

PROCESSOS DE CRIAÇÃO X IDENTIDADE CULTURAL:
grupos de danças brasileiros que em cena brincam com as danças folclóricas.

Marco Aurelio da Cruz Souza¹
Mestre em Performance Artística Dança
marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

A experiência inigualável de poder discutir e, principalmente, pesquisar sobre os grupos de danças que brincam com a criação na área folclórica do Brasil na atualidade, traz a esperança de contribuir para uma nova visão sobre a cultura popular e o folclore que habita o território brasileiro.

Minha investigação nos últimos oito anos na área de criação coreográfica em danças populares e parafolclóricas têm consistido numa tentativa de inventariação² desse tipo de material de cunho pedagógico, manufaturado pelos coreógrafos e bailarinos curiosos, motivados por culturas locais ou pela vontade de apresentar-se de forma artística e tradicional. Afirmo com certa propriedade que percorrer o caminho da coreografia tradicional é possibilitar inovadoras e instigantes aprendizagens vivenciais da cultura tradicional, alargando horizontes, adquirindo novas competências e enriquecendo o repertório de quem o aprende e transmite.

Apresenta-se desta forma neste artigo, com base em dados de minha dissertação de mestrado, um levantamento com características não muito sistematizadas, que varia de grupo a grupo pesquisado, no qual procurei refletir e posicionar-me sobre a função desses grupos na comunidade onde estão envolvidos e no mundo artístico a que se apresentam, e como justificam a busca por uma identidade cultural criando e recriando suas próprias danças. Acredita-se que cabe as pessoas deste tempo real reconhecer estas manifestações de caráter folclórico como um importante fator que demonstra a diversidade cultural de nosso país. Algumas opções coreográficas são tomadas por parte dos grupos parafolclóricos, para assegurar sua existência e desenvolvimento.

Brandão (2003, p.37) coloca que "a coletivização da criação popular que se torna folclore, que se converte em fato folclórico, é a condição de sua dinâmica". Muitas pessoas ainda pensam e tratam nos dias de hoje o folclore como a pura sobrevivência de algo intocado do passado. Pode-se considerar as danças de cunho folclórico, ou criadas a partir de situações folclóricas como um produto de pesquisa de inúmeros fatores sociais e culturais. O tempo, as pessoas, o lugar e o ambiente que os grupos de danças parafolclóricas pretendem representar, são exemplos de que a atividade coreográfica pode-nos fazer percorrer em minutos por um diversificado itinerário, fazendo-nos confrontar as diferenças entre as culturas e aprender a partir delas.

Observa-se que nas mais diversas formas de manifestações folclóricas encontram-se diferentes significados e intencionalidades em suas práticas que diferem a partir de seus objetivos, expectativas e necessidades de seus praticantes, e do contexto onde está inserida esta prática. Para este trabalho, os grupos de danças que partilham suas experiências são: "APAB" Associação Parafolclórica Angelina Blahobrazof de Balneário Piçarras - SC, Carmén Romero Dança Flamenca de Curitiba - PR, Ballet Márcia Bueno de São Bernardo do Campo - SP, Grupo de Dança Pássaro Azul de São Paulo - SP, Grupo Folclórico Ítalo-Brasileiro de Nova Veneza de Nova Veneza – SC, por terem participado da 27ª edição do Festival de Dança de Joinville, e terem sido a amostra de minha pesquisa de mestrado no ano de 2008. Os dados foram coletados durante o evento e de forma individual com entrevistas com os coreógrafos e aplicação de questionários com os integrantes de cada grupo. Para análise dos dados utilizou-se as abordagens "Emic" e "Etic" da antropologia.

Não há dúvida que não se desfaça a aparente familiaridade do resultado de suas composições coreográficas ricas em resquícios do passado no presente, onde de certa forma as comunidades culturais representadas sejam lembradas e valorizadas por sua diversidade.

Nesse sentido, parte-se da idéia e assume-se neste estudo que qualquer cultura está em constante transformação, e o diálogo entre os povos de diferentes culturas torna-se o meio de possibilitar o enriquecimento de todas elas. Acredito desta forma que cultivar a tradição é também resignificar, ou seja, dar novas possibilidades da dança popular e folclórica ter seu espaço nos dias de hoje, ampliar os locais de apresentação, permitir que passem para além das fissuras do cotidiano das aldeias, para praças, eventos culturais e artísticos, teatros, e onde quer que possa ser apreciada. Assim, memória, imagens, signos, movimentos e espaços se

encontram e brindam num cenário de cor e alegria proporcionada por estas danças representativas de determinadas localidades e regiões.

A importância da dança como componente da cultura brasileira deve ser tratada com mais cuidado, pois ela é uma das grandes manifestações populares que surgiu a partir do desenvolvimento das sociedades e seus costumes, tendo como objetivo transformar os movimentos corporais em arte.

Dança folclórica, parafolclórica, identidade

Para este estudo, pretendeu-se, portanto fazer algumas reflexões sobre folclore e cultura popular brasileira na atualidade, entendendo-se por cultura popular de acordo com a FUNARTE (2009), toda e qualquer manifestação artístico-cultural produzida, fruída, preservada e transformada pelos grupos sociais formadores da nação brasileira. Popular, nesta definição, não está restrito ao que é consumido pelo maior número de pessoas ou aquilo que é “autêntico”, com um sentido de resistência a uma suposta cultura dominante. A expressão “cultura popular”, neste sentido, corresponde ao desejo de cruzar fronteiras, estabelecendo comunicações.

Torna-se desta forma importante iniciar o debate sobre esse assunto, partindo de algumas indagações, muitas vezes feitas por turistas, no que se refere à pureza e autenticidade das danças realizadas pelos grupos de danças folclóricas e parafolclóricas na atualidade, em eventos que presenciam. Sendo assim deve-se contextualizar a questão da dança folclórica e do folclore, uma vez que a visão do turista está geralmente relacionada com uma abordagem romântica e conservadora, igualmente de quando surgiu este movimento em meados do século XIX, em associação ao movimento nacionalista europeu. Este está fortemente enraizado nos pensamentos das pessoas, desconsiderando desta forma o aspecto dinâmico do folclore enquanto cultura que varia ao longo do tempo. Pensando na dinâmica em que as coisas mudam e evoluem, sugere-se uma reflexão sobre as palavras de Katz (2003, p. 265), que diz que:

Cada vez que se conta uma história, se monta uma história. O acontecido não permanece congelado, intacto, à espera de que alguém venha retirá-lo do silêncio do passado. Qualquer coisa posta no mundo inicia um percurso próprio, passando imediatamente a se relacionar com o que lhe circunda e lá produzindo a sua própria continuidade. Nesse tipo de contato com o ambiente, as ações se modificam para frente e para trás, daí interferem no que já foi e no que ainda virá. Por isso não

existem fatos puros, apenas fatos contaminados pelo fluxo no qual se inserem e passam a agir. Contar histórias, então significa recriá-las.

Desta forma, busca-se o entendimento do assunto com um olhar mais crítico, situando e analisando o contexto das profundas alterações na forma de apresentação dos grupos de danças folclóricas, parafolclóricas, populares, no folclore, na cultura e nas artes, que estão ocorrendo em função da modernização e globalização das sociedades. Sabe-se que cada vez que um grupo de dança entra em cena, a performance não será a mesma, sofre influência da platéia, da motivação dos seus integrantes, do local onde acontece o evento, ou seja, adapta-se ao contexto, modifica-se, como acontece ao contar-se uma história.

A própria definição de cultura modificou-se muito ao longo dos tempos. O entendimento tradicional refere-se à cultura como um depósito de conhecimentos, experiências, crenças, valores e suposições sobre a vida que é amplamente compartilhada entre as pessoas que têm um patrimônio comum. Embora não seja totalmente incorreto definir cultura dessa maneira, existe o perigo de representar a cultura como um objeto estruturado que pode ser colocado em uma caixa e rotular o seu conteúdo.

Deve-se levar em consideração, ainda dentro deste contexto, que a cultura não pode simplesmente ser vista como um todo e igual para todos. Cada ser humano tem um sistema cultural único composto de entendimentos negociados com outros, obtidos através da experiência pessoal na família, trabalho, educação, social e outras configurações. A construção de novos conhecimentos através da interação com várias pessoas aumenta o repertório do sistema e amplia a resposta do indivíduo a diferentes cenários. Desta forma, pode-se pensar em cultura como um processo onde cada pessoa tem um sistema individual de conhecimento cultural. Este sistema é complexo e único.

Com os efeitos da globalização e o processo de modernização aprofundada da sociedade, mudaram também os ideais de conhecimentos e pensamentos românticos, pois é facilmente verificável que atualmente as danças folclóricas já não são mais dançadas somente em ocasiões ritualísticas ou cerimoniais, por pessoas pertencentes a uma comunidade fechada buscando o puro sentimento de autenticidade defendido pelos românticos. Nota-se que em muitos grupos destes pesquisados, jovens e adultos dançam pelo simples prazer de dançar, ou para estar em convívio com pessoas que tenham a mesma forma de estar, onde possam ser

espontâneos e criativos, ou seja, procurando as qualidades que o ser humano busca para viver em seus momentos de lazer. Desta forma, pode-se perceber algumas transformações de cotidianos a partir de elementos da arte popular na contemporaneidade. Assim, Fazenda coloca que “os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operacionalidade de categorias e conceitos forjados em outras épocas que hoje já não reconhecemos por completamente” (FAZENDA, 1993, p. 67).

Merece atenção a esta altura a busca por bailarinos e coreógrafos em substratos do passado, aqui representado pelas danças parafolclóricas e ou populares, e que dão coerência à atividade, à história da dança do Brasil, bem como história dos grupos praticantes. Do ponto de vista cultural, favorece o conhecimento de uma possível e rica parte do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Os elementos daqui resultantes “integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam” (CAVALCANTI, 2008, p. 12). Esta autora sugere ainda que o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas entre outras, que acabam por articular estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais. Shay (2006) coloca que é preciso conceber identidade como estado em constante fluxo, desafiando desta forma a noção de estabilidade, identidade primordial. Pode-se dizer que as identidades contemporâneas estão em constante mutação, quer do modo de como as comunidades étnicas percebem-se, quer de como elas são percebidos por outros.

Grupos de danças parafolclóricas e populares buscam criar uma identidade no real momento e local onde estão inseridos. Bauman (2005) coloca que nossas “identidades” culturais, religiosas, sociais e outras mais que podemos ter, são constantemente modificadas, renovadas, transformadas no líquido da modernidade em que estamos imersos. Líquido por causa da fluidez característica deste que se adapta e ocupa seu espaço. Isso quer dizer que as identidades são negociáveis, e talvez por isso, tem-se levado tão a sério à noção de patrimônio cultural imaterial como defensor da identidade de uma comunidade, e a dança tida como uma possibilidade de identidade cultural. Bauman (2005) coloca ainda “que as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relações às últimas” (BAUMAN, 2005, p.19).

O homem contemporâneo em seu processo criativo faz com que o patrimônio cultural imaterial, neste caso específico das danças parafolclóricas como forma de expressão, venha a reaparecer com muito mais vigor, expandindo-se e às vezes dispensando pequenos elementos deste patrimônio, para ser incorporado outros do presente, deste novo contexto, emergindo novos traços culturais e assim por diante.

Acredito que estas transformações, requalificações, atualizações e mesmo revisão de ideias quanto ao processo criativo em uma determinada cultura, quando bem fundamentadas por um grupo em sua pesquisa e prática, tornam-se referências de identidade para o grupo que a produz. Este diálogo cultural do presente com o passado e essa nova leitura do folclore tem suscitado um grande interesse de jovens estudiosos e praticantes venham se interessar e participar ativamente nos grupos de pesquisa e prática da comunidade em que estão inseridos. Desta forma, passam a conhecer e respeitar a diversidade cultural que habita no território brasileiro, dividindo a sua cultura individual adquirida durante sua formação, com o tema da inclusão cultural no país e os seus respectivos efeitos.

Cavalcanti (2008) acrescenta que muitos grupos são raízes vivas da identidade social da comunidade e que “falar em referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes” (FONSECA citado por CAVALCANTI, 2008, p. 21). São uma referência de uma determinada época, tendo em vista o dinamismo das manifestações culturais e sua evolução.

Contextualização Histórica

Para analisar os grupos de danças populares e parafolclóricas do Brasil na atualidade, torna-se essencial percorrer algumas práticas passadas, bem como reflexões do antropólogo norte americano Anthony Shay.

Para Shay (2006), a política de identidade e representação étnica, vista através das lentes de ícones visuais, tradicionalmente das danças folclóricas do mundo, que são performances feitas para o público, são dinâmicas e muitas vezes contestadas. A manipulação e o uso das danças folclóricas como um veículo para a representação visual de

comunidades étnicas mudou através do tempo e a dança tradicional já não pode mais ser vista como artefato primordial da vida dos imigrantes e que não sofrem alterações. Ele dividiu em três distintos períodos os modos de representações destes grupos do século passado, sendo o primeiro até a década de 50, o segundo até a década de noventa e o terceiro da década de 90 em diante.

Verificou-se já na primeira fase que os novos imigrantes em quase sua totalidade europeus que viviam nos Estados Unidos da América, diferenciavam-se em suas performances das Cias nacionais de seus países de origem. Essa nova geração procurava por um novo modo de representação que incluía o passado deles no velho mundo, mas levava muito em consideração a sua nova identidade como americanos. Nesse período as pesquisas eram feitas dentro das próprias comunidades de imigrantes, e os novos diretores artísticos e coreógrafos acreditam que indiferente do que faziam e das decisões tomadas para por no palco, era autêntico pois isto estava no sangue deles. As danças eram criadas em sua maioria baseadas no período romântico de glória nacional, ou que faziam menção as danças realizadas nas aldeias da cidade natal, mas com elegância e preocupações cênicas.

Já no segundo período que foi da década de 50 até a década de 90, a primeira mudança na forma de se apresentar foi o início de patrocinadores externos para os grupos de danças folclóricas, que até então eram bancadas pelas próprias comunidades culturais e ou grupos de imigrantes. Foi com a aparição nos Estados Unidos e Canadá de Cias Nacionais do leste da Europa onde os coreógrafos desenvolviam um intenso trabalho de campo e os detalhavam desde os programas até o ato da apresentação, que fez com que os coreógrafos da época começassem a repensar suas práticas locais simples dos últimos 50 anos confrontando com a então espetacularizada.

Estas Cias Nacionais utilizavam estratégias coreográficas bem desenvolvidas e ensaiadas, longos repertórios, e figurinos brilhantes. Isso fez com que os novos coreógrafos iniciassem uma nova trajetória de composição com seus grupos, inspirados nas performances destes grupos internacionais. Com o passar dos anos, estes passaram a viajar para o velho mundo (Europa) a fim de estarem em contato e aprenderem mais ao assistirem estas performances e poderem vivenciar a forma de estar e viver das pessoas nativas das comunidades culturais de origem, ou seja, queriam vivenciar o “autêntico e original” das

danças folclóricas. Nestas levavam filmadoras para poder registrar tudo, pesquisavam os figurinos em detalhes, e compravam livros. Parecia uma corrida desesperada em busca do autêntico para poderem mais tarde justificar suas obras coreográficas ao retornarem aos Estados Unidos. Acreditavam que as danças folclóricas e tradicionais seriam a melhor forma de manter e mostrar a todas as pessoas de diferentes backgrounds, e de forma acessível um conhecimento sobre contextos específicos de suas comunidades.

No terceiro período, a procura por formas contemporâneas de se apresentar começa a desafiar a hegemonia de retratar fatos históricos do dia a dia das vilas das cidades natal. Os novos coreógrafos começaram a realmente mostrar que as danças e a tradição não são coisas fixas e intocáveis, e criou-se um novo formato de produção cultural, com origem mais urbana. Eles começaram a pegar emprestados elementos de suas comunidades culturais e a criar novos a partir do contato com as cidades e influências destas sobre as performances. Grande exemplo deste período são os coreógrafos Amália Hernandez (México) e Igor Mosiev (Rússia). Neste sentido, dando continuidade ao processo estudado por Shay considera-se neste estudo, esta geração de coreógrafos brasileiros como sendo a 4^a, e que seguem a mesma linha ou forma de criar, mas com suas particularidades individuais e regionais.

Coreógrafos e Intérpretes: Cruzando as Falas

Os modos de representação e as decisões tomadas pelos coreógrafos dos grupos de danças parafolclóricas e populares do Brasil na atualidade são de fundamental importância. A primeira instância, todas as decisões tomadas pelos coreógrafos parecem simplesmente ser de valor estético, mas a grande verdade é que essas decisões são frequentemente políticas, sociais, culturais e étnicas, mesmo que de forma dinâmica e inovadora. Exemplo disso são que os membros dos grupos e ou companhia irão representar uma etnicidade, e estes não são da mesma descendência em sua maioria, da mesma classe social e de gênero variadas.

No que diz respeito a sua constituição interna, esses grupos possuem uma estrutura organizada constituída por uma hierarquização determinada por graduações de papéis e funções específicas, desde bailarinos, coreógrafos, diretores artísticos e gerais. Cabe aos coreógrafos o gerenciamento dos grupos, como organização do padrão de ensaio, distribuição de funções aos bailarinos quanto à pesquisa de movimentos e assuntos externos como quem

faz contatos para apresentações. Cuida e organiza toda a proposta coreográfica, figurinos, iluminação, verifica os elementos cênicos, e acaba por organizar um estatuto para funcionamento do grupo.

Os grupos Cármen Romero Dança Flamenca, Ballet Márcia Bueno e Pássaro Azul são escolas de dança privadas, os quais sobrevivem com as mensalidades pagas pelos alunos. Os integrantes além do valor mensal pago ficam ainda responsáveis com as despesas de transporte, alimentação e hospedagem para participar dos eventos como Festivais e viagens.

A Associação Parafolclórica Angelina Blahobrazoff além das mensalidades das integrantes do grupo recebe ajuda do governo municipal e estadual para participação nos eventos. A situação do Grupo Folclórico Ítalo Brasileiro de Nova Veneza parece ser bem diferente, pois estes por fazerem parte de uma comunidade cultural italiana na cidade de Nova Veneza, tem grande ajuda por parte da prefeitura municipal.

Estes dados mostram que os integrantes ao ingressarem nestes grupos, querem realmente aprender e fazer parte destes, e arriscaria também dizer que querem não só representar a comunidade cultural, como a eles mesmos, pois quase todos precisam investir além do tempo de ensaio valores para manutenção do grupo.

No que se trata ao valor de reconhecimento na comunidade onde os grupos estão inseridos, percebeu-se que varia, mas todos já deixaram impressa sua identidade local e individual dos integrantes. Cármen coreógrafa do Cármen Romero Dança Flamenca se engrandece ao dizer “que é o primeiro grupo de Curitiba particular de dança flamenca e desta forma, sempre envolve a plateia e comunidade presente”, e sente que o grupo é bem querido pois todos espetáculos ficam lotados, e conseqüentemente o interesse pela cultura espanhola e as classes na escola aumentam significativamente. Márcia coreógrafa do Ballet Márcia Bueno acredita “que por ser uma escola privada, recebe grande incentivo da comunidade, e em agradecimento além dos espetáculos regulares, fazem apresentações aos portadores de deficiências a parte”. Angelina da APAB sente-se toda orgulhosa ao comentar, “que mesmo sem ter relação nenhuma com a comunidade local em termos de imigração, as pessoas as acolhem e as incentivam sempre, que todos eventos estão lotados”. Susan coreógrafa do Grupo Folclórico Ítalo Brasileiro de Nova Veneza coloca que o grupo é visto como “as

meninas dos olhos”, que sempre que se apresentam são aplaudidos de pé e sentem-se respeitados por todos, principalmente em eventos na própria cidade, pois estão divulgando e resgatando o que lhes pertencem.

Considera-se importante o entendimento sobre a mistura de várias culturas e grupos étnicos no território brasileiro, bem como o seu resultado, para passar a entender o processo de como e quais os grupos sociais se posicionam face à cultura. Conforme descrito na parte anterior, grupos culturais e de danças parafolclóricas de diferentes regiões e localidades brasileiras, têm trabalhado com objetivos específicos para ocupar espaço neste tempo real em que vivem. Buscam diálogos com outras comunidades e formas de expressão, podendo-se observar o interesse dos mesmos em participar em eventos como Festival de Danças nacionais e internacionais, pois assim estariam favorecendo o enriquecimento cultural e artístico mútuo de todos os integrantes e do próprio grupo.

Para Kaeppler (in Buckland, 2006, p. 47) “...when people of different culture come in contact, events may convey quite different meanings to each group, and the reaction to the event is shaped by their different understandings of the occasion...”³.

Desta forma, acredita-se que estes grupos de danças parafolclóricas tornam-se referências de memória e identidade para as comunidades em que estão inseridos, em diálogo com as demais regiões brasileiras ou comunidades culturais de origem representadas. Acabam por tornarem-se expressões de identificação cultural, pois a criação destas danças são tidas como um fenômeno cultural atual. Sendo assim, estes grupos parafolclóricos apresentam-se como uma forma de reconhecimento da diversidade cultural que vive no território brasileiro e que traz consigo todos os efeitos desta inclusão cultural na sociedade e em seu folclore.

Faz-se necessário tentar sintetizar e perceber a anatomia destes grupos culturais, e para isso, este estudo apoia-se em alguns pontos considerados de grande importância para compreensão do processo de criação coreográfico como: uso de esteriótipos para simbólicas representações de determinada região; métodos de pesquisa utilizados para criar a dança apresentada; seleção e treinamento dos integrantes do grupo; escolha da trilha musical; figurinos e produção; o que acontece por trás da cena; participação da família; publicidade; manutenção do grupo; administrativo e trabalho técnico. Verifica-se que o brincar em cena é muito utilizado pelos coreógrafos, e que os bailarinos desta forma se divertem ao dançarem,

fazendo com que o jogo seja um dos elementos das composições coreográficas destes grupos. Na análise de Huizinga (1996), o jogo se baseia na apropriação de conceitos, por parte dos brincantes, numa certa construção imaginária da realidade ou na transformação desta realidade em imagens. A partir daí, pode-se captar seus valores e seus significados, para então poder compreender os fatores culturais da vida.

Quando os coreógrafos e grupos idealizam uma proposta coreográfica para representar certo momento histórico de uma comunidade cultural, e a inovação é uma variável aceitável, o processo de aceitação social faz com que a identidade coletiva deste grupo se preserve. Sem perder a contextualização, mescla-se novas culturas, dando um novo significado a antigos padrões de conduta, mais próximo da realidade destas pessoas que hoje brincam e fazem parte dos grupos culturais e parafolclóricos. Após entrevista com todos os coreógrafos dos grupos de danças parafolclóricas pesquisados, percebeu-se que todos justificam seus trabalhos coreográficos sob ou apoiados na palavra tradição, vista sob o prisma de constante renovação e como algo que acompanha o desenvolvimento da sociedade. Wagner (1980) posiciona-se dizendo que a ideia de tradição pode ser muito limitada se não for tomada pela perspectiva de constante renovação. E que esta não se caracteriza por uma simples reprodução de costumes antigos, mas que pode e deve ser modificada criativamente pelas pessoas deste tempo, pois a tradição é vivida socialmente, aberta assim a transformações. Desta forma, os atuais coreógrafos trabalham com a proposta de romper práticas fechadas da dança folclórica, com repetições de passos e coreografias prontas. Passam a valorizar a criatividade e espontaneidade dos corpos dos bailarinos, a valorizar da consciência corporal e artística, a valorizar novas possibilidades onde a dança parafolclórica pode ser apresentada, e de novos contextos sociais.

Notou-se também, que mesmo representando um grupo de pessoas de uma determinada região de uma comunidade cultural, a visão estética, as experiências e vivências pessoais e profissionais do coreógrafo, sua filosofia de trabalho acabam por influenciar nos projetos coreográficos e de como os grupos de dança parafolclóricos se apresentam.

Valle (2005, p. 191) coloca que “como as identidades, as tradições são contextuais e fluídas, nem o simples acúmulo do passado e nem dependentes de uma fonte exclusiva de autenticidade”. Acrescenta ainda que “seu caráter singular está fortemente assentado na ação

presente dos atores e grupos sociais, que redefinem e remodelam formas culturais, algumas já conhecidas, outras produzidas por eles mesmos”. Verifica-se que o sentimento de pertencimento e identidade cultural está fortemente marcado nos integrantes, pois é uma decisão que os mesmos tomaram percorrendo a maneira como sentem e agem perante a comunidade cultural representada. Desta forma, as identidades passam a ser modificadas de acordo com a vontade própria e decisões tomadas por cada pessoa. As identidades são, até certo ponto, historicamente utilizadas como base, mas deve ser lembrado e levado em conta que a história é sempre interpretada no presente. Sendo assim, identidades contemporâneas estariam sempre em mutação, tanto do modo que as comunidades se percebem e a maneira em que são percebidas pelos outros.

No discurso dos coreógrafos ao serem questionados de como funciona os seus processos coreográficos, onde a pesquisa relativa à proposta foi citada por todos. A senhora Angelina, diz que sua “obra de arte é imprevisível, pois surge a partir de sua emoção”, e tudo parte de pesquisas em livros que seu irmão traz de suas viagens à Rússia, ou que são recebidos por amigos. Cármen parte de uma tela de imagens da Espanha e usa como regra o nome da coreografia de acordo com a música. Na escolha desta, utiliza seu gosto pessoal, mas que tenha palmas e de 4 tempos. Márcia cria suas frases coreográficas em forma de laboratório, experimentando com suas bailarinas, a partir dos estímulos lançados após pesquisa de alguns vídeos que sua amiga que mora na China lhe enviou, mas sempre preocupada com o espetáculo a ser apresentado.

Em virtude do exposto, pode-se dizer que os coreógrafos fazem suas composições utilizando a sua criatividade e improvisação dos integrantes, muito normal nas danças populares. Reis (2007) acredita que se deve levar em conta que para improvisar, os bailarinos precisam primeiro conhecer a técnica do estilo de dança a ser executado. Técnica aqui entendida como o modo de fazer. Portanto, nem tudo em um improviso é invenção, pois do contrário estaria-se negando o papel fundamental da técnica na dança, que sustenta e possibilita qualquer improvisação na dança e na arte em geral. Seguem como base o seguinte esquema: Ideia da coreografia (motivo que será apresentado); Seleção de movimentos (onde o coreógrafo tenta se apropriar dos movimentos surgidos de forma espontânea e ou improvisada pelo bailarinos); Estruturação da obra (organização dos materiais recolhidos em termos de pesquisa e de movimentos). Para isso, o coreógrafo aguça a sua percepção, bem como sua

liderança do grupo, capacidade de escutar, examinar o que viu e experimentou. O que seria mais importante é poder examinar todos os fatos e variados aspectos, pois assim se torna uma obra mais completa e fundamentada.

O trabalho com a dança parafolclórica é tida com uma perspectiva voltada para a criatividade, desenvolvendo-se com vistas a solicitar do indivíduo respostas novas e diversificadas para situações comuns ou vividas anteriormente. Para tanto é preciso que os coreógrafos e bailarinos abdicuem-se de modelos socialmente padronizados e postos como únicos e verdadeiros. É preciso que suas respostas sejam efetivamente originais, mas que sejam movimentos vivenciados como sendo construídos a partir de múltiplas relações. Shay (2006) acrescenta que esse fenômeno da etnicidade e seus acompanhamentos coreográficos de construção de ícones, demanda intensa análise teórica. O núcleo de significados de qualquer identidade individual ou coletiva, ou seja, uma sensação de mesmice ao longo do tempo e espaço é mantida pela lembrança, e que é lembrado e é definida pela hipótese de identidade, sendo assim, memória e identidades não podem ser vistas como coisas fixas, mas construções e representações da realidade, é subjetiva.

Shay (2006) acredita que a dança, os figurinos e a música podem ser dito para operar como um quase símbolo de identidade em muitos grupos étnicos e comunidades imigrantes, pois o visual é tido como um ícone estereotipado da tradição e identidade.

Para os coreógrafos isso está muito claro e parece haver concordância com o autor supra citado, pois todos citam algum símbolo ou movimento que devem ser colocados nas peças coreográficas para identificar a comunidade cultural de origem ou mesmo a performance do próprio grupo, ou seja, que já tem como marca registrada dos mesmos. Acreditam que certos objetos, símbolos e signos podem ser reconhecidos e compartilhados por diferentes grupos sociais, e nas mais diversas geografias. Desta forma, não podem faltar para Susan os tradicionais “passos de tarantella”, por serem motivadores e facilitadores na locomoção em cena. Para Cármem “o uso das castanholas, palmas, sapateio e gritos por parte das intérpretes”, revivendo a ideia das tabernas espanholas. Para Angelina o tradicional “passo de Beriosca e uso dos vestidos longos”. Elisabeth busca “passos e formações da dança a caráter, uso das botas e arcos de flores na cabeça das meninas tal como movimentos fortes e muitos saltos”.

Mesmo que demonstrando uma visão estereotipada de determinados países com estes ícones de representação visual, acreditam que estejam “guardando e cultivando a tradição de outras épocas, com uma nova interpretação nesta época”, como coloca a coreógrafa Susan. Da mesma forma, outro detalhe que foi verificado é que os coreógrafos preocupam-se na composição coreográfica, pois sabem que não representam todas as pessoas na performance, mas lembram e fazem tornar-se públicas e conhecidas pequenos detalhes ou lembranças de uma determinada região de uma comunidade cultural representada com uma nova leitura. Com tal propósito, o coreógrafo toma determinadas escolhas, como músicas, figurinos e movimentos utilizados, mas agora com uma preocupação artística, diferenciando-se de como era dançada no campo, nas vilas. Pode-se dizer que o coreógrafo com sua sensibilidade, tenta captar da comunidade cultural os sentimentos e transformá-los e exprimi-los em formas. E que enquanto produtores culturais populares locais continuam enraizados no seu chão, no seu lugar, porém sem perder de vista o mundo de fora, visualizado pela mídia.

Alguns grupos reincorporam a questão da narrativa, valorizam o trabalho com a situação política e social, o dia a dia das pessoas do campo, as subculturas da comunidade cultural representada, como é o caso do Ítalo Brasileiro de Nova Veneza, que em uma de suas coreografias retratou o que acontece em um casamento italiano na região de Alto Adige. O mesmo acontece com o Grupo de Dança Pássaro Azul, que contava a história dos soldados ucranianos nos campos de batalha e ao retornarem as suas casas encontrava suas mulheres e festejavam.

O que vale ressaltar é que cada um destes grupos de dança, procura representar e criar danças que estejam ligados a um determinado momento da vida desses povos, buscando manter acesa esta cultura aqui no Brasil, e que acaba por influenciar e ter grande valor na construção do próprio folclore brasileiro. Conseguem com mais rigor estético e técnico, e de forma artística a pujança da comunidade cultural em questão.

Ao longo deste estudo, buscou-se tecer um diálogo acerca de como estes grupos de danças que trabalham com criação de danças a partir do folclore, inscrevem entre as suas preocupações a questão de identidade cultural no seu processo coreográfico. Verificou-se que todos apresentam suas obras coreográficas com base na tradição da comunidade cultural representada e para isso recorrem a viagens aos países representados, pesquisa em livros e

internet, contatos com outros grupos, tal como a própria experiência do coreógrafo como brincante da cultura popular. Ainda toma como tradição no seu sentido etimológico de dizer através do tempo, ou seja, práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo para o grupo um vínculo do presente com o seu passado.

A experiência do estar em cena, de dançar e de se divertir, faz com que os bailarinos/brincantes da cultura popular, das danças folclóricas e parafolclóricas, deixem para trás a ideia de que um coreografia é somente uma sequência de passos, gestos ou movimentos seriados, mas traz à tona a ideia de que a coreografia faz referência a um período vivido por pessoas reais de uma determinada comunidade cultural. É um fim de um processo que se apresenta como um registro, livre de especulações racionais, que surge a partir de estímulos dos coreógrafos responsáveis pelos grupos. Estes novos coreógrafos de danças parafolclóricas brasileiros têm-se apresentado no mundo artístico de forma bastante irreverente, sem se prender a convenções específicas dos folcloristas, mas deixando que a sua criatividade fale mais alto. Isso é notável na performance destes grupos de danças parafolclóricas, pois a vivências de certos elementos, a espontaneidade e improvisação colocados em cena, a valorização do individual e do coletivo, a contextualização histórica-geográfica cultural captados de seu ambiente de origem é muito marcante.

Pode-se dizer que estes trabalhos coreográficos oscilam entre a resistência e a aceitação. Resistência por parte de pessoas que não vêem a dança folclórica como uma forma de arte e passível a intervenções externas, que deixou de ser aplicada única e exclusivamente em aldeias ou comunidades fechadas e passou a ser dançada em palcos. E aceitação por parte de coreógrafos curiosos, de bailarinos que gostam de experimentar novas possibilidades, de uma camada artística que percebem uma nova tendência em invocar e retornar o passado, às tradições, se pegando em manifestações folclóricas para novas criações. Assim, estes grupos de danças parafolclóricas absorvem a tradição de uma determinada comunidade cultural e a reproduzem em outros espaços sociais, que não seja o original, mas com o intuito de preservá-la e mostrar a outras pessoas. Acrescenta-se que contradições, rupturas e novas tentativas são elementos fundamentais no processo criativo e que podem enfatizar a importância da legitimidade na construção de identidade.

Bauman (2005) observa que a modernidade tem como uma de suas tarefas quebrar moldes preestabelecidos e substituí-los por outros, libertando as pessoas de opiniões velhas para repassarem a refletir e encontrar os nichos apropriados aos seus desejos.

São sábios aqueles que vêem o novo como uma possibilidade a mais nas danças populares, abrindo novos caminhos à pesquisa e para a apresentação artística e cultural. Quase sempre os grupos de danças parafolclóricas em suas apresentações, seja de uma festa religiosa ou profana, acontece num contexto lúdico e social, ela é uma forma de estar junto, de compartilhar algo. A emoção que as pessoas participantes dos grupos experimentam, permite uma comunicação direta e afetiva com a plateia. Neste sentido, pode-se ver a transformação do sentir interno do coreógrafo, expresso pelos bailarinos em formas exteriorizadas, pois criar, consiste em formar novas estruturas e novas combinações, a partir de informações proveniente de experiências passadas ou aplicar relações comuns a situações novas.

Desta forma, pode-se dizer que os grupos pesquisados buscam desenvolver um trabalho autêntico e original, neste momento atual, no sentido que estes são repletos de significados e conteúdos históricos, mesmo que reconstruindo momentos de vida de outras pessoas. Para Shay (2006, p.30) “Reality is always constructed, and made intelligible to human understanding by culturally specific system of meaning. This meaning is never innocent, but has some particular purpose or interest lying behind it, which semiology can uncover”.

Os grupos de danças parafolclóricas que praticam e cultivam estas tradições e costumes, tem seus próprios sistemas de transmitir seus conhecimentos e pesquisas por intermédio da dança, seja pelos signos colocados em cena, pela forma de se movimentar, ou pela forma de preparar suas performances. São práticas que mesclam substratos do passado no presente, com as suas diversidades nacionais, regionais e locais, de significados, de referências e de desdobramentos em processos culturais de apropriações e incorporações de novos valores simbólicos que vão construindo outras identidades. Identidade aqui compreendida como um processo cultural em constante movimento entre os espaços públicos e privados das instâncias sociais.

Diante da complexidade do objeto investigado, não se pretende concluir nem fechar a uma só interpretação, pois não há uma única resposta ao que nos propusemos estudar e investigar, porque todas as relações analisadas acabam interagindo de maneira dinâmica e única em cada apresentação dos grupos de danças parafolclóricas, e que acabam por se concretizar por um ato irrepetível.

¹ Atuo como coordenador e coreógrafo do Grupo de Danças Alemãs da FURB, situação esta que me coloca em permanente enfrentamento de inventariação coreográfica & tradição. Além disso, a minha formação como Mestre em Performance Artística Dança pela Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade Técnica de Lisboa e Especialista em Dança Educacional pela UDESC, Universidade do Estado de Santa Catarina bem como a atuação como professor titular da disciplina de Dança e Atividades Rítmicas da UNIFEFE, Centro Universitário de Brusque disponibilizaram-me material e reflexão.

² SOUZA, Marco Aurelio da Cruz. **Autenticidade e Identidade de grupos de danças do Brasil: a experiência recente do Festival de Dança de Joinville.** 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Performance Artística Dança) - Programa de Pós-Graduação em Performance Artística Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

³ "...quando as pessoas de culturas diferentes entram em contato, os eventos podem transmitir significados completamente diferentes para cada grupo, e a reação para o evento é moldado por seus entendimentos diferentes da ocasião..."

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIM, R. **Espetacularização da cultura e refuncionalidade dos grupos folclóricos.** Série folclore. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 2004.

BRANDÃO, C. R. **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense, 2003.

BUCKLAND, T. J. **Dancing from past to present: nation, culture, identities.** London, The University of Wisconsin Press, 2006.

CAVALCANTI, M. L. C.; FONSECA, M. C. L. **Patrimônio Imaterial no Brasil:** Legislação e Políticas Estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

FAZENDA, M. J. Para uma compreensão da pluralidade das práticas de dança contemporâneas: Repensar conceitos e categorias. **Antropologia Portuguesa** 11, 1993, p.67-76.

FUNARTE. **Bolsa Funarte de Produção Crítica frente as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturais Populares.** Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/08/edital-interfaces.pdf> . Acesso em 28 de Setembro de 2009.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

KATZ, H. Past Forward - Arquiteturas e armadilhas de Anne Teresa de Keersmaecker. In: **Dança e educação em movimento.** São Paulo: Cortez, 2003. p.265-271.

REIS, A. C. **A atividade estética da dança do ventre**. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SHAY, A. **Choreographing Identities**: folk dance, ethnicity and festival in the United States and Canada. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.2006.

VALLE, C. G. O. Compreendendo a dança do torém: visões do folclore, ritual e tradição, entre os Tremembé do Ceará. **Revista Anropológicas**. Recife, volume 16, n.2, p. 187-228. 2005.

WAGNER, R. **The invention of culture**. Chicago: The Chicago University Press. 1980