

PRÓLOGO: “BARCO PARADO NÃO FAZ VIAGEM”

“Eu sou eu e a[s] minha[s] circunstância[s]”¹.

(ORTEGA Y GASSET, 1914, p.322).

Como surge o atual tema de pesquisa? O que esta fala para mim ou sobre mim? Gostaria de começar por contextualizar como que a dimensão dos trânsitos culturais e do entrelugar² foram-se impondo na minha vida, traçando uma contextualização em torno de experiências no âmbito da cultura³, da dança e de vivências interpessoais. Essas informações ajudam não só a partilhar o processo de “dar à luz” o ser vivo que é a pesquisa, como, logo à partida, definem um modo de ver (aliás essa é a razão porque chamo a isto um prólogo e não uma introdução). Coloco em evidência a tríade “sujeito-trajeto-objeto” (BIÃO, 2009) apresentando de antemão o propósito e experiências que desencadearam este interesse de estudo, dessa forma criando substrato para a sua problematização ao longo de todo o estudo. Acredito que fazer investigação é cada vez mais um campo para expressarmos a nossa ação como cidadãos: dizer de onde surgiu o interesse faz parte dessa responsabilidade do pesquisador.

O meu primeiro contato com referências de outras culturas se deu através de relatos de uma terra longínqua, o arquipélago dos Bijagós, situado na Guiné Bissau, terra onde nasceu Vóvó Natércia, minha avó materna. O meu bisavô foi mais um português que, em inícios do século passado, escapou à ditadura e condições de vida precárias, acabando por montar negócio e aí ficar por 30 anos, até falecer. Vóvó Natércia apenas lá passou os primeiros cinco

¹ “Yo soy yo y mi circunstancia”, no original.

² Termo proposto por Homi Bhabha (1998). Como conceito central da investigação será contextualizado ao longo de toda a tese, e, em específico no capítulo sobre *Processos criativos em dança no entrelugar*. De assinalar desde já que, ao contrário da forma como surge com Bhabha e outros autores, escolho empregar este vocábulo sem hífen, por entender que o hífen separa, enquanto que a palavra composta passa a ideia de um “borramento de fronteiras” (MATOS, 2006).

³ Ao longo deste trabalho, estarei essencialmente me referindo à cultura como abordagem de mundo e não como nacionalidade. Isto porque dentro de uma mesma nacionalidade existe a cultura da capoeira, do *hip-hop*, do forró, ou seja, várias subculturas distintas entre si, e que, por vezes, uma se estranha em relação à outra. Existem semelhanças entre culturas distintas, assim como encontramos diferenças numa mesma cultura. Esta perspectiva de cultura como abordagem de mundo está então para além de uma dimensão nacional, ou é transversal a esta.

anos de vida, mas esse período foi o suficiente para que o subir nas árvores, o comer em prato de barro, os banhos na chuva tropical, o cheiro da terra molhada lhe ficassem entranhados no corpo. Cresci desenvolvendo um imaginário associado a um lugar em que nunca estive. Essas memórias povoaram o meu mundo interior e foram as primeiras portas de abertura a um desconhecido, fomentando um misto de curiosidade e fascínio pelo continente africano.

Desde tenra idade, fui entendendo que existiam culturas e lugares ainda mais distantes geograficamente, como Macau, ex-colônia portuguesa, terra onde nasceu minha mãe⁴. Durante a minha infância e adolescência, a minha avó sempre viajou muito; cresci ouvindo as histórias desses lugares que ela percorreu. Já no decorrer do doutorado, numa ida a Portugal, descobri que a minha história com o Brasil remontava a um passado distante: meus trisavós de Trás-os-Montes⁵, tinham partido para “a terra do esquecimento⁶” em busca de melhores condições de vida e, ao voltar à sua aldeia, ficariam a partir daí conhecidos como “os Brasileiros”⁷.

Com esta série de influências, comecei a viajar desde criança, primeiro curtas estadias com os pais, e a partir da adolescência sempre procurava ficar o máximo de tempo em cada lugar que visitava, pois já intuía que quanto mais tempo pudesse enraizar num lugar, mais profundas eram as marcas desses encontros, reciprocamente. Nas viagens que fui fazendo, tanto aprendia com o novo, com o diferente, como observava que o fato de estar fora da minha cultura me fazia desenvolver outros olhares perante o meu próprio contexto, e, em última instância, perante mim mesma.

Para além das viagens, a relação com o diferente (fosse o diferente, outra cultura/ estrato social/ localidade/ mundividência) foi sendo estimulada por diversas vias. Estudei em escola pública, me relatei com outras realidades diferentes da minha, e, apesar da infância

⁴ Por meu avô ser juiz e nunca poder ficar mais do que cinco anos em cada lugar, fez com que ele, minha avó e seus filhos tivessem mudado 13 vezes de cidade, ao longo dos seus 20 anos de casamento.

⁵ Região do interior de Portugal, economicamente mais pobre, em que devido à geografia montanhosa e árida, e das duras condições de vida se diz que alberga o jeito de “ser português” do antigamente.

⁶ Como uma vez ouvi de meu tio-avô, no passado, o Brasil era conhecido como a “terra do esquecimento”, pois era para lá que iam os desertores, exilados, “vagabundos”, “feiticeiras(os)”, visionários, etc.

⁷ A maioria dos portugueses que voltavam ricos do Brasil foram chamados de brasileiros “torna-viagens”, ou, simplesmente, “os brasileiros”.

passada numa cidade pequena⁸, encontrava maneiras de contornar esses limites, não só através das viagens nas férias do verão, mas também do grande universo que a TV trazia: novos estilos, corpos, culturas e linguagens artísticas.

Eu própria construí uma personalidade baseada no ser “diferente”. Creio que essa relação com o diferente (em mim ou no outro) foi me levando a construir uma identidade no trânsitos entre mundos, em que, frequentemente, eu atuava como elo de ligação, como elemento de diálogo/ tradução entre esses mundos. Como tal, faz sentido que o trânsito seja o ponto de partida para esta pesquisa. No momento da redação desta tese totalizo treze anos de Porto, doze anos de Braga e oito anos de Salvador. Eu própria um ser migrante, com um passado de fluxos migratórios na família, ao pensar sobre todos estes trânsitos, faço também uma reflexão sobre mim mesma e sobre o percurso dos meus ancestrais e sua teia de relações sociais.

Mais atrás, a minha trajetória nas artes começou precocemente, aos três anos de idade. N’“Os Gambozinos”, cooperativa cultural de ensino artístico no Porto, Portugal, despertei para o canto, a tecelagem, a carpintaria, o fabrico de instrumentos, etc., logo aí me sendo dado o espaço para criar e reinterpretar aquilo que me ensinavam.

Em 1989, aos seis anos de idade, iniciava-se a minha história com a dança. Apesar de um percurso tradicional que começou no ballet, passando pela dança moderna, dança contemporânea, barra ao solo, etc, após a época dos exames de ballet, o espetáculo de final de ano era montado a partir de vocabulário pessoal das alunas. Nesse sentido, para mim, a dança sempre foi, não somente, mas sobremaneira, expressão pessoal⁹ e, por isso, autoconhecimento. O envolvimento com esta arte criou uma percepção corporal latente, uma espécie de lente que me faz aceder e interagir com a realidade através e a partir do corpo. Penso que essa vertente de poder dar voz à expressão pessoal, esse espaço dado à criatividade, foi também uma das razões que atraiu, a partir de 2005, para descobrir as danças africanas¹⁰. Numa época em que estas danças não eram ainda muito populares em Portugal,

⁸ A cidade de Braga, terceira cidade de Portugal, com cerca de 180 mil habitantes.

⁹ De acordo com Peggy Hackney, “expressão” refere-se à mensagem do movimento, ou ao que o movimento está expressando (HACKNEY, 1998).

¹⁰ Nessas danças, o centro é baixo, predomina um forte enraizamento dos pés no solo, o vetor de movimento direciona-se para a terra. Os joelhos estão dobrados numa atitude de disponibilidade e prontidão para saltar, e

fui integrante de dois dos grupos mais importantes no meio das danças africanas em Portugal (*Semente*, e *Djamboonda*). Ao longo desse período, participei também de uma residência artística de três meses de duração junto ao grupo *Raiz di Polon*, de dança contemporânea africana, em Cabo Verde. Como aprendiz, criadora, ou nas aulas que dei de afro-contemporâneo, meses antes da minha partida para o Brasil, sempre o que mais me atraiu foi uma linha de pesquisa que viesse propôr uma releitura do tradicional, um caminho de dar voz ao discurso pessoal do dançarino. Os questionamentos fruto dessas experiências tornaram-se o motor da pesquisa de Mestrado *Danças africanas e Interculturalidade em Portugal*, desenvolvida alguns anos mais tarde junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre 2009-2011 (e publicada em livro em 2014).

Nem sempre é fácil explicar o que nos põe em movimento. Acredito que aquilo que nos orienta para determinadas escolhas é sempre um encaixe de fatores. Foi assim que a Bahia surgiu na minha vida. Não posso deixar de referir a influência da minha avó viajante, e também de meu irmão que, em 2001, visitei quando este fazia intercâmbio universitário em Salvador. Creio que, igualmente, não foi “por acaso” que, em meados de 2007, participei de um curso de “danças afro-sagradas” com Tatiana Lobo, bailarina carioca, que representou o momento em que conheci, pela primeira vez, o universo dos orixás, seus simbolismos, energias, ritmos e diferentes danças. Pela profundidade de sensações dessa experiência surgida no momento certo, decidi atravessar o oceano e realizar o sonho de tornar da dança minha prioridade de vida.

deixar reverberar o movimento oscilatório do quadril e do peito. Os braços podem ser fortes e precisos, ou serpentear pelo espaço. A coluna utiliza ondulações orgânicas, respondendo ao requebrar dos ombros, peito e quadril. Há um diálogo muito estreito entre música e dança, sendo que a dança só acontece nessa relação. Existe um padrão muito forte de simetria, por vezes intercortada por contratempos e acentuações feitas em uníssono com os tambores. Diante da questão de existirem diversas danças africanas em Portugal, torna-se complicado fazer um recorte territorial objetivo, quanto à sua proveniência. Porém, poderia dizer-se que, em geral, são danças da costa oeste africana (com exceção de Angola, que fica um pouco mais ao sul), também conhecidas pelo nome de dança mandinga (ou *malinké*). Tratam-se de danças sociais, nascidas de contextos rituais como o nascimento, a circuncisão, a puberdade, o casamento, etc. Estas danças alinham-se com a importância das pessoas contarem a sua própria história e são manifestações em que o aspeto lúdico, relacional e espiritual estão muito presentes (TIÉROU, 2001). Especificamente, desse conjunto, aquelas com que tive mais contato foram as danças da Guiné Conacri, Senegal e Cabo Verde, não me especializando em nenhuma delas mas observando as suas intersecções.

A grande motivação para esta viagem foi a dança¹¹. Como tantas outras gringas¹², cheguei à “terra da alegria”¹³ para aprender as danças dos orixás. Porém, a visão e práticas dessas danças que fui encontrando, salvo certas exceções, foram-me afastando de quem as trabalhava de forma “tradicional” e me aproximando daqueles que as ressignificavam à luz de seus questionamentos presentes. Nos anos subsequentes, me dediquei a diferentes tradições de dança locais (capoeira angola, samba de roda, danças dos orixás, e danças populares baianas- arrocha¹⁴, pagode¹⁵, samba-reggae¹⁶), num caminho de ressignificação.

Ao mesmo tempo, outras experiências artísticas delineavam um percurso ligado à temática da interculturalidade no corpo: o Curso de Educação Profissional Técnico em Dança na Escola de Dança da FUNCEB (2008-2010)¹⁷, e diversas obras artísticas com criadores que trabalham com releituras de culturas locais. Mais especificamente, aponto cinco trabalhos dentro dessa temática: *Sotaque seu Toque*¹⁸ (2009), peça que coreografei para quatro intérpretes de diferentes culturas; o solo *Tessitura* (2009), em que propus uma pesquisa de movimento a partir de padrões de movimento comuns a danças africanas da África ocidental e às danças afro-brasileiras; o espetáculo *Sorria, você está na Bahia* (2009), vencedor do Edital

¹¹ Como reação à pequena dimensão e elitismo deste meio artístico no meu país, procurava investir a fundo em formação e profissionalização nesta arte.

¹² Na Bahia, “gringo” é a gíria para dizer “estrangeiro”. Porém, na verdade, “gringo” refere-se a todos os que são de fora do estado.

¹³ Perífrase para dizer “Bahia”.

¹⁴ Dança de estilo romântico (brega) ou agitado (mais influenciada pelo forró), pode ser dançada aos pares ou sozinho. Seus movimentos sensuais acontecem através de um combinado de giros do quadril (180º/180º/360º), que vão tomando diferentes formas e reverberando em distintas partes do corpo, até à cabeça.

¹⁵ Também conhecida como “quebradeira”, uma dança que acontece ao som do pagode baiano, com bastante uso do quadril, caracterizada por um misto entre movimentos de ataque súbito, e malemolentes; tanto pode ser dançada individualmente ou a dois.

¹⁶ Uma das danças urbanas soteropolitanas, o samba-reggae é corporalmente influenciado pelas danças dos blocos afro e por movimentos das danças dos orixás. Em termos de ritmo, é uma junção do samba de roda e do reggae jamaicano. Os movimentos são pulados, ondulados, e “swingados”. No seu ambiente social, estas danças tendem a acontecer num esquema “seguir-o-líder”, com um dançarino iniciando os movimentos e um grupo detrás que segue em conjunto.

¹⁷ Neste curso técnico, ao longo de *dois anos e meio*, através de uma forte componente de danças afro-brasileiras e populares, tive a oportunidade de ter uma vivência bem profunda das tradições locais e entrosamento com a comunidade da dança em Salvador, em que, paralelamente ao percurso acadêmico, me fez “corporificar” certas idéias, isto é, não só refletir sobre, como também experimentar no corpo. Na reta final desse curso, o fato de ter atuado como professora estagiária na Escola de Dança da Funceb e como coreógrafa, trabalhando com os colegas de curso, alimentou em muito os atuais temas de pesquisa.

Yanka Rudszka (FUNCEB/SECULT) com direção de Norma Santana¹⁹, pesquisa sobre o papel da mulher na cultura de massa, inspirada nas danças e contextos urbanos soteropolitanos (arrocha, pagode, capoeira, samba), com duas estrangeiras e duas baianas no elenco; *Mulheres Sem Seios* (2010), e *Sagrado Segredo* (2012) de Åsa Malmström²⁰, com quem trabalhei em co-criação, a partir de uma releitura contemporânea de danças afro-brasileiras e capoeira angola; e *Cru* (2011), de Giovanni Luquini²¹. Destaco ainda a prática continuada de capoeira angola²², desde 2010, junto ao Bando Tupinambá (liderado por Contramestre Sapoti²³, discípulo de Mestre Lua Rasta/ BA, linhagem de capoeira angola “de rua”).

A par disso, ainda em 2010, me encontrei com uma metodologia de consciência corporal e reeducação postural, o Gyrokinesis²⁴, no qual acabei por me formar. Na minha atuação como professora e praticante de Gyrokinesis²⁵, fui convivendo com os mesmos

¹⁹ Coreógrafa, diretora, bailarina e professora soteropolitana cuja linha de pesquisa se baseia em ressignificações das danças e realidades de rua soteropolitanas (capoeira angola, arrocha, pagode, frevo). Através da utilização de diversas linguagens cênicas e mídias (dança, teatro, música, vídeo, performances, entre outros), Norma propõe uma abordagem de caráter crítico político-social destas temáticas. Em 2008, um processo de aulas com esta coreógrafa, deu origem a *Sorria, você está na Bahia*, processo de criação de um ano e três meses de duração, cujo espetáculo contou com duas intérpretes baianas, e duas estrangeiras (portuguesa e sueca).

²⁰ Åsa Malmström é dançarina e coreógrafa sueca, uma parceira de formação e de vida que residiu durante cinco anos em Salvador. Nesse tempo, Åsa aliou as suas influências de danças de rua como *streetfunk* e *house*, à prática de danças tradicionais deste lugar (danças dos orixás, capoeira, samba) resultando numa pesquisa que, nas palavras de Oswald de Andrade, poderia ser chamada de “antropofagia cultural” (1953). Isto é, reinterpretando, deglutindo, digerindo e “parindo” algo outro, a partir daí. Åsa dançou em projetos de minha autoria, eu dancei nos seus projetos, então foi e tem sido um dos meus pares nesta linha de investigação.

²¹ Performer e coreógrafo carioca radicado em Salvador, com um percurso de 20 anos atuando no meio da dança em Miami (Estados Unidos). Nos seus trabalhos, Giovanni parte de referências da capoeira angola, dança moderna e contemporânea, propondo uma hibridização entre estas linguagens.

²² A capoeira angola é uma manifestação afro-brasileira complexa que é simultaneamente dança, luta e jogo. Ao contrário da capoeira regional, que acontece num plano alto, que se caracteriza por uma maior velocidade de golpes e em que a vertente competitiva está mais evidente, a capoeira angola é lenta, pede um jogo mais próximo do solo e mais “mandigado” (matreiro, dissimulado). Corporalmente, utiliza muita descarga de peso, em que os braços suportam todo o corpo, e a nível de qualidade de movimento ela tem um princípio de circularidade e fluidez que ressaltam à vista. Existe quem defenda que as influências que chegaram ao Brasil através dos negros escravizados tem paralelos com a “dança do N’Golo”, ou dança da Zebra, do sul de Angola. Para aprofundar este assunto, sugiro o documentário *Jogo de Corpo: Capoeira e Ancestralidade*, realizado por Richard Pakleppa, Matthias Röhrig Assunção e Mestre Cobra Mansa: <http://rootsofcapoeirathemovie.blogspot.co.uk/>

²³ Embora não possua o título de “mestre de capoeira”, é assim reconhecido pela comunidade da capoeira pelos seus praticamente 30 anos de dedicação a esta arte.

²⁴ Gyrokinesis é um sistema de exercícios criado por Juliu Horvath, nos anos 70, nos Estados Unidos. Assenta num princípio muito forte de energia circular, de fluidez, em que o símbolo do infinito deitado (a “figura 8”) é uma imagem omnipresente. Para saber mais acessar: <https://www.gyrotonic.com/gyrokinesis.aspx>

²⁵ Formei-me em Gyrokinesis pela Polestar Education/ Physio Pilates em 2010, lecionando em contextos tão diferentes como: Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia/ Grupo de Dança Contemporânea da Ufba

princípios de movimento-pensamento espontâneos nos corpos e interações sociais soteropolitanas, tornando-se esta uma via de prática do princípio de fluidez.

Paralelamente, identifico que a experiência de imigrante numa cidade como Salvador nos últimos oito anos foi decisiva para sentir na pele o estar “entre”. Destaco a importância de estar imersa noutra cultura diferente da minha, a possibilidade de usar outros termos e tempos verbais, de reenquadrar as minhas perspectivas, de ver através de outros olhos. Entendi no corpo que a única forma de mergulhar mais aprofundadamente na complexidade destes espaços de tensão e ambiguidade que são os espaços interculturais, é viver neles, senti-los, navegar nas contradições e na instabilidade que os caracterizam. Foram essas as vivências mais ricas que a Bahia me deu. A interculturalidade passou a estar em mim, no meu saber de experiência feito, tornando-se mais do que um mero tema de interesse.

Todas estas experiências foram me conduzindo para a vivência de um entrelugar, aberto, dinâmico, relacional, até agora a noção que melhor traduz a condição intervalar em que me movo, e que estou tentando traduzir. Sinto que construí o meu *habitat* nos interstícios, na tarefa de fazer as pontes: entre mim e o outro, entre o tradicional e o novo, entre o empírico e o reflexivo, entre diversas realidades, entre diversos segmentos da sociedade (do “rico” ao “pobre”), entre contextos díspares entre si (da zona rural para a cidade), entre diversas técnicas de dança (do *ballet* às danças africanas ou à capoeira)... Construí um modo de ser a partir dos trânsitos entre mundos, e quem está no trânsito está no entrelugar. Esta pesquisa tem sido um esforço de transpor para palavras e movimentos essas experiências, e de abarcar outros nesse processo.

Por conseguinte, a ideia de entrelugar é o que transversalmente atravessa todo o estudo, permeando esses três universos: dança, cultura, e vivências interpessoais. Uma constatação precoce poderia levar-me a achar que a “forma” do entrelugar é uma ponte, já que conduz a que pelo menos duas subjetividades (ou dois aspetos) entrem em diálogo e negociação. Porém, ao longo da pesquisa, e não querendo esconder a complexidade do

(Ondina), Physio Pilates (Vilas do Atlântico), Escola Contemporânea de Dança (Graça), Ballet Baiano de Tênis (Graça) e Espaço Kryacura (2 de Julho).

assunto que tenho em mãos, imagem do anel de Moebius triplo (Figura 1) veio corresponder mais ao tipo de dinâmicas envolvidas nestes processos.



Fig.1- Anel de Moebius (Autor: M.C. Escher). Fonte: ERNST, Bruno. The Magic Mirror of M. C. Escher. Taschen: Singapore, 1994.

Esta superfície de várias possibilidades traz consigo a metáfora do devir e do percurso, daquilo que não tem nem um princípio nem um fim. O anel de Moebius brinca, pois, com os paradoxos: nele, as dobras confundem o que é “interno” e “externo”, não existe prevalência de nenhum dos vértices, as dicotomias caem por terra e dá-se destaque ao que está “entre”. Na obra de Ciane Fernandes, a autora recorre à figura geométrica do anel de Moebius (no caso, um anel de Moebius duplo), citada tanto por Jacques Lacan quanto por Rudolf Laban, para ilustrar este “(...) move[r]mo-nos para além das dualidades, num contínuo que conecta todas as instâncias (...)” (FERNANDES, 2013, p.11). Do ponto de vista epistemológico, este conceito/imagem contribui para concretar várias dinâmicas de entrelaçamento que estão na sua base: dança-cultura-vivências interpessoais; Portugal-Brasil-“África(s)”; eu-outro-mundo; padrões de movimento-padrões de pensamento-abordagens de mundo; etc. Como sujeito e objeto da investigação, me situo na “relação entre”, na qual o choque de referências culturalmente adquiridas e em permanente negociação com o ambiente inserem-se num fluxo transformativo no qual surgem novas definições, *ad infinitum*.

Através desta contextualização, fica claro o quanto o atual tema de pesquisa possui ligação direta com o meu percurso pessoal, inscrito nos entrecruzamentos entre dança e cultura, entre pesquisa artística e pesquisa acadêmica, em estreita imbricação entre arte e vida. Esta tese é uma tentativa de partilhar ideias e questionamentos que me habitam já há algum tempo e propôr possíveis suposições para essas interrogações, lançando mão sobre o desafio de abraçar uma realidade em processo, em eterno devir.

Esta é uma pesquisa sobre eu e os outros, e sobre eu e os *meus* outros: a minha “africanidade”, os meus antepassados no Brasil, o meu jeito de ser português sempre presente... Partilho-os contigo, leitor. Assim, a própria tese é também um espaço entre minha escrita e sua leitura, local aberto para múltiplas percepções e criações.

1. INTRODUÇÃO: “QUEM VAI AO MAR, AVIA-SE EM TERRA”

Nas últimas décadas, a intensificação dos deslocamentos a nível global acelerou de forma irreversível as trocas interculturais, contribuindo para identidades em trânsito e novas realidades sociais. Cada vez mais indivíduos transitam de um lugar para outro, promovendo intercâmbios visíveis e “invisíveis”, e atuando como agentes de tradução e transformação nas realidades com as quais entram em contato. Os deslocamentos²⁶ evidenciam a figura desses sujeitos em trânsito²⁷ que, devido a seus próprios percursos de vida, estão construindo novas relações entre sentidos e abordagens de mundo. Imigrantes, artistas temporariamente em trânsito, viajantes, pesquisadores, turistas, diplomatas, ativistas sociais, refugiados, e outros tipos de “transeuntes” são exemplos de sujeitos cujos papéis múltiplos os levam a habitar as fissuras e as zonas fronteiriças, colocando-os numa espécie de entrelugar.

Nesse contexto de hipermobilidade e hipercomunicação, as trocas interculturais tendo por base a experiência corporal têm se tornado um tema provocativo no cenário mundial. Os deslocamentos que proliferam na atualidade geram realidades transculturais, híbridas e mestiças²⁸, tendo a dança o potencial de ampliar possibilidades de tradução e negociação, já que quem dança, tendencialmente, percebe informações diferenciadas da cultura, por via do corpo. Por exemplo, um indivíduo tenderá a captar mais rapidamente o significado da palavra

²⁶ É importante esclarecer que ao falar em deslocamentos estou concebendo deslocamentos de uma forma ampla: para além de deslocamentos geográficos, me refiro a deslocamentos de sentido, de pontos de vista, deslocamentos de abordagens de mundo, condição que, como se sabe, pode ser motivada por experiências de ordens diversas.

²⁷ Seres do entrelugar, sujeitos em trânsito, sujeitos migrantes serão formas de me referir aquilo que Nouss & Laplantine também chamaram de “mestiços fronteiriços”(2001).

²⁸ Estes conceitos têm sido utilizados com acepções diferentes por distintos autores: o que uns chamam de “mestiçagem” (GRUZINSKI, 2001), outros estão chamando de “transculturação” (acepção de transculturalismo ou de convergência cultural avançada por Ortiz (1947)), ou ainda “hibridismo”/ “terceira coisa” (BHABHA, 1998). Ainda que escape ao horizonte temporal desta tese aprofundar cada um deles, dentro da problematização desta tese, tais termos têm uma aproximação possível, e, por isso, deixarei que transculturação, hibridismo e mestiçagem permaneçam em uma desconfortável intercambialidade. De acrescentar que os termos intercultural, transcultural e entrelugar serão discutidos no próximo capítulo.

“ginga”²⁹ ao habitar as ruas de Salvador, onde a multidão na rua é uma *kinesfera*³⁰ reduzida, obriga o corpo a ter que encontrar modos de “contornar” o choque com outros corpos.

Movida por minha própria história inscrita no entrelugar Bahia-Portugal, investigo a criação em dança motivada por trânsitos culturais e deslocamentos, especificamente, explorando procedimentos de criação³¹ em dança a partir da experiência de entrelugar no sujeito pesquisador e/ou mobilizada no(s) outro(s)³². Tendo como foco os trânsitos culturais Bahia-Portugal foram desenvolvidos diferentes experimentos criativos, dentre os quais, o espetáculo *transAtlântica<>>de como Salvador me atravessa*, e o ciclo de palestras/bate-papos *Entrelugar Bahia-Portugal<>>Aceitam-se encomendas*, que serão analisados ao longo desta tese. Entrelugar surge aqui como espaço (geográfico, social, cultural, imaginário) em trânsito, como uma “zona” criada não só por deslocamentos (de pessoas, ideias, informações, imagens, objetos, etc), mas, essencialmente, por deslocamentos do e no sujeito. Apesar de, no meu caso, o ponto de partida para chegar à noção de entrelugar tenham sido, em grande medida, os trânsitos culturais, esta pesquisa não se circunscreve a essa dimensão; daí o fato de criar ressonância com outros atravessamentos e entrelugares.

Em que medida o conceito de entrelugar pode contribuir para a compreensão de processos criativos em dança em contextos interculturais? Como que processos de criação em dança podem potencializar e ser potenciados por diferentes entrelugares (entrelugares entre sujeitos e entre culturas)? De que forma processos criativos em dança nos entrelugares Bahia-

²⁹ Ginga é um dos movimentos base da capoeira. Segundo a definição de Mestre Decânio, "a ginga consiste no movimento ritmado de todo o corpo, (...) com a finalidade principal de manter o corpo relaxado e o centro de gravidade do corpo em permanente deslocamento, (...) o praticante deve manter-se em movimento permanente, simulando tentativas de ataque e contra-ataque, sempre atento às intenções do parceiro, em contínua postura mental de esquiva e proteção dos alvos potenciais de ataques." Fonte: <http://www.capoeiradobrasil.com.br/ginga.htm> Acesso em: 03 fev.2016.

³⁰ “Espaço pessoal”, como definido por Laban (1978).

³¹ Estou me baseando na visão de Sônia Rangel (2009), para quem procedimento define um “*modus operandi*”, um método. Partindo do princípio de que cada criação inventa sua própria dinâmica envolvendo procedimentos únicos, a artista e professora, sugere método não no sentido reprodutivo, nem como uma cartilha, ou um modelo a ser seguido, mas como um modo de fazer, uma organização de possibilidades do fazer.

³² É importante explicar que quando utilizo a palavra “outro” nesta tese não somente me refiro a um outro (externo a mim), mas também a um outro em si mesmo, à possibilidade/ capacidade que temos de experimentar vários outros dentro de nós.

Portugal interferem na reatualização e transformação das imagens recíprocas e das relações entre estes sujeitos e seu passado colonial? De que maneira processos criativos em dança em contextos de entrelugares interculturais tendem a mobilizar relações/ competências interpessoais? Estas são algumas das questões orientadoras da pesquisa (DENZIN; LINCOLN *et al.*, 2006) que, para já, deixarei no ar como interrogações iniciais, na certeza de que formular questionamentos, mesmo sem respondê-los, é já dar curso à interpretação.

Progressivamente, o campo dos encontros entre culturas, por ser uma área em que dinâmicas interpessoais se encontram mais exacerbadas, vem lançando pistas sobre como responder à demandas práticas, sociais e políticas que concernem a todos nós. Mais do que pensar este assunto dos trânsitos apenas circunscrito ao âmbito das culturas e dos países, ou das fronteiras estrangeiro/local, interessa pensar em “abordagens de mundo”, invés de “sistemas culturais”. E, nesse sentido, interessa chegar a questões que estão na ordem do dia: “Como viver juntos? Como lidar com o outro?” (seja o “outro” uma cultura, um país, um estado, um bairro ou um indivíduo).

Do ponto de vista epistemológico, proponho que o foco sejam as ações, interações e (re)criações, que têm o corpo como ponto de partida, com vista a analisar como que fluxos entre culturas, sujeitos, entre referências corporais, entre contextos sociais, incidem sobre os processos criativos em dança, ou sobre as reconfigurações de paradigmas de vida e sociabilização que hoje em dia estamos passando.

De antemão, alguns esclarecimentos prévios sobre o lugar de enunciação desta estudo. Desde a leitura do título da tese, talvez o leitor mais atento já tenha se perguntado: “*Por que Portugal e não Porto*”? “*Por que Bahia e não Brasil*”? Quando me questionando sobre o porquê de um lado assumir o todo (Portugal) e do outro assumir a parte (Bahia), isso se prende justamente com a minha vivência. Faço questão de esclarecer que isso não quer dizer que não hajam entrelugares no meu próprio país. Mesmo sendo um país pequeno, existem nele realidade muito diferentes entre si³³, e com isso não quero tratar a questão de uma forma

³³ Ao mesmo tempo, o que é fato é que comecei a desenvolver os experimentos com o nome *Entrelugar Bahia-Portugal* e só no decorrer do processo entendi que o “Portugal” a que me referia era, majoritariamente, a realidade do norte do país, e da cidade do Porto. No entanto, por ser um ambiente, tanto em termos de paisagem humana, como em termos de geografia não tão complexo como o Brasil, aí escolhi trabalhar com o “todo” (Portugal).

homogênea ou superficial. Porém, tal escolha decorre do fato de que, efetivamente, a minha experiência de Portugal é bem mais vasta (de norte a sul, de este a oeste), e a minha experiência de Brasil, pelo menos em termos de maior entrusamento, é “Bahia”. Existem vários “Brasis” e o Brasil do qual eu posso falar é Bahia. Estou ciente de que a realidade de Salvador é bem diferente daquela de outras regiões da Bahia e vice-versa, que nessa cidade existem várias subculturas (num mesmo local existem circuitos muitos diferentes), assim como, dentro do estado da Bahia, há contextos e geografias bem díspares entre si (praia, serra, recôncavo, etc.); assim que essas heterogeneidades dentro de uma mesma cultura serão levadas em conta. Ao mesmo tempo, tais ambiguidades ao nível geográfico creio que espelham também tendências metonímicas presentes na fala dos próprios nativos, onde, dependendo do contexto da conversa, a parte (Salvador) é tomada pelo todo (o estado, a Bahia), e vice-versa. Ainda assim, momentos haverá em que me irei referir especificamente às cidades de Porto e Salvador³⁴, esta última principalmente durante a análise do espetáculo *transAtlântica<>de como Salvador me atravessa*. Reconheço também que, ao longo desta tese, falar em “portugueses³⁵”, ou “brasileiros” é uma esfera problemática que mascara profundas e diversificadas assimetrias; porém, ao mesmo tempo, dizer “Brasil”/“Bahia” ou “Porto”/ “Portugal” é invocar sociedades cujas diferentes pessoas e grupos se sentem parte de um todo, e é a esse(s) todo(s) que estarei me referindo.

Desde o início, pareceu ter mais sentido que o ponto de partida deste estudo fosse a Bahia e a cidade de Salvador. Isso se justificava não só porque o contexto acadêmico a que estava ligada estar aí sediado, mas porque foi aí que começou a ser esboçada toda a pesquisa. Além disso, ao me acercar a um tema tão vasto e intrínseco como o das identidades/alteridades, e das autoimagens e das imagens recíprocas, creio que talvez tenha sido mais confortável estabelecer que o ponto de partida dessas análises seria a minha “pátria

³⁴ Sobre a contextualização relativa a ambos os ambientes culturais, Salvador/ Bahia/ Brasil e Porto/ Portugal, consultar os Apêndices desta tese.

³⁵ José Gil continua fazendo a ressalva: “Discutiremos mais adiante a legitimidade de falar dos “portugueses”, como uma entidade una e diferenciada (...). Vamos supô-los em parte resolvidos. Notemos apenas, por ora, que todos os portugueses falam constantemente dos “portugueses” que “são assim” ou “assado”. Mesmo com ficção (...) essa entidade existe e merece que se pense nela” (GIL, 2005, p. 15).

escolhida” e não da minha pátria de origem. É sempre um desafio maior termos distância objetiva sobre o que está muito perto de nós...

Entretanto, a partir do terceiro ano do doutorado, imprevistos vários fizeram com que tivesse que passar um tempo mais alargado em Portugal, tornando o aspecto do trânsito ainda mais presente. Desse momento em diante, o fato do território contante da pesquisa ter deixado de ser Salvador e ter passado a ser “o trânsito”, ajudou a aprofundar perspectivas e posicionamentos em relação a este tema. Julgo que todas estas nuances e questionamentos aqui partilhados surgem devido à complexidade de ter em mãos uma pesquisa que é, por natureza, do trânsito.

A par destes esclarecimentos, é igualmente importante deixar bem claro o lugar de onde eu falo (NAJMANOVICH, 2001), já que a materialização desta pesquisa deriva de uma vontade de me tornar auto-consciente da minha posição – histórica, cultural e corporalmente falando. Coloco-me face a este universo temático a partir da perspectiva de uma mulher, branca, portuguesa, artista da dança, contemporânea da geração de virada do século XX e início do XXI, um ser com raízes familiares algo hibridizadas, um ser do entrelugar Portugal-Brasil. Ainda assim, mesmo que a minha visão seja, essencialmente, uma visão ocidental e europeia, observo que a vivência de longos anos nas complexidades dos trânsitos e da “terra de contradições” que para mim é a Bahia tem contribuído para grandes mudanças paradigmáticas, tão essenciais para o ir além de discursos dualistas, de polaridades entre hemisférios, no sentido de poder englobar desafios, estratégias e narrativas extensíveis a todos os seres humanos.

Considero-me uma praticante de dança: dançarina, capoeirista, aluna, professora, coreógrafa, pesquisadora, público de dança... Busco me envolver com o amplo espectro do que pode ser a dança como modo de vida. Acredito que há aspectos que apenas é possível compreender profundamente através da experiência; há um conhecimento que só é possível aceder por meio dos sentidos: pela sua prática e vivência. Tal como é bem diferente aprender uma língua por livros, ou no contexto onde ela se fala, o fator vivencial nos leva a aceder à história ou às histórias, por um caminho de experiência, corporificação e empatia, o que

engloba um outro aprofundamento da temática. Assim, o interesse pela temática dos trânsitos não se trata de um “modismo”, mas sim porque faz parte da minha história de vida.

Contudo, o fato desta tese ser sustentada pela minha história de vida³⁶ e por isso redigida na primeira pessoa não significa que se esteja tratando de uma experiência exclusivamente “minha”, mas a sua relevância passa por problematizações e transversalidades que ficarão mais claras no decorrer do estudo. Embora tais narrativas em primeira pessoa têm sido muitas vezes negligenciadas na escrita acadêmica (BACON&MIDGELOW, 2011), e arrisquem ser percebidas como autoindulgentes -ou narcisistas mesmo- procuro reafirmar a sua importância no sentido de serem materializações de uma prática reflexiva. Ao fazê-lo, estou a “Valorizar a nossa conexão com a pele, com os corpos- é a partir dessa experiência em primeira pessoa que começamos a fazer significados, a fazer sentido” (BACON&MIDGELOW, 2011, p.5). Nesse âmbito, aquilo que trago aqui, embora parta de uma experiência nem ela totalmente individual (já que falo da experiência de entrar “em relação”), ela surge pela possibilidade da sua transversalidade com outros criadores, com outros entrelugares. Não sendo uma pesquisa inteiramente autobiográfica, dialoga com essa abordagem, no sentido de analisar como esta cria pontes com experiências semelhantes de outros criadores.

Nesse sentido, na atual pesquisa de Doutorado, assumo em simultâneo os lugares de pesquisador e de sujeito da pesquisa. Assim, como o “corpo que faz o movimento ao mesmo tempo resulta dele” (KATZ , 2005, p.185), coloco-me a partir de ambos os pontos de vista: “o de observador” e “o de observado”, o “de dentro” e “de fora”. Em mim, prática e análise caminham juntas e numa relação de retroalimentação, enfatizando a imbricação arte-vida que está na base dessa tese. Se dançar é uma tarefa difícil, escrever sobre dança enquanto

³⁶ Isso não quer dizer que o objetivo da pesquisa tivesse sido dar sentido a uma experiência de vida, mas sim fazer com que ela possa, indutivamente, aportar algo de relevante à sua área de conhecimento. Um das metodologias de investigação em que se baseia este estudo, a Prática como Pesquisa é uma área que, pela própria natureza e pelo momento que atravessa de consolidação dentro da Academia, passa regularmente por esse tipo de dificuldades (MCNAMARA, 2012); assim que isso alimentou uma atitude vigilante que se manteve ao longo de todo o estudo.

dançamos é uma missão de redobrado esforço. Acredito que semelhantes entrelaçamentos trazem consigo visões mais completas e holísticas pela via empírica, e são justamente aquilo que vem se afirmando como o potencial a dança como área de conhecimento acadêmico.

A pesquisa sempre tem relação com aquilo que a pessoa é. A combinação do fator empírico e do exercício reflexivo que se fez presente no meu percurso, e sendo esta uma investigação norteadas pela prática, naturalmente foi-me encaminhando para o universo metodológico da Prática como Pesquisa (*Practice as Research* ou PaR). Embora um trajeto destes implica uma certa errância, um deixar-se surpreender, e uma capacidade de ficar “em aberto”, há um referente metodológico a ser seguido e, para tal, apresento-o de forma breve para que fique mais claro ao que estou me referindo.

Nos últimos vinte anos artistas e pesquisadores em geral têm vindo a elaborar os princípios e práticas de um novo paradigma de pesquisa conhecido por uma diversidade de termos: Pesquisa Performativa, Pesquisa Artística, Pesquisa baseada na prática, Pesquisa baseada na Prática e Prática como Pesquisa (HASEMAN, 2006; CANDY, 2006). Essa nova abordagem metodológica refere-se ao grande conjunto da Prática como Pesquisa (BARRETT e BOLT, 2007; CANDY, 2006), e não só coloca a prática dentro do processo de pesquisa acadêmica, mas, efetivamente, assume que é a própria prática a conduzir a pesquisa (HASEMAN, 2006). Os seus propulsores têm apontado este como um terceiro paradigma de pesquisa, já que

(...) os números e as palavras não nos possibilitarão ter um quadro completo. Precisamos de levar em conta o modo simbólico de gerar significado que as artes têm aportado ao mundo. Se queremos abarcar as densas problemáticas dos nossos tempos, a interdisciplinaridade e a complexidade, vamos precisar dos três métodos: o quantitativo, o qualitativo e o performativo (HASEMAN, 2015³⁷).

³⁷ Comentário proferido na palestra *A necessidade da pesquisa performativa*, que constou Seminário de Pesquisas em Andamento, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Atualmente, a perspectiva metodológica da Prática como Pesquisa representa uma posição política dentro do meio acadêmico, pois levanta inúmeras questões acerca da relação entre teoria e prática, sobre o reconhecimento da área das artes como área de conhecimento dentro da academia ou sobre o lugar do “fator pessoal” nesse contexto³⁸. Este modo de fazer pesquisa não vê teoria e prática como instâncias separadas, antes as coloca num lugar de retroalimentação. Assim, aquilo que as investigações neste campo propõem de novo prende-se como escolhas metodológicas que sejam orientadas pela própria natureza da pesquisa, sendo que a problemática da pesquisa emerge aos poucos, pois é a própria experimentação que “revela” aquilo que é a pesquisa.

Vários pesquisadores que estão sistematizando tal abordagem metodológica acrescentam que esta não se trata de uma simples demonstração da teoria (HASEMAN, 2006; MIDGELOW, 2015; FERNANDES, 2013). A ideia aqui não é elaborar um pensamento teórico e depois criar (nem vice-versa), como se fosse algo ilustrativo, mas sim deixar que as criações artísticas e as ações da investigação surjam articuladas, indissociavelmente, à elaboração teórica. “Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes” (FERNANDES, 2013, p.24). A prática não como resultado ou como um campo de teste de uma hipótese, mas como a própria pesquisa: processo, meio e final em si mesma. No pensamento do coreógrafo pesquisador, e como ficará mais claro através da análise do processo criativo, quando eu danço não estou investigando algo, eu estou “performando” a própria pesquisa (HASEMAN, 2015).

Brad Haseman, Professor na *Creative Industries Faculty* na *Queensland University of Technology (QUT)*, em Brishane, na Austrália, que tem sido um pesquisadores mais engajados com a institucionalização deste método de pesquisa ao nível mundial, escolhe chamar o tipo de pesquisa que tem a prática como elemento central, Pesquisa Performativa. Na Pesquisa

³⁸ Irei discutir as complexidades decorrentes das questões autobiográficas da pesquisa, quando falar sobre as reconfigurações identitárias que tomaram corpo a partir da mesma.

Performativa, a estratégia de investigação fundamental é a Pesquisa guiada pela prática, definida por Carole Gray enquanto:

a investigação que é iniciada na prática, dúvidas, problemas, desafios são identificados e formados pelas necessidades da prática e pelos praticantes; e em segundo lugar, que a estratégia de pesquisa é desenhada através da prática, utilizando predominantemente metodologias e métodos específicos que nos são familiares, como praticantes (GRAY, 1996, p. 3, tradução minha).

Uma das vantagens deste “multi-método guiado pela prática” (HASEMAN, 2006, p.3) prende-se com a valorização e qualificação do tipo de conhecimento que só um *insider* pode ter. Tal procedimento, exige uma capacidade reflexiva simultânea acerca da experiência, já que não é só ter a experiência, mas entender a experiência à medida que ela acontece (MIGELow, 2015)³⁹. Exige também do pesquisador a capacidade de lidar com uma boa dose de ambiguidade, instabilidade, imprevisibilidade, e incerteza. Dessa forma, o artista-pesquisador desenvolve uma espécie de metalinguagem, edificada na capacidade de verbalizar e sistematizar a sua arte, refletir sobre o que tem feito, processo que, o tempo inteiro advém e ao mesmo tempo alimenta a própria prática. Logo, mais do que pesquisar *sobre* dança (em que primeiro você faz algo, e depois você reflete sobre esse algo), estamos falando de pesquisar *com* dança (LEPECKI, 2004), já que o sujeito criador reflete *fazendo*, o sujeito criador é parte do fazer.

De assinalar ainda que, dentro do contexto da Prática como Pesquisa (*PaR*) (BARRETT&BOLT, 2007) convivi de forma mais direta com a Pesquisa Somático-Performativa, que, nos últimos dez anos vem sendo estruturada pela pesquisadora e artista da dança Ciane Fernandes. Meu encontro com esse modo de fazer pesquisa deu-se em Laboratório de Performance, atividade de caráter semestral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

³⁹ Conferência *Histórias encarnadas: a prática artística como pesquisa*, proferida por Vida Migelow no 5º Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, a 11.09.2015.

da UFBA, conduzida pela pesquisadora. A Pesquisa Somático-Performativa relaciona-se diretamente com a Pesquisa Performativa e a Pesquisa Somática e, em menor grau, com a *Somaestética* (FERNANDES, 2014b). Na definição de sua autora:

Mesmo que o seu tema não seja especificamente ou tão-somente técnicas somáticas ou performáticas (...), a Pesquisa Somático-Performativa é definida e organizada por uma prática somática, ou seja, uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens) através da criação de conexões (entre interno e externo, mobilidade e estabilidade, função e expressão, execução e recuperação etc.) e da integração dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social (FERNANDES, 2014c, p.1).

A oportunidade de vivenciar essa forma de pesquisar (de individual e/ ou coletivamente levar para o corpo questionamentos da pesquisa), de responder em movimento a interrogações como “Como se move o que nos move?” ou “Qual a pergunta da minha pesquisa?” (FERNANDES, 2012b), foram de grande valor no sentido de abrir horizontes sobre o que pode ser fazer pesquisa num contexto acadêmico, e para a descoberta de novas e mais complexas articulações no meu processo criativo. Alguns outros princípios da Pesquisa Somático-Performativa entravam em relação direta com o que vim desenvolver no decorrer deste doutorado, princípios que interessa aqui destacar por ajudarem a ir enquadrando os rumos que tomou esta pesquisa:

-Perguntas são parte fundamental do processo individual e coletivo, pois direcionam com flexibilidade, abrem caminhos e levantam direções possíveis, ao invés de focar em temas isolados;

-Ser testemunha, Ser movido, ser escrito, ser achado pelos autores, ser levado pelo tema e pelas perguntas etc. Não num ingênuo retorno ao “natural”, mas numa investigação das forças que agem em tudo;

-(...) valorização da pausa e lentidão tanto quanto impulso e dinamismo;

-Valorização da intuição, que se manifesta em insights, imagens, visões, sensações, sensopercepção etc.;

-Valorização do inconsciente, dos sonhos e dos estados alterados de consciência, bem como de todos os processos supostamente não acadêmicos (como, por exemplo, passeios, diversão e repouso) durante todo o processo de pesquisa (FERNANDES, 2014b, p.91-92).⁴⁰

Assim, o que despertou interesse dentro desta abordagem metodológica da Pesquisa Somático-Performativa, foi o reconhecimento da experiência vivida (insiders), e o protagonismo dado à prática, deixando, efetivamente, que ela norteasse por completo o conteúdo dos encontros e das experimentações.

De modo geral, foi essencialmente através dos experimentos que pude articular todas as teorias, tendo o corpo que dança como fio condutor e organizador das relevâncias. Desse modo, sendo esta uma pesquisa que vem da prática, e trazia questões a partir da prática, isso é o que dá pertinência à escolha da Prática como Pesquisa como referência metodológica. Este não foi um caminho metodológico que apareceu de antemão, o percurso se fez na direção inversa: fui primeiro explorando diferentes tipos de experimentos criativos, criando conexões com os conceitos que me acompanhavam, deixando que os próprios esses experimentos me encaminhassem para determinadas escolhas. Só depois fui entendendo que aquilo que estava fazendo era, efetivamente, “prática como pesquisa”.

Através da revisão de diversos autores, percebo que as diferentes nomenclaturas e entendimentos diversificados sobre qual o âmbito de cada uma destas categorias, tem complicado a consolidação deste campo de conhecimento. Este não será o momento de me adentrar nas especificidades e distinções entre cada um, o que interessa aqui é destacar que o paradigma de pesquisa em que se inscreve este estudo assume a primazia da prática como ponto central e estruturante. Irei assim me utilizar da designação Prática como Pesquisa (*Practice as Research*) (BARRETT e BOLT, 2007; CANDY, 2006), por considerar que esta espelha melhor o grande conjunto abarcado pelas diferentes abordagens metodológicas que nomeiei aqui, e o caminho metodológico percorrido neste doutorado. É relevante acrescentar ainda

⁴⁰ Não se tratam de todos os princípios deste vasto método de pesquisa, mas apenas aqueles que intuo que têm relação com esta pesquisa.

que, assim como cada PaR é pessoal, a especificidade deste estudo passa por uma abordagem “auto(bio)etnográfica” voltada para os trânsitos entre dança e Estudos Culturais, âmbito de investigação ainda pouco explorado inclusive dentro desta área de pesquisa em consolidação.

Junto com tudo isto, a partir de determinado momento, vim a entender que, para além de estar influenciada pela PaR, seria mais adequado, ao invés de escolher uma abordagem metodológica apenas, optar por uma metodologia mista, que cruzava a Prática como Pesquisa e a Autoetnografia. O que me levava a pensar que o que estava fazendo tinha conexões com o método autoetnográfico?

A Autoetnografia nasce na Antropologia e tem vindo também a ser adotada pela Sociologia, e nos estudos feministas e pós-coloniais. Como método qualitativo, a autoetnografia tem por essência ser multimétodo (ELLIS&BOCHNER, 2000), podendo utilizar diversas fontes de informação combinadas de diferentes formas. Deborah Reed-Danahay (1997) reconhece que a autoetnografia pode conter múltiplos significados, sendo difícil caracterizá-la em nível de conceito, de método ou de discurso.

Segundo Ellis e Bochner (2000), a Autoetnografia é um gênero da pesquisa etnográfica que permite o envolvimento do pesquisador, a narrativa de seus pensamentos e suas reflexões, diante do estudo em que está inserido. Através do uso da primeira pessoa, este método vem possibilitar ao autor transpor para seu estudo as suas experiências emocionais, sendo que a riqueza da narrativa passa a ser a capacidade de introspecção. Certamente, isso é algo que pode ser incrivelmente difícil, algo que a maioria das pessoas não consegue fazer bem. Existem muitos pesquisadores, aliás, muitos indivíduos, não suficientemente introspectivos sobre os seus sentimentos e motivos, sobre as contradições que experimentam, ou que simplesmente não possuem suficiente capacidade para refletir sobre o mundo ao seu redor. Aquilo que a Autoetnografia vinha acrescentar a esta investigação resumia-se a esses dois aspectos: instrospecção/ reflexividade e foco no discurso pessoal.

Em primeiro lugar, o que despertou o meu interesse foi o fato desta ter como ponto de partida a história pessoal do pesquisador (REED-DANAHAY, 1997; FORTIN, 2010). Paralelamente, trata-se ao mesmo tempo de uma forma de autonarrativa que localiza o

pesquisador em uma “zona de fronteira” ou “entre duas culturas”, que possui um caráter autobiográfico ao relacionar o pessoal com as experiências coletivas. Dessa forma, respondia ao ato de observar, e reportar a minha e diferentes visões.

Por outro lado, para posicionar-se, o pesquisador deverá revelar o porquê do seu interesse no objeto, explicitar o tipo de relação que manteve com ele antes do estudo, identificar aquilo que contribuiu para que esse objeto entrasse na sua vida, falar abertamente das opiniões, emoções e sentimentos que definem a sua relação com o mesmo. A demanda do questionamento próprio do método autoetnográfico é extremamente difícil, alertam os mesmos autores. Seguir por esta via de uma forma honesta gera muito medo, dúvida e crise, coloca-nos em contato com a vulnerabilidade de se expor. Nesse sentido, a Autoetnografia nos torna intensamente conscientes de como testemunhamos nossas próprias construções da realidade (SPRY, 2001). A autoetnografia parece relacionar-se com a noção de “dupla consciência”, proposta por Du Bois (1996), não no sentido de quem absorve duas realidades identitárias e culturais, mas do duplo papel do pesquisador enquanto sujeito e objeto, e por aqui se evidenciam mais uma das intersecções deste método com a atual investigação.

Não é o propósito deste estudo discutir os diferentes significados da Autoetnografia nem os seus diferentes usos, mas sim destacar as conexões que a presente pesquisa estabelece com este método. Uma das ferramentas da Autoetnografia é também o diário de campo, composto de fatos registrados e reflexões do pesquisador. Trata-se de um instrumento fundamental centrado nas vivências do sujeito em seu contexto social, onde constam peculiaridades, reflexões, impressões pessoais sobre esse mesmo contexto.

Assim, esta investigação trilhou os mesmos caminhos. A escrita autoetnográfica, desembocou naquilo que chamei de “corpo em trânsito”, procedimento que consistia em registrar as primeiras impressões a cada vez que voltava a Salvador⁴¹. Nessas idas e voltas, colocava-me “naturalmente” em estado de atenção para as primeiras impressões, esses primeiros momentos da chegada (em que você vê aquela realidade “de fora”, em que existe

⁴¹ Repeti depois o mesmo procedimento nas idas/voltas a Portugal, pois queria estimular a mesma exotopia em relação ao meu país.

uma separação/ distanciamento, em que você pensa a partir de uma perspectiva de “contraste”). Me utilizava assim da exotopia⁴², do olhar “de fora” que era estimulado pelos trânsitos, e do estranhamento e novas perspectivas que surgiam a partir daí. Creio que comecei a registrar essas impressões intuitivamente; já para o final da pesquisa, vim a entender que elas, procuravam registrar o processo cotidiano de adaptação de um corpo buscando estratégias adaptativas entre algo familiar (as informações que lhe são próprias e que carrega no corpo) e algo estrangeiro (o que é estranho, mas por vezes também familiar), que me levou a questionar como que esses deslocamentos reverberam no corpo que dança.

Isso fomentava uma atitude de me manter em estado de observação em relação ao ambiente em que circulava, e permitia-me olhar para as diferentes dimensões que estavam sendo mobilizadas com esta experiência intercultural. Em primeiro lugar, a dimensão do trânsito, das idas-e-voltas, e a exotopia decorrente das chegadas (sentimentos de surpresa/ distanciamento), e das partidas (nostalgia, reconhecimento/ valorização de padrões nesse determinado local). E, em segundo lugar, a dimensão da observação e comunhão com o dia a dia soteropolitano: de que forma isso ia provocando fissuras, desconstruções, se ia incorporando e transformando a minha dança, e maneira de agir no mundo. Por essa via, e como alguém comentou num dos bate-papos de *transAtlântica*, este processo de pesquisa tornou-se para mim uma espécie de diário de bordo com o corpo.

Ao cruzar as duas metodologias, a Autoetnografia e a Prática como Pesquisa, queria com isso que fosse a própria prática a dar a configuração e estrutura da tese, deixando que fosse a própria pesquisa a convocar os seus métodos. A pesquisa teve o tempo inteiro um caráter processual: o próprio encaminhar do processo foi revelando como trabalhar essas informações no corpo e com o outro.

De maneira a contemplar o vasto leque de assuntos elencados até aqui, traçaram-se os seguintes objetivos:

⁴² Segundo Bakhtin (2006), a noção de exotopia refere-se a um desenvolvimento de um olhar crítico, a um “olhar de fora” em relação à sua própria experiência.

- Realizar experimentos criativos mobilizados por trânsitos (de sujeitos, ideias, imagens, objetos, etc) entre Bahia e Portugal, com o objetivo de atualizar imagens recíprocas/ auto-imagens, e promover espaços de partilha, reflexão e re-significação da história colonial;
- Descrever e analisar processos de criação em dança motivados por diferentes entrelugares (em primeira pessoa e/ou entrelugares mobilizados no(s) outro(s)), apontando procedimentos metodológicos e dramatúrgicos no contexto dos experimentos criativos desenvolvidos;
- Produzir uma reflexão crítica sobre processos criativos decorrentes da vivência de entrelugares, estimulando outros processos artísticos;
- Evidenciar uma compreensão teórico-prático-vivencial dos conceitos centrais deste estudo, corporificando a abordagem metodológica da Prática como Pesquisa.
- Destacar a dança como um campo privilegiado não só para diálogos interculturais, bem como na área dos diálogos interpessoais, afirmando a sua vertente política e de transformação social.

Ao longo deste doutorado iniciado em Março de 2012, desenvolvi diferentes experimentos criativos com a intenção de experimentar procedimentos de criação em dança mobilizados pela experiência de entrelugar. Esses entrelugares foram assumindo diversas facetas categorizadas em três instâncias:

- 1- *Entrelugar Bahia-Portugal<>> Aceitam-se encomendas* (em que experimentei o Entrelugar entre culturas⁴³, entre Setembro 2013 e Junho 2015), formato de palestras/ bate-papos com o público em geral desenvolvido nos trânsitos entre Bahia e Portugal, através do deslocamentos de informações materiais/ imateriais (imagens, músicas, objetos, gastronomias, opiniões, e encomendas) e da experimentação do formato “conversas como processo criativo⁴⁴”;
- 2- *transAtlântica <>> de como Salvador me atravessa* (Entrelugar no/do sujeito pesquisador, entre Outubro 2013 e Julho 2015), sobre o entrelugar originado pela experiência pessoal de relação com o ambiente cultural Salvador. Os laboratórios individuais passaram no último mês a um processo de criação colaborativa com uma equipe de sete artistas, e assim nasceu o solo *transAtlântica <>> de como Salvador me atravessa* (em processo). Paralelamente, foram desenvolvidos ensaios abertos com outros artistas, apresentações públicas e bate-papos com o público em geral, de ambos os lados do oceano;
- 3- Entrelugar sujeito pesquisador e outros intérpretes-criadores (de Março a Junho 2015), onde testei procedimentos criativos com base na ideia de entrelugar com

⁴³ Por razões de economia do texto, apresenta-se nos apêndices a descrição sobre em que consistiu este experimento. No corpo da tese ele aparece sob forma de “atravessamentos”, de outras vozes que corroboram ou criam dissonâncias com o(s) argumento(s) que trago aqui. De assinalar igualmente que, entre Janeiro e Março de 2013, desenvolvi ainda as palestras/ bate-papos/ processo criativo *Entrelugar Bahia-Benin* que, por uma questão de recorte temporal, não pode ser incluído na tese.

⁴⁴ Logo após ter desenvolvido a primeira etapa do experimento criativo Entrelugar entre culturas, tomei conhecimento do projeto *Conversas*, o que me deu ainda mais força para seguir desenvolvendo este formato. *Conversas* é um projeto iniciado em 2012 em Lisboa por Constança Saraiva e Mafalda Fernandes. Atualmente, é um projeto de muitas pessoas e acontece em cidades tão distintas como Londres, Roterdão, Milão, Martesana, Leiria, etc. Trata-se de uma série de reuniões informais semanais para discussão de projetos e interesses, destinada a criar uma plataforma comum em que tanto os conversadores como o grupo são enriquecidos. Durante o evento, três “conversadores” trazem algo para compartilhar com o grupo reunido, durante trinta minutos cada. Cf: <http://www.conversas.net>

um grupo de intérpretes-criadores. Este foi desenvolvido como meu Estágio Docente Orientado, aquando dinamizei o laboratório de criação *Processos criativos movidos por trânsitos culturais*, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, sob supervisão da Profa. Dra. Lúcia Matos. Na impossibilidade de aprofundar uma tão vasta quantidade de material empírico no enquadramento temporal desta investigação, resolvi não me aprofundar na descrição/ análise desse experimento; farei, no entanto, breves referências a ele, ao longo da tese.

O conjunto destas ações traduziu uma busca de experimentar procedimentos metodológicos a partir da vivência de diferentes tipos de trânsitos e entrelugares. Os sujeitos envolvidos na pesquisa não se limitaram à “comunidade da dança” (artistas ligados a este meio, público de dança ou dançarinos). Através dos “bate-papos” promovidos pude também entender como estas experiências relacionadas aos trânsitos ecoam na comunidade, dessa forma estimulando trocas e contando com valiosos contributos do público em geral que ajudaram a construir o corpo desta pesquisa.

No decorrer deste processo criativo, movida pela intenção de convocar o “outro” para o trabalho, fui desenvolvendo diversos procedimentos metodológicos, com base em laboratórios de criação, palestras, bate-papos, entrevistas, etc. Como diria Helena Katz (2005, p.vi) “Para a maioria, pós-graduar-se constitui um empreendimento solitário.” Tais escolhas buscaram contrariar o caráter “ensimesmado” que por vezes pode assumir uma pesquisa de Doutorado, os processos criativos a solo, ou as experiências interculturais. Esse registo polifônico foi uma estratégia perseguida neste estudo, não só por ajudar a convocar a experiência de outras pessoas, como no sentido de ajudar a gerar perspectivas contraditórias. Como, na prática, isso acontecia? ⁴⁵

⁴⁵ Vale também explicar que, *à priori*, existiu a intenção de alargar ainda mais essa ideia de dinâmicas de interação com o outro, e nesse sentido, o solo *transAtlântica <> de como Salvador me atravessa* era, na verdade, uma dimensão “micro” de uma ideia macro, de um intercâmbio intercultural que batizei de “elosENTREpostos”. Pretendia então que *elosENTREpostos* fosse o segundo dos experimentos criativos a serem desenvolvidos ao longo desta pesquisa de doutorado, com o intuito de investigar o *entrelugar sujeito e outro intérprete-criador*. O objetivo era que, ao mesmo tempo que Teresa Fabião (portuguesa do Porto, emigrada há 8 anos em Salvador), estivesse criando um solo sobre a sua relação com a capital baiana, do outro lado do oceano, Índio Queiroz (bailarino coreógrafo baiano, radicado há 22 anos no Porto), estivesse criando um solo sobre a sua relação com

Em primeiro lugar, o *Entrelugar Bahia-Portugal<>>Aceitam-se encomendas* que consistiu de palestras/ bate-papos dinamizados, nas duas margens do Atlântico. Nesses eventos, após uma apresentação sucinta da pesquisa, acontecia um bate-papo cujas perguntas-chave procuravam acessar e discutir as imagens recíprocas e as relações entre Portugal e Brasil. Me voltando para as experiências vividas ou os imaginários dos participantes, fui reunindo visões que, por sua vez, iam me dando novas perspectivas sobre esses territórios; algumas ajudavam a trazer para o plano consciente as minhas próprias vivências que estavam esquecidas, e outras, ajudavam a ter um outro lado para a questão. As informações reunidas inspiraram não só o processo criativo do solo, como toda a feitura deste texto. Este experimento não está desligado do solo *transAtlântica*: tanto no processo criativo, como no momento da escrita, deu-se uma relação de retroalimentação entre um e outro.

Depois, Coleta de *feedback* (Bate-papos no final das apresentações + Ensaios abertos + Interações com a equipe). Durante as temporadas de *transAtlântica*, instaurei a prática de coletar depoimentos dos espectadores, fosse nos bate-papos desenvolvidos após a apresentação, nos contatos informais, ou nos emails que recebia nos dias seguintes⁴⁶, o que me fez crescer muito na leitura e futuros desenvolvimentos do solo, e, acima de tudo, nos *insights* em relação à temática desta tese como um todo. Desejaria trazer todas os comentários, mas, devido às limitações que o texto impõe, foi feito um recorte. Outros momentos de *feedback* foram os ensaios abertos que realizei nas duas semanas antes da estreia no Teatro Gamboa Nova (do qual participaram Clara Faria Trigo, Leonardo França e

o Porto. As criações desses dois artistas de “pátrias trocadas” iriam ser geradas em simultâneo e num processo de intercâmbio constante. A estrutura pensada para esse intercâmbio, em que um criador “deslocado” dialogava com outro criador dessa mesma cultura (também ele “deslocado”) em pleno processo de criação, ganhava sentido pela possibilidade de empatia entre estes, esperando dessa forma alcançar novos e mais densos olhares sobre a sua cultura e a cultura do outro, ressignificando-as. Esse passo da pesquisa foi, de fato, iniciado (a troca de correspondência em pleno processo criativo, as entrevistas); no entanto, problemas de saúde do coreógrafo em questão inviabilizaram que este fosse concretizado, durante esta pesquisa de doutorado. Porém, como encaro o solo *transAtlântica* como uma obra em processo e existe a intenção de levá-lo adiante (procurar financiamento e mais estrutura para a sua concretização), isso faz com que *elosENTREpostos* talvez possa ainda acontecer no futuro, no caso de achar outro criador com esse perfil. De qualquer forma, o início deste intercâmbio veio, sem dúvida, a alimentar o todo que é esta pesquisa

⁴⁶ Como uma forma de dar protagonismo ao discurso do outro, esse material aparece ao longo da tese, porém, por uma questão de privacidade, figuram como colaborações sem nome, sendo distinguidos uns dos outros pela numeração.

Leonardo Sebiane, artistas da dança cuja pesquisa dialoga com o tema), e, de forma mais continuada, as interações com a equipe de *transAtlântica* que, pela densidade, dedico maior destaque na parte em que analiso este processo.

Á partida, poderia dizer que, nestas três ações, os depoimentos foram coletados de forma aleatória. Porém, como na PaR, em que a lógica parece aleatória mas não é, fez parte do processo da presente pesquisa entender que existem outras maneiras de gerar conhecimento. E que as circunstâncias daquilo que estava tratando acarretava os seus imprevistos. Na verdade, essas seleções aconteceram e não foram “aleatórias”, mas sim responderam a um caminho de “dentro para fora”, relacional, a uma sabedoria somática que permitiu traçar nexos e conexões que inicialmente não estavam visíveis. Assim, o modo como foram feitas essas escolhas, basearam-se também no espaço do entre: entre saber e não saber, entre ter uma justificativa e não ter uma justificativa.

Realizei também o que chamei de *Entrelugar sujeito pesquisador e outros intérpretes-criadores*. Esse laboratório de experimentação/ criação pretendia não só mobilizar ou dar voz a entrelugares de outros intérpretes-criadores, como explorar a relação do “meu” entrelugar com entrelugares de outros criadores. Diferentes procedimentos de criação relacionais foram sugeridos como um disparador para o processo criativo buscando acessar perspectivas multifocais sobre vivências do entrelugar. Esse processo revelou-me outras acepções do “entrelugar” e permitiu testar isso de forma coletiva. Ao mesmo tempo, tirando proveito que esse processo aconteceu em simultâneo com a construção de *transAtlântica* foi possível recorrer a procedimentos de criação e movimentações que estava utilizando no processo de construção do solo e trabalhar isso com o grupo, vendo como o mesmo estímulo pode resultar em algo outro. Dinamizei ainda um encontro do *Entrelugar Bahia-Portugal* especificamente esses com intérpretes-criadores, em que o material (opiniões/ objetos/ imagens/ comidas) levados de Portugal serviram como estímulo criativo para, na Bahia, os dançarinos criarem pequenas improvisações individuais⁴⁷ a partir da maneira como vêem os portugueses, ou que ideia têm de Portugal. Nesse experimento, o foco esteve assumidamente no processo, na

⁴⁷ Material que foi filmado para futuras edições e, eventualmente, ser incluído no site que irá reunir todo o material levantado nesse experimento.

troca de ideias, nas relações que se construíram, do que em chegar a uma configuração final. Como se sabe, o processo criativo não segue uma dinâmica linear; assim que esse material reunido, inicialmente com a intenção em discutir isso como um capítulo específico, durante o processo, revelou-se que a ênfase seria outra.

Uma das ferramentas criativas que desenvolvi na fase de coleta de material para o processo criativo, foram as Entrevistas com outros sujeitos do entrelugar. Inicialmente, enquanto ainda estava trabalhando sozinha, concebi uma autoentrevista que batizei de *Entrevista ao estrangeiro em mim*⁴⁸ (ver Apêndices): na sequência das “revelações” que vêm com o ato de escrita e materialização de uma experiência, fiquei motivada a repetir esse procedimento com o criador com que trabalhei no *elosENTREpostos*. Intuitivamente, desde o primeiro ano do doutorado comecei a estender essa ferramenta a outros sujeitos do entrelugar, procurando com esta estratégia trazer retratos da experiência migratória de cada um e aceder às narrativas pessoais⁴⁹. Isso permitiu uma multiplicidade de pontos de vista que contribuiu para aprofundar o tema da pesquisa. Como dizem os métodos das ciências sociais, “(...) a história de vida permite conhecer intimamente as pessoas, ver o mundo através dos seus olhos, e introduzir-nos vicariamente nas suas experiências” (SHAW *apud* TAYLOR&BOGDAN, 1987, p.106). Fazendo uso dessa estratégia, registrei episódios ou falas que outros estrangeiros /outras mulheres ouviam na rua e isso constou também do conjunto dos *samples* sonoros com que me relaciono na cena *Corpo em Ambiente Estranho*.

Outro procedimento foram as Vivências da Rua, que consistiu na observação de corpos e falas da rua (atitudes de corpo, danças que acontecem na rua, expressões da gíria baiana,

⁴⁸ O nome para este procedimento surgiu por inspiração de cruzamentos entre a obra *Estrangeiro em mim* da sorocabana Letícia Barreto (uma instalação composta de 10 desenhos e 4 espelhos, apresentada no contexto da exposição coletiva Woundscape, USP, São Paulo, 2013), e a técnica de “autoentrevista” em que se baseia trabalho de Cristina Nuñez, fotógrafa espanhola que criou um método de auto-retrato como terapia (NUÑEZ, 1962). Cf: <http://selfportrait-experience.com>

⁴⁹ Aos entrevistados foi solicitado que respondessem o mais espontânea e prontamente às questões, questões sobre a condição de estrangeiro (adaptação ao contexto Bahia, choques culturais, imagens recíprocas, etc). O arquivo sonoro dessas entrevistas foi posteriormente enviado a essas pessoas, o que resultava que esse procedimento, também no outro, tivesse a fase de “vivência”, e a fase de “reflexão sobre a vivência” (com todos os *insights* que vêm daí).

conversas, etc). Esse procedimento exigiu bastante disciplina para o tempo inteiro ficar registrando essas informações (e encontrar formas de registrar essas informações), pesquisando como isso poderia se tornar corpo, se tornar cena.

Refiro também a Câmera operada em cena em *transAtlântica <<>> de como Salvador me atravessa*. Para além dos procedimentos de teor mais “relacional” que descrevi até aqui, julgo que outros aspectos que poderiam passar despercebidos ao olhar mais desatento, também foram trazendo a perspectiva do outro para o processo. Falo de uma câmera que é operada em cena no início e no final do espetáculo, e que fornece ao público uma outra perspectiva para o que está acontecendo ao vivo.

Assim, como se pode comprovar, tanto ao nível criativo, como ao nível metodológico, constituiu-se como princípio orientador uma abordagem que não apenas trouxesse o meu olhar enquanto pesquisadora, mas que abrisse caminho para uma “polifonia de vozes” (MATOS, 2006), recorrendo à minha vivência pessoal para tocar o coletivo. Com todos estes procedimentos, foi ficando claro, com o decorrer do processo, que estava intensificando e nutrindo a experiência da criação em trânsito com a experiência do outro. Isto é, estava “armando” situações em que eu própria me transformava através do contato e perspectivas de outras pessoas, alimentando o meu argumento de elementos de outras experiências de trânsito, e, dessa forma, ampliando a minha própria experiência de trânsito.

Desse modo, concebida como uma rede evolutiva, esta foi-se tornando uma pesquisa “caleidoscópica” e multivocal, com diferentes faces e braços de alcance, o tempo inteiro se definindo e sendo redefinida nos encontros com o outro, e com o ambiente ao redor: dessa forma, o trânsito esteve sempre presente, e fui entendendo, cada vez mais, uma dimensão interpessoal que estava envolvida na investigação.

Sem a pretensão de “filiação” em uma única corrente teórica ou área de conhecimento esta pesquisa assume-se logo à partida inter e transdisciplinar, propondo que sejam as experiências criativas e as reflexões fruto destas que dêem sentido a uma ou outra escolha conceitual, e, simultaneamente, recorrendo a diferentes disciplinas do saber, pensando naquilo que as aproxima, invés daquilo que as afasta.

Assim, os aportes teóricos escolhidos permitiram um maior aprofundamento analítico, cruzando autores dos Estudos de Dança (*Dance Studies*), dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, dos Estudos da Mestiçagem, Sociologia, ou Antropologia. Através do cruzamento destes múltiplos olhares epistemológicos, com os dos sujeitos da pesquisa, foi se atingindo uma melhor compreensão do “caleidoscópio” da realidade em questão.

Ao definir a abordagem epistemológica que está no cerne desta pesquisa, acho importante destacar: 1- o seu caráter processual através da visão de Pareyson (1993), que traz a visão da obra de arte como o lugar da invenção em tempo teal, como algo que se define durante o próprio fazer; 2- o seu caráter relacional com Bakhtin (2000) que frisa que é a relação que faz acontecer a pesquisa, relação dialógica entre investigador e objeto, entre investigador e investigado; 3- a visão do sujeito implicado corporeamente no processo de relação com o mundo com o qual está em troca permanente (NAJMANOVICH, 2001).

Como instrumental teórico, sobre as interseções entre dança e interculturalidade, e a temática dos deslocamentos no campo das artes, foram uma inspiração os estudos de Andree Grau (1992), Cheryl Stock (1999, 2000, 2005), Fensham & Kelada (2012), Sally Banes (2007), entre outros. As visões desses autores e pontualmente de vários outros, contribuíram bastante para o aprofundamento das reflexões sobre os experimentos criativos. Para a discussão sobre a produção contemporânea de dança, alio-me a estudos de André Lepecki (2003, 2024), e Laurence Louppe (2000, 2012). Paralelamente, chamaram-se os preciosos contributos dos atuais Estudos da Dança (*Dance Studies*): Ann Cooper Albright (2010), Ciane Fernandes (2007, 2012, 2014, 2014), Christine Greiner (1999, 2005, 2007, 2008), Eloísa Domenici (2009, 2015), Helena Katz (2005) Jane Desmond (1993, 1997), Susan Foster (1996, 2011). O cruzamento entre as visões de todos estes autores ajudaram a discutir processos criativos em dança em entrelugares.

Como forma de aprofundar as análises sobre o material empírico foram colocadas em diálogo noções ligadas a uma visão crítica da interculturalidade (HANCIAU, 2005; CANDAU, 2000; ANDRÉ, 2005), transculturação (ORTIZ, 1947; MALINOWSKI, 1947) e hibridismo (BHABHA, 2004; BURKE, 2003), utilizando também autores Estudos da Mestiçagem, em específico, Gruzinski (2001), Machado (2003), Pinheiro (2004) e Santos (2008).

O conceito central da pesquisa, a ideia de entrelugar foi esmiuçado à luz de diferentes autores (BHABHA, 1998; HANCIAU, 2005, GRUZINSKI, 2001, SANTIAGO, 1978), sempre tendo em vista a relação com o processo criativo. Como elucidação para a discussão sobre reconfigurações identitárias a partir dos trânsitos culturais, tomei contato com os estudos sobre imagens recíprocas e representações sociais (MOSCOVI, 1961; GUIMELLI, 1993; JODELET, 2001; LAGES, 2006) e, para a problematização da discussão sobre identidades-alteridades recorri à perspectiva de Hall (2006) das identidades enquanto identificações, entre outros. Outras questões pertinentes neste âmbito do entrelugar terão como interlocutores Santos (2001) e Lepecki (2006). Dentro desta temática convoquei ainda o conceito de exotopia proposto por Bakhtin (2003), conceito que surge em vários momentos da tese.

Tendo a intenção de aprofundar questionamentos em torno do material empírico nomeadamente sobre a temática dos deslocamentos e hibridismos no campo das artes, chamaram-se autores dos Estudos Culturais (BAPTISTA, 2014; HALL, 1996, 2006), e estudiosos das questões pós-coloniais e sua repercussão na cultura e identidades sociais (ALMEIDA, 2002; SANTOS, 2006, 2009; SANCHES, 2006) e no corpo que dança (ROUBAUD, 2012). Essas ideias contribuíram para a análise dos experimentos criativos, especificamente o tema das relações entre Brasil e Portugal.

Esta tese aparece então estruturada em cinco capítulos. Uma vez que é uma pesquisa movida pela prática achei pertinente haver um Prólogo, uma seção prévia onde reflito sobre diversos fatores que me encaminharam para a vivência do entrelugar. Traço essa contextualização em torno de três eixos norteadores (dança, cultura e vivências interpessoais), e, junto com isso, apresento a atuação artística prévia que tenho nesta temática de pesquisa.

Depois da Introdução, inicio o segundo capítulo fazendo um mapeamento e discussão de trajetórias relacionadas à abordagem de dança, de corpo e de conhecimento corporificado, fazendo já ligação com algumas dos conceitos principais em que me irei embasar para falar sobre a experiência em trânsito; de antemão, penso ser importante criar este “solo comum”, antes de partir para a análise dos casos empíricos.

Na seção *Processos de criação em dança no entrelugar* faço uma breve contextualização da produção contemporânea em dança no âmbito intercultural, apresentando as noções centrais que irão nortear a discussão sobre a experiência em trânsito, e procurando realçar de que forma o tema do(s) entrelugar(es) e de outros “atravessamentos” têm vindo a se impôr a uma escala mundial. Logo em seguida, faço uma visão panorâmica de criadores e/ou projetos pares a esta investigação.

No capítulo terceiro, passando já para a análise dos casos empíricos começo por descrever o processo criativo do solo *transAtlântica <<>> de como Salvador me atravessa*, para, na parte seguinte, analisar mais a fundo as movimentações olhando os padrões, metáforas, e dramaturgias corporais que estas vieram transparecer.

Posto isto, o conteúdo do quarto capítulo aparece dividido em duas grandes partes, cada uma com os seus desmembramentos. Na primeira, detenho-me um pouco mais no conceito central da tese, defendendo uma abordagem multidimensional do entrelugar, isto é, colocando em evidência diferentes dimensões/ potencialidades que ajudam a caracterizar e ampliar o alcance desse termo, relacionando-as com exemplos dos experimentos criativos.

No 4.2- *Identities/ Alteridades: reconfigurações identitárias a partir da criação em dança no entrelugar* parto de uma das dimensões mais densas da multidimensionalidade do entrelugar (o seu potencial de mobilização de identidades e alteridades) para discutir os processos de choques, as relações estrangeiro/local e seus estereótipos (4.2.1 e 4.2.2, respectivamente) e determinadas questões pós-coloniais (4.2.3); em suma, nesta parte debruço-me sobre diversas questões interpessoais que surgiram ao longo dos experimentos criativos. Os subcapítulos seguintes assumidamente têm um cariz mais autobiográfico: no 4.2.4- *Transformações no corpo, na dança, no processo criativo*, faço do meu caso prático um exemplo do que estou argumentando, e, em seguida, partilho reflexões sobre aonde me conduziu essa pesquisa: falo de como a experiência, reflexão e criação movida por entrelugares pôde, por contraste, trazer a necessidade de construção de um lugar, sentimento esse não tanto vinculado a um lugar ou cultura específica, mas como uma “sensação interna de lugar”, como pertencimento.

Do capítulo final fazem parte três segmentos: um primeiro subcapítulo onde me acerco de ideias que surgiram transversalmente ao longo de toda a tese, argumentando uma relação entre processos criativos, interculturais e interpessoais. Uma segunda seção onde defendo o potencial do(s) entrelugar(es) para o desenvolvimento de capacidades interpessoais (entre as quais, a empatia), explorando como que os processos criativos em dança a partir do entrelugar podem fornecer pistas para lidar com as realidades instáveis e em constante devir que caracterizam a contemporaneidade, e por isso ter interesse para outras áreas de conhecimento. E, por último, a parte *Recorrências e peculiaridades do entrelugar em contexto criativo* onde termino por dissertar acerca de pontos de convergência entre a multidimensionalidade do entrelugar e a relação entre processos criativos, interculturais e interpessoais, sintetizando algumas das ideias chave sobre criação em dança no entrelugar, percebidas após o desenvolvimento dos experimentos artísticos. Por fim, termino com um *Epílogo* onde reúno notas conclusivas sobre a pesquisa, e apresento igualmente os seus desafios e desdobramentos.

No corpo desta tese, em determinadas partes, irei então incorporar seções de escrita autoetnográfica, diferenciadas do corpo principal do texto em itálico, uma espécie de momento “entre” a que dei o nome de “corpo em trânsito”. Esta forma cria ressonância com a estrutura de cenas individuais de *transAtlântica*, me possibilitando dar destaque ao material vivencial acumulado ao longo destes anos sobre a condição migrante corporificada. Tais extratos de escrita autoetnográfica, o uso de fotografias e o *dvd* que consta nos anexos desta tese destinam-se a fornecer ao leitor não apenas uma forma de documentação e provas do processo criativo, mas são também um tipo de coreografia pictórica e textual.

Gostaria ainda de fazer uma outra advertência: frequentemente, ao longo deste texto, vou estar fazendo uso de aspas e do símbolo gráfico “<>”, como um gênero de escrita performativa⁵⁰ (AUSTIN, 1962; FERNANDES, 2006). As setas espelham um dos modos como o

⁵⁰ Segundo Haseman, esta abordagem decorre da teoria dos Atos de Linguagem de J.L. Austin (1962), que defende a “performatividade” da linguagem. A título de exemplo, a fala “Declaro-vos marido e mulher”, não apenas nomeia, mas, efetivamente “faz acontecer”/ “performa” essa ação.

“entre” se materializa no texto, dando destaque ao aspecto relacional. As aspas são usadas para trazer um sentido “pessoal” para determinadas palavras, como também a presença ou o “linguajar” do Bahia no meio da tese. Desse modo, as aspas se efetivam como atravessamentos no meu discurso, uma espécie de efeito intercultural na tese que creio que também deixa em evidência o processo que estava vivendo em primeira pessoa: incorporação de novos termos, novas acepções para os mesmos termos ou novas formas de me relacionar com o mundo. Assim como *transAtlântica* se construiu no trânsito entre a rua e o palco, com esse modo de escrever, busquei intercalar o formalismo da escrita acadêmica com modos de falar e gíria do cotidiano, de modo a tornar esta tese o mais democrática possível, no sentido de abarcar mais “outros”.

2. CRIAÇÃO EM DANÇA MOVIDA POR TRÂNSITOS CULTURAIS:

“HÁ MAIS MARÉS QUE MARINHEIROS”

2.1- Percursos e transições no conceito de dança

Ao longo do século XX, estudos de diversas áreas foram firmando as bases sobre uma nova visão de corpo. Marcel Mauss (1924), foi um dos pioneiros desse movimento, ao afirmar

o ser humano como uma tríade cujas dimensões bio-psico-sociais não estariam separadas. Na fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty (1908-1961), começa a ser defendida a teoria de que não temos um corpo, mas, *somos* um corpo. O corpo passa a ser encarado como um ambiente vivo em o qual experimentamos o mundo (o que pressupõe o outro em nós). O horizonte é expandido para além do corpo como instrumento e se aproxima do corpo como relação e transformação pela via do sensível, sendo a partir dessa interação eu-outro que se dá a fundação da alteridade.

De fato, o corpo, locus primário de emoções, “motor” para acessar memórias inconscientes, e agente no processo de interpretação e negociação com o mundo (NOLAND, 2009), tem assumido uma importância crescente enquanto agente de problematização e transformação simbólica da forma de se sentir e pensar as relações humanas. Nesse sentido, autores das mais variadas tradições teóricas têm vindo a destacar a necessidade de se considerar as manifestações corporais no âmbito do estudo das interações sociais. Teóricos como George Lacan (1998) ou Paul Ricoeur (1992) também caminharam nesse sentido de reconhecer o corpo como um locus de identidade/ alteridade. Ricoeur recupera a teoria aristotélica da ação e a fenomenologia comprovando a interligação entre a identidade pessoal, o corpo e a experiência direta. Para ele, a condição corporal é a base a partir da qual se constitui a identidade, e fruto dessa condição normas, regras e símbolos são estabelecidas. Interessa-me bastante a visão de Ricoeur quando este diz que é apenas no momento em que o corpo se entende como um corpo entre outros corpos, que o sujeito começa a se reconhecer enquanto sujeito, isto é, que os elementos intersubjetivos (e linguísticos, no caso de Lacan) se apresentam (RICOEUR, 1992). Ou seja, não só o corpo é um locus de alteridade entre o sujeito e outros corpos, como é um locus mediador entre o *self* e o mundo.

Nas últimas décadas, as investigações sobre o corpo têm despertado a atenção de disciplinas tão diversas como a Antropologia, a Psicologia, a Sociologia, os Estudos Culturais, as Neurociências, as Ciências Cognitivas ou os estudos da Performance. A vontade de abarcar a complexidade do que é “ser humano” parece traduzir-se nesse interesse crescente pelo corpo: “um corpo que sente, que pensa, que percebe, que experiencia, que deixa de privilegiar o lógico, o racional, o testemunhal como forma única de pensar o mundo” (VIEIRA, 2005, p. 114). Emily Martin sugere que todo este interesse pode estar ligado ao momento histórico

contemporâneo que estamos passando, devido às grandes mudanças na forma como os nossos corpos são organizados e experienciados (MARTIN *apud* CSORDAS, 1994). Segundo Csordas, “Ao mesmo tempo, se o corpo está passando por um momento histórico crítico, este momento também oferece uma oportunidade metodológica para reformular teorias da cultura, do self, da experiência, com o corpo como centro da análise” (CSORDAS, 1994, p.4, tradução minha).

A corporalidade do sujeito no mundo contemporâneo também é destacada por Denise Najmanovich (2001), na obra “O Sujeito Encarnado-questões para pesquisa no-do cotidiano”. Esta autora evoca a teoria da enação de Varela, Rosh e Thompson e a teoria das metáforas conceituais de Lakoff e Johnson para propor a visão do sujeito implicado corporeamente no processo de relação com o mundo com o qual está em relação permanente, afirmando que o sujeito contemporâneo é um “sujeito encarnado”, inseparável das experiências sociais e pessoais, cognitivas, sociais, biológicas e comunicacionais com as quais convive no dia a dia. O diferencial que vem atrelado a esta concepção de sujeito encarnado, tem a ver com o crédito que se tem dado recentemente a noções como *embodiment* e conhecimento corporificado (*embodied knowledge*), isto é, o conhecimento que se constrói a partir da ação corporal implicada no mundo.

A ideia de *embodiment* (JOHNSON, 1987) destaca a importância do corpo na apreensão de conceitos, em processos que a ciência clássica e a filosofia julgavam exclusivamente mentais. Diferentes autores vêm defendendo o quanto

a experiência corporal é fundamental para a emergência e sustentação das categorias conceituais que são a base do pensamento e da linguagem (LAKOFF, 1987; JOHNSON, 1987; SHEETS-JOHNSTONE, 1999). Tem sido bastante estudada a conexão entre o sistema motor e sistema cognitivo, entre movimento e conceituação, reafirmando o papel da experiência sensório-motora para a conceituação de nossas experiências subjetivas (LAKOFF & JOHNSON, 1999). Para esses autores as categorias conceituais são “ancoradas” em padrões da experiência sensório-motora (DOMENICI, 2009).

Por outro lado, a noção de conhecimento corporificado permite reconhecer que este é um tipo de processo contextual e experiencial, e não “universal”. Muitos artistas e

pesquisadores têm trabalhado estas problemáticas, reafirmando como a recente discussão acerca do corpo vem expandir o que se entende como conhecimento corporificado. Por exemplo, autores das ciências cognitivas, como Johnson (1987) ou Varela (1991) “explicaram que aquilo que somos capazes de experimentar e o modo como experimentamos faz sentido dependendo dos corpos que temos e de como agimos nos diferentes ambientes que habitamos” (KATZ & GREINER, 2005).

Escapa ao âmbito deste trabalho uma revisão extensa dos autores que aprofundaram as noções de *embodiment* ou de conhecimento corporificado; interessa sim entender qual o potencial que essa visão vem trazer ao tema da relação entre corpo e ambiente cultural, questão chave nesta tese.

Dentre os autores que estudam o corpo na dança, Susan Foster (1996) advoga o corpo como um lugar tangível e substancial da experiência cultural. Andree Grau (1992) vê o corpo tanto como receptor e gerador de significados sociais, que molda e é moldado por processos culturais e relações sociais, bem como pela biologia. Igualmente, Cheryl Stock (2000) se aprofunda especificamente na experiência do corpo e sua relação imbricada com a cultura, no que toca à incorporação de condicionamentos e padrões sociais.

Quer estejamos falando de movimento ou de *embodiment*, muitos autores têm vindo a reconhecer a dança como uma forma corporificada de saber. “Por se constituir nos trânsitos entre o biológico e o cultural, a dança poderia ser tomada como um modelo de entendimento dos acontecimentos do mundo” (KATZ , 2005, p.168).

Perante isso, concordo com Jane Desmond, quando esta defende um interface entre os Estudos de Dança e os Estudos Culturais: “um que inclua o corpo que dança, território do significado em movimento” (DESMOND, 1997, p. 20, tradução minha). Importante referir aqui que os Estudos Culturais se assumem como um campo epistemológico instável, muito mais um “campo gravitacional”, do que de uma disciplina no sentido tradicional (BAPTISTA; 2009). Abarcam pesquisas de diferentes áreas do saber e suas características transversais passam por uma valorização da complexidade e multidimensionalidade da realidade, uma recusa da naturalização de categorias e conceitos, uma ênfase no cotidiano, por uma análise das relações de poder, e por um compromisso cívico (HALL, 1996; BAPTISTA; 2009). Alguns

pesquisadores há já algum tempo vêm assinalando o descaso que a dança tem tido no seio dos Estudos Culturais, área ainda muito orientada para o texto ou o objeto (DESMOND, 1993; KEMP, 1992). Mas há indícios que isso está a mudar; recentemente, “o corpo, independentemente da sua especificidade cultural, com as suas experiências culturais estritamente codificadas tornou-se um tema principal do discurso dentro dos estudos culturais” (FOSTER, 1996, 43, tradução minha). E isso deve ser uma via de mão dupla:

Dança, quer seja considerada como uma forma de arte ou como prática social corporificada, como produto ou como processo, é um tema primordial para a análise cultural. Só muito recentemente os estudos de dança se tornaram interessados nos significados sociais, ideológicos e teóricos das práticas de dança, performances, e instituições. (DESMOND, 1997, contracapa, tradução minha)

O *status* da dança como produção de conhecimento acerca do mundo tem sido reafirmada por vários teóricos como André Lepecki (2012), Mark Franko (1995; 2002), Randy Martin (1998), Susan Manning (2006), entre outros. Desde os anos 1990, estes têm avançado de modo consistente com a hipótese de que a dança, ao ser dançada, possui a capacidade de teorizar o contexto social onde emerge. De acordo com André Lepecki (2012, p.45), a “dança entendida como teoria social da ação e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante”. Conceber a dança nestes termos é entender que esta não acontece isolada do contexto, age diretamente sobre ele, interferindo nos corpos, nas relações, transformando padrões sociais, tal como ressalta Fabiana Britto:

A compreensão da dança, portanto, não se resume ao que se vê nos palcos – as composições coreográficas propriamente ditas-, mas inclui tudo aquilo o que se refere ou deriva delas, como produção de conhecimento, ação pública e/ou aplicação prática. Importa entender como esses campos se engendram para compor um ambiente e como tudo isso se articula no tempo modificando-se mutuamente, numa dinâmica coevolutiva” (BRITTO, 2010).

Assim, a dança é simultaneamente um ato de percepção e um ato de produção de conhecimento acerca do mundo (FOSTER, 2011). A ampla aceitação destes pressupostos tem contribuído para que esta área como um todo ganhe cada vez mais espaço e reconhecimento no contexto acadêmico, artístico, e social. Estamos provavelmente perante uma mudança de

paradigma (ainda que um pouco tímida, mas já visível), referente ao lugar ocupado atualmente pela dança na sociedade ocidental. Que indícios são denotativos dessa mudança?

Começemos por reconhecer, que, de uma forma geral e durante bastante tempo, a dança foi uma área menosprezada nas sociedades ocidentais. Talvez isso tenha a ver com o discurso durante tanto tempo multiplicado pela tradição judaico-cristã do corpo como um lugar de pecado ou de desvio. Ainda hoje, tal subvalorização da dança é observada não só no senso comum, mas igualmente dentro da academia e, inclusive, entre os seus próprios agentes (dançarinos, coreógrafos, professores, pesquisadores, público, etc), como é sinalizado por alguns: “A dança permanece como uma arena subvalorizada e subteorizada (...) sua prática e área de estudo são, com raras exceções, marginalizados dentro da academia” (DESMOND, 1993, p.35, tradução minha); “Fora dos Estudos de Dança, esta é muitas vezes descrita como uma arte intangível, invés de uma forma política de estruturação da realidade com muito a revelar sobre o indivíduo, e a comunidade” (FENSHAM & KELADA, 2012, p.366, tradução minha).

Em segundo lugar, e até há bem pouco tempo, os poucos escritos sobre dança eram maioritariamente “discursos do outro”. Ou seja, eram pesquisadores de outras áreas (antropólogos, sociólogos, filósofos, e etc), que escreviam sobre e “validavam” esta arte como conhecimento relevante, o que, como é óbvio, comprometia bastante o seu aprofundamento, já que lhes faltava o “saber de experiência feito”⁵¹. Paralelamente a isso, ainda hoje subsistem crenças de que falar, pensar ou escrever não pertencem ao âmbito da dança, de que os dançarinos não precisam desenvolver estas competências (sendo, muitas vezes, os próprios bailarinos a reforçar essa realidade). Anne Cooper Albright (2010) sintetiza essa realidade em poucas palavras:

(...) os meus colegas (e a cultura norte-americana em geral) raramente aceitavam a dança como um conhecimento legítimo ou uma disciplina acadêmica.” (ALBRIGHT, 2010, p. 14, tradução minha)

Menosprezados por serem apenas os seus corpos porque trabalham intensivamente com os seus corpos, os [as]

⁵¹ Expressão do senso comum utilizada em Portugal para se referir ao saber de cunho empírico.

dançarinos [as] são frequentemente vistos como pouco inteligentes, imaturos, irresponsáveis (...). Estes estereótipos culturais relatam as dicotomias hierárquicas na cultura ocidental, revelando acima de tudo simplificações acerca da separação entre mente e corpo (idem, p.7, tradução e grifo meus)

Talvez essa separação entre mente (/pensamento) e corpo (/movimento) seja um reflexo da maneira tradicionalista como a dança tende a ser ensinada. Por um lado, este campo permanece até hoje predominantemente uma tradição oral (DESMOND, 1997); por outro, como afirmam Stinson (1995) e Salosaari (2001), em diferentes técnicas de dança, muitos dançarinos ainda estão habituados a reproduzir métodos e práticas, a silenciar ideias ou desconfortos, a não criticar. Evidentemente, essa falta de posicionamento e questionamento minou durante muito tempo o progresso das discussões e reflexões. Hoje em dia, o fato de haver cada vez mais artistas-pesquisadores se posicionando, escrevendo sobre suas práticas, e criando a partir de suas próprias histórias, tem mudado substancialmente a natureza das contribuições, já que estas expressam um tipo de saber que só um *insider* pode ter, e representam uma crucial passagem do discurso do outro a um discurso próprio.

Num outro viés, o reconhecimento que a dança tem conquistado parece estar relacionado ao caráter presencial e relacional desta arte.

Por natureza, a dança, baseia-se em trocas “corpo a corpo”, em encontro(s), baseia-se num “estado de presença”. Em primeiro lugar, falo de um estado de presença no próprio corpo, já que, como nos diz Laurence Louppe (2000, p. 21), “O sentido que emana da dança é antes de tudo perceptivo”.

Refiro-me também ao encontro com o(s) outro (s). A dança, como uma forma de arte que acontece em tempo real, “é uma forma de representação radicalmente diferente devido à presença de corpos vivos, aqueles dos performers e da plateia” (ALBRIGHT, 2010, p.12). Laurence Louppe também frisa a mesma questão:

[...] mais do que em outros lugares, a dupla presença bailarino-espectador, que também é um encontro de corpos, atualiza-se numa relação intensificada – diálogo ainda mais envolvente para o encontro das estéticas, pois implica um encontro no tempo e no espaço (LOUPPE, 2000, p. 21).

E o autor complementa:

A experiência da dança intensifica as relações corpo a corpo. E o mesmo também acontece na relação performer e público: o tônus postural fala à consciência do espectador” (idem, p. 75).

Devido ao seu caráter essencialmente presencial - de depender, desde o seu aprendizado até à sua produção, de um contato corpo a corpo (entre intérpretes do elenco, entre estes e equipe criativa, entre estes e público, entre professor-aluno, entre alunos entre si, etc)-, a dança cria oportunidades de encontro. A dança, *per se*, torna-se não só numa “forma de conhecimento para tratar, pensar e construir o aqui e agora”, mas afirma-se, por natureza, uma “arte do encontro”, como reconhece o coreógrafo português João Fiadeiro⁵².

Claro que é possível trilhar um caminho na dança inteiramente voltado para a prática solística, e há muitos criadores que assim o assumem. Mas mesmo que se esteja criando solos, haverá necessariamente um momento de co-presença, de partilha com o outro. Logo, observamos que a dança, assim como outras artes performativas, possui inerente a si uma dimensão comunitária, um papel imediatamente ativo nas trocas sociais atuais, já que, mesmo que não seja criada em grupo, a mera existência de um performer e de espectadores ao vivo implica que as pessoas tenham que estar lá, para assistir.

Hakim Bey (2001) em "Zona Autónoma Temporária" dá igualmente destaque a essa qualidade presencial: "Um simples encontro face a face é já uma ação contra as forças que nos oprimem por meio do isolamento, da solidão, pelo transe da mídia (...)". A interação com o outro cara-a-cara que a dança vem propôr é muito diferente do contato online, da virtualidade, bem como, assistir espetáculos ou aulas via registros de vídeo ou *Youtube* é bastante diferente de passar pela mesma experiência ao vivo. Apesar de aparentemente tão conectados em redes sociais, *emails*, ou distâncias encurtadas pelos avanços tecnológicos, temos sido inexoravelmente marcados pelo individualismo, a apatia e a fugacidade virtual

⁵² Entrevista a João Fiadeiro por Maria João Guardão a 11 de nov. 2005, no Programa Laboratório no canal de televisão português SIC Notícias. Disponível em: <<https://vimeo.com/130612023>> Acesso em: 9 set. 2015.

cada vez menos corpóreas⁵³. Xavier Le Roy, coreógrafo da vanguarda da dança francesa, falava dessa mesma importância do estar junto, e do papel que as artes cênicas têm atualmente nesse âmbito. Numa época em que a presença física e o próprio ato do encontro são comportamentos em “extinção”, as práticas de dança parecem ainda manterem esse “fator de conexão social que a arte [*e a sociedade*] em geral está desesperadamente procurando hoje em dia”⁵⁴, como frisa o coreógrafo e dançarino inglês de origem bangladeshí, Akram Khan (KHAN, 2015, grifo meu).

Após estas reflexões introdutórias, gostaria então de deixar claro que, neste estudo, “dança” estará sendo compreendida num sentido amplo, englobando movimento-pensamento, voz e sotaque, afetos, relação com o próprio corpo, sexualidade, gestualidade cotidiana, vestuário, ou maneira de andar e habitar as ruas. Como comentado por Douglas Dunn: “Antes dos anos sessenta, não existia consciência de certas coisas como sendo dança” (DUNN *apud* BULL, 2001, p.408). Igualmente, foi só no decorrer deste processo de pesquisa que fui entendendo que não estava meramente interessada naquilo que o senso comum considera “dança” (= técnica, coreografia, “passos”), mas, acima de tudo, o meu interesse se localizava na dança como produção de conhecimento, abarcando diferentes aspectos individuais ou coletivos nos quais o corpo está envolvido. No contexto deste doutorado, a minha maneira de criar e a minha dança esteve interessada na (e se alimentando da) corporalidade das pessoas comuns no cotidiano de Salvador, Bahia.

Concomitantemente a esta definição de dança, avanço em seguida com alguns entendimentos pares a esta pesquisa, que, embora provindos de abordagens distintas, têm proximidades entre si.

Primeiramente, dança como contexto. Para Carroll e Banes (1997), uma ação é dança não devido à sua natureza, mas sim em relação ao contexto em que o movimento acontece.

⁵³ Sobre esse assunto, é interessante ver o livro de Norval Baitello Júnior, *O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens* (BAITELLO, 2012) que fala sobre como a sociedade contemporânea está cada vez menos corpórea e cada vez mais sentada.

⁵⁴ Entrevista a Akram Khan, por Nick Clarck concedida a 30 ago. 2015, para o jornal Independent. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/akram-khan-choreographer-says-dance-is-as-important-as-maths-and-being-a-doctor-10479046.html> Acesso em: 17 jul. 2015.

Em segundo lugar, a perspectiva da dança como uma experiência sensitiva. A propósito, cito o exemplo de Sheila Ribeiro que considera dança como energia vital, “como pulsão, como impulso (...) [pressupondo] a integração de diferentes experiências sensitivas que são encontradas tanto no meio da dança como na vida cotidiana” (DANTAS, 2011, p.354, grifo meu). Igualmente, a performer e pesquisadora Ciane Fernandes refere-se à dança “como a arte do corpo que está (...) num estado de troca contínua com o ambiente social e cultural, onde todas as experiências como uma conversa, aquilo que se lê, aquilo em que se trabalha, nossos hábitos cotidianos, enfim, tudo isso é significativo” (FERNANDES, 2004, p.4). Assim, dança reside em todas essas vivências, tudo isso faz parte. Na intersecção entre arte e vida, essa pesquisa se interessa justamente pela dança como um caminho de desenvolvimento da sensibilidade- em si mesmo, e na relação com o outro.

Como já deve ter ficado claro até aqui, parto do pressuposto, já defendido por Katz & Greiner (2005), e outros estudiosos, da interligação entre movimento e pensamento. Refiro-me à dança concebida como uma ação cognitiva ou como um modo peculiar de organizar a percepção do mundo, do corpo e dos pensamentos (GREINER, 2000). Na obra da pesquisadora, professora e crítica em dança Helena Katz esta visão é defendida consistentemente quando esta afirma que “a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, 2005). A dança como pensamento do corpo, segundo Katz e Greiner (2005) se encontra em contínuas interações do ambiente, trata-se de um mecanismo evolutivo que ocorre num fluxo de conexões e atualizações adaptativas em processo, sendo o produto dessa interação a ação/movimento/dança. Devo assinalar, no entanto, que a interligação movimento-pensamento é uma tese levantada por Alexander Luria e Henri Wallon desde as décadas 1930 e 1940 respectivamente, visão que está ganhando terreno na atualidade. Como obstáculo, encontra ainda resquícios da concepção cartesiana (aliada à tradição judaico-cristã) de separação entre corpo e mente. Inclusive, entre os próprios dançarinos, essa dicotomia está ainda muito arraigada, como se para dançar não precisássemos pensar. Todavia, cada vez mais estudos de diferentes áreas (JOHNSON, 1987; DAMÁSIO, 2006; KATZ & GREINER, 2005) têm afirmado a inseparabilidade entre movimento e pensamento, num sistema que atua em simultâneo nas trocas com o ambiente. O corpo “é sempre *corpomente* assim mesmo, tudo junto” (KATZ, 2005, p.129, grifo meu). Nesse sentido, quando me referir a dança no contexto

desta investigação estarei me reportando a essa visão da dança como uma experiência cognitiva que opera num fluxo contínuo *corpomente* (KATZ & GREINER, 2005).

E se a dança é o pensamento do corpo, por sua vez, o movimento-pensamento encontra-se intimamente relacionado com uma determinada abordagem de mundo. Aquilo que experimento no corpo está em íntima relação com minha maneira de pensar e de estar no mundo (e a recíproca também é verdadeira).

Já na introdução mencionei que, nesta tese não estou vendo cultura necessariamente atrelado à nacionalidade. Explico melhor: no decorrer deste doutorado, foi ficando claro que era preferível usar a expressão “abordagem de mundo” e não “sistema cultural”. Isto porque me parecia que, se usasse a expressão “sistema cultural” estaria incorrendo num entendimento raso e engessado, como se estivesse afirmando que um português pensa “assim”, e um alemão “assado”. Essa tendência de “desconfiar” do termo cultura (GRUZINSKI, 2001), de desconfiar do termo “sistema cultural”, ou do conceito de identidade cultural (já que não existem culturas puras, se é que algum dia existiram (GRAU, 1992)) permitiu-me correr menos riscos de generalizações e tornou-se uma estratégia de posicionamento. Nesse aspecto, ao questionar a ideia de identidade cultural, tem me parecido que aquilo que encaminha o meu comportamento é além do lugar/ país/ cultura onde nasci, também as experiências (/relações) que fizeram parte do meu percurso (em grande parte as experiências que têm o corpo como ponto de partida). Assim, falar de “identidade cultural” no campo da dança não tem tanto a ver com a cultura (nacionalidade/ lugar geográfico) de onde a pessoa vem, mas sim com o seu *background* específico, com o caleidoscópio de todas as experiências que fazem parte da bagagem corporal do sujeito.

Ademais, em tempos de hipermobilidade e de hiperinformação (profusão da *internet* e as consequências daí advindas para a migração de informação a uma escala global), creio que cada vez menos podemos ver uma manifestação cultural apenas associada a nacionalidade, mas como algo que passa mais por uma identificação com determinada abordagem de mundo. Ao mesmo tempo, utilizando a expressão “abordagem de mundo” (isto é, desvinculando aquilo que queria discutir do âmbito da cultura como nacionalidade) isso me permitia mais facilmente levar a discussão do âmbito intercultural para o âmbito interpessoal.

Atitude de mundo, maneira de estar no mundo, mundividência ou visão de mundo, ao longo do trabalho serão utilizados com o sentido de “abordagem de mundo”.

Padrões de movimento tendem a revelar padrões de pensamento e vice-versa. Esta associação entre estruturas de movimento e estruturas de pensamento tem sido um terreno sobre o qual me tenho debruçado, reparando em outras danças em que existe um tipo de identificação parecida entre comportamento, gesto e movimento. Por exemplo, a “ginga”, enquanto metáfora, refere-se não só a um movimento corporal malemolente, mas espelha também uma atitude de não chocar de frente com as coisas, uma capacidade de “contornar”, de “fintar”, de ser flexível com os imprevistos no dia-a-dia. Acreditando numa correlação entre estruturas de movimento, estruturas de pensamento, e abordagens de mundo, escolho então focar, ao longo deste estudo, nos princípios e metáforas associadas a determinadas corporalidades. E se, por um lado, padrões de movimento tendem a revelar padrões de pensamento, por outro, padrões e ações corporais enquanto metáforas revelam também comportamentos sociais, e “metáforas cotidianas” (LAKOFF&JOHNSON, 2002). Este tipo de processos dialoga com a concepção desenvolvida por George Lakoff e Mark Johnson em seu livro *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002). Segundo os neurocientistas, o nosso sistema conceitual é metafórico, e a via pela qual as metáforas são criadas e comunicadas é o corpo. Lakoff e Johnson chamam atenção para algumas metáforas usadas no cotidiano que exprimem associações “corporais”. Por exemplo, “bom é para cima; mau é para baixo”, ou “feliz é para cima; triste é para baixo”, ou ainda “racional é para cima; emocional é para baixo” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.60). Metáforas corporais referem-se então a associações que parecem refletir ou estimular determinada atitude de vida. Algo que surge ou que é corporificado através de experiências do cotidiano, e que passa a fazer parte do nosso repertório de atitudes, a ser um *modus operandi*. De forma sucinta, faço referência a alguns exemplos que fui elencando nos últimos anos:

- Andar de bicicleta numa cidade movimentada como Salvador como uma forma de trabalhar uma atitude “processual” na vida, de treinar a atenção e o ficar no momento

presente. Por via do corpo, entendo que não adianta antecipar: é só quando chego na encruzilhada que vejo se dá para passar, ou se terei que freiar.

- Manter uma atitude de viajante na vida: a experiência como imigrante na Bahia onde ao longo de oito anos mudei de casa inúmeras vezes, levou me a “acumular o indispensável”. Isso tornou-se uma maneira de estar na vida: “viajar” com o mínimo de “carga” necessária, deixando coisas para trás, “aliviando peso”.
- O ato corporal de retirar ervas daninhas, torna-se metáfora do mesmo processo ao nível emocional.
- Ao alinhar o meu corpo, alinho a minha postura no mundo. Ao mesmo tempo, aceito mais facilmente o quanto demora mudar um padrão de comportamento quando penso o quanto demora para mudar um condicionamento postural.
- Ao iniciar movimentos do lado esquerdo (sendo destra), estou permanentemente desconstruindo o modo costumeiro de fazer as coisas.
- Aceitar e cuidar de um corte no plano físico ensina a aceitar esse mesmo tempo e ordem natural das coisas no plano emocional.

Assim, este estudo baseia-se num modo metafórico de relação com a realidade. Para tal, recorro aos estudos dos neurocientistas Lakoff e Johnson (2002) sobre as metáforas do corpo e crio conexões com o termo “procedimento metafórico” – proposto por Lenira Rengel (2007) a partir dos estudos desses autores –, que investiga a conexão entre sistema sensório-motor e sistema conceitual. Por “procedimento metafórico” entende-se a ação do corpo de intermediar sua percepção sensório-motora para o campo da abstração e da subjetividade: trata-se de uma ação do corpo na relação com a cultura, o ambiente e sua capacidade de abstração. Aqui, a ideia de metáfora vai além do sentido empregado pela linguística enquanto figura de linguagem verbal, sendo entendida como uma forma de pensar. O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre o domínio sensório-motor (perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, etc.) e o das experiências subjetivas (pensamentos acerca da realidade, julgamentos morais, juízos de valor, relações afetivas, etc) (COUTINHO, 2011), sendo compreendido enquanto procedimento que o corpo realiza ao pensar, conceituar, agir.

Atravessando toda a argumentação sobre conhecimento corporificado, e a pesquisa como um todo, evidencia-se então um modo metafórico de relação com a realidade, que, por sua vez, se traduz em diferentes imbricações. Logo, a imbricação movimento-pensamento-abordagem de mundo toca tangencialmente noutra imbricação desta pesquisa, a triangulação indissociável sujeito-outro-mundo. Ou seja, se aquilo que experimento no corpo torna-se metáfora daquilo que experimento na maneira de estar no mundo (e vice-versa), o mesmo acontece no plano relacional: aquilo que experimento com o outro, repercute na minha relação comigo mesma (e vice-versa). Falo sobre como existe uma ligação direta, de contaminação e retroalimentação entre a relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo ao redor.

Assim, este estudo traz por base o argumento da interligação entre movimento-pensamento-abordagem de mundo, não estando circunscrito a uma linguagem ou técnica específicas, nem preferindo a dança em detrimento do corpo do dia a dia, mas abarcando estes diferentes tipos de relação com a realidade, colocando-os em diálogo e numa relação de retroalimentação.

Cada corpo, cada gesto, cada dança, reflete um pensamento, um jeito de interagir com o mundo. Quando digo isso, estou me focando nas relações e significações que se constroem via corpo, entendendo dança como produção de conhecimento (conhecimento acerca do mundo, auto-conhecimento e, por consequência, conhecimento do outro). Nesse sentido, a presente pesquisa tem como ponto de partida um corpo que dança, que pensa, que age, que se relaciona, que cria, e todos estes aspectos estão incluídos quando falo em dança (daí a pertinência da escolha da Prática como pesquisa como caminho metodológico).

2.2- Processos de criação em dança no entrelugar

Podemos afirmar que os deslocamentos e a hipermobilidade que vivemos nos dias de hoje mudaram a forma como lidamos com o outro e conosco próprios. “A migração (...) tem sido um dos elementos que caracterizam a modernidade, mas o seu papel como fator

significativo em inúmeras formações artísticas do séc. XX é ainda apenas vagamente conhecido (MERCER, 2008, p.7). O crescente surgimento da temática das migrações como um assunto dominante nas artes, reflexo de um mundo globalizado, reestruturou radicalmente as condições de produção, recepção e apresentação dos processos artísticos. Muitas vezes, as artes não só refletiram estes processos, como também os anteciparam. Os cruzamentos artísticos tornaram-se habituais e inevitáveis, e a dança, que expressou muitas destas contaminações, mostrou-se, desde há muito, um território fértil de pesquisa e experimentação.

Antes de avançar na discussão, gostaria de colocar em perspectiva alguns conceitos em que se baseia este estudo- nomeadamente as noções de intercultural, transcultural ou entrelugar- tendo como fio condutor das discussões o meu próprio campo: a dança.

A partir de visão crítica da abordagem intercultural (CANDAU, 2000; HANCIAU, 2005; ANDRÉ, 2005) interessa destacar a sua perspectiva processual, relacional, cujo foco está nas relações. Significa não só coexistência, mas estar aberto à mudança; requer intencionalidade e reciprocidade. No “interculturalismo ocorre a síntese de aspectos de duas culturas em uma nova forma diferente das duas originais” (FERNANDES *apud* WOLZ, 1997, p. 226). Há transformação mútua dos indivíduos, mas ainda é possível discernir as diferenças (aproximações/ distanciamentos) entre eles.

"Transculturização" é um termo cunhado pelo historiador social cubano Fernando Ortiz em seu livro *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1947). No prefácio à obra de Ortiz, Malinowski define-o como " um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenómeno, original e independente" (MALINOWSKI, 1947, p.5). Outros autores têm apontado este “como um conceito muito diferente que, finalmente, confunde as fronteiras de culturas individuais” (GUIDO *apud* ANTOR, 2006), ou como a consequência final de um trabalho enfocado em diálogo intercultural (GUIDO *apud* DELANOY, 2006). Nesses termos, o encontro entre diferentes se transformaria numa terceira coisa, na reinvenção de uma cultura comum (ORTIZ, 1947), que transcendesse as particularidades de cada cultura a favor da universalidade da condição humana (PAVIS, 1996).

No caso específico da atual pesquisa, em alguns momentos esta é assumidamente do âmbito intercultural; outros me parece que ela está entre o intercultural e o transcultural. Interessante observar que autores têm apontado semelhantes áreas nebluosas entre ambas as dimensões:

O âmbito intercultural pode concentrar-se nas "zonas de fronteira" ou na interação entre dimensões culturais e sujeitos; independente se o seu foco são 'mundos múltiplos' ou 'entre mundos', explorações do intercultural inevitavelmente se sobrepõem a noções do 'transcultural'(...) aqui nós somos atraídos para a potencialidade de uma "sobreposição inevitável" entre os termos intercultural e transcultural (FENSHAM & KELADA, 2012, p.365)

Reconhecendo na presente pesquisa a oscilação entre algo que pode ser inter e/ ou transcultural, optei por eleger como conceito central desta o entrelugar.

Foi com Homi Bhabha, sociólogo indo-britânico e um dos autores mais importantes dos estudos pós-coloniais, que conectei mais profundamente e suas análises me ajudaram a nomear e compreender a minha própria prática intercultural; falo especificamente da noção de entrelugar. Este surgiu, desde o início, como o termo mais abrangente e receptivo aos vários campos pelos quais se espalhava esta pesquisa. É difícil encontrar palavras para um conceito que não tem lugar, nem uma área de saber delimitada: o entrelugar não é propriamente um lugar, é um espaço intersticial (BHABHA, 1998), é um processo, e, por isso, precisa ser entendido dinamicamente.

Começo então por apresentar de forma sucinta algumas definições de autores cujas visões dialogam com esta investigação. Como compilado por Núbia Hanciau (2005), entrelugar (BHABHA, 1998; SANTIAGO, 1978), lugar intervalar (GLISSANT, 1995), espaço intersticial ou terceiro espaço (BHABHA, 1998), *in-between* (BHABHA, 1998; GRUZINSKI, 2001), caminho do meio (BERND, 1998), zona de contato (PRATT, 1999) ou zona de fronteira (PIZARRO, 2000), são alguns dos vocábulos surgidos, nesta virada de século, na tentativa de denominar as dimensões criadas pelos deslocamentos. Estes neologismos espelham a decadência de perspectivas cristalizadas de pureza, unidade ou autenticidade, e vêm quebrar com a idéia

antropológica de aculturação, como algo passivo, o que simultaneamente deita por terra a ideia de “dominantes” e “dominados”. Baseado na própria experiência de indiano no Reino Unido, Bhabha (1998) chama de “entre-lugar” a esse local onde ocorre um choque cultural permanente, onde as diferentes culturas disputam espaços, sem nenhuma delas prevalecer hegemonicamente. Para Bhabha (1998), o espaço do “entre-lugar” parece ser um contexto acolhedor que possibilita a revisão de estruturas cristalizadas de unidades e, dessa forma, permite uma certa plasticidade na negociação identitária do sujeito.

Similarmente, o historiador Serge Gruzinski (2001) afirma que o estar “entre” tem sido uma condição privilegiada para estimular uma postura crítica e o surgimento de outras formas de conhecimento: “é nos espaços *in between*, criados pela colonização, que aparecem e se desenvolvem novas formas de pensamento, cuja vitalidade reside na aptidão em transformar e criticar o que as duas heranças, a ocidental e a ameríndia, têm de pretensamente autêntico” (GRUZINSKI, 2001, p. 48).

Segundo Hanciau (2005), “entre-lugar” expressa o desafio de lidar com uma cultura em movimento. Trata-se de um conceito que vem testemunhar a heterogeneidade e deslocar a referência única atribuída à cultura européia. Para a autora, esses “entre-lugares” forneceriam “o campo para a elaboração de estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e a postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade” (HANCIAU, 2005, p.13). No âmbito desta investigação, a pertinência do entrelugar prende-se com o perceber como um contexto privilegiado para a criação, ou seja, um terreno propício à subjetividade, à inter e transdisciplinaridade, ao devir, e à transformação. Esclareço também que, apesar de, no meu caso, o ponto de partida para chegar à noção de entrelugar tenham sido essencialmente os trânsitos culturais, esta pesquisa não se circunscreve a essa dimensão, e daí a sua capacidade de criar ressonância com outro tipo de atravessamentos e entrelugares.

É importante ressaltar que este termo é utilizado sob diferentes entendimentos mostrando a necessidade de estudos sobre seus usos e significados. Este não é o objetivo desta investigação, contudo não pretendo eximir a sua polissemia. O que procuro é construir um pensamento em confluência com alguns autores, de modo que fique claro qual é o

entendimento com o qual irei caminhar. Assim, a partir de certo ponto, num esforço de lançar mão dos diversos aspectos envolvidos neste termo, optei por assumir uma abordagem multidimensional⁵⁵ da noção de entrelugar. Essa decisão permitiu-me aprofundar a discussão sobre um conceito plural e ainda em construção sobre o qual não há definições e compreensões estabilizadas e, a par disso, incluir *insights* decorrentes do conhecimento incorporado do entrelugar. Estudiosos de noções em processo de construção sinalizam essa mesma necessidade no sentido de abarcar “conceitos que, pela multidimensionalidade dos fenómenos que traduzem, podem dizer coisas diferentes, nem sempre facilmente integráveis (...)”(ANDRÉ, 2005, p.103). No momento, farei apenas referência às dimensões que caracterizam a multidimensionalidade do que é (ou pode ser) o entrelugar no contexto desta pesquisa: 1) entrelugar como espaço intervalar; 2) entrelugar como deslocamento, como condição híbrida; 3) entrelugar como espaço/ experiência da diferença; 4) entrelugar como ponte, como relação, como mobilização de identidades e alteridades. Deixarei para desenvolvê-las mais a fundo no quarto capítulo, onde, em diálogo com a análise dos experimentos criativos, cada uma ganhará outra objetividade.

Posto isto, como a globalização e os trânsitos têm vindo a afetar os processos de criação e produção de dançarinos e coreógrafos pelo mundo afora?

A pergunta é vasta e não tenho a pretensão de cobrir todos os espectros desta imensa problemática⁵⁶. Dentro desta questão, escolho fazer um recorte a partir de alguns aspectos que mais diretamente criam conexões com esta pesquisa e com o entrelugar.

⁵⁵ Tomo emprestada esta ideia dos Estudos Culturais, à área de conhecimento cuja abordagem crítica ampla e multidimensional das realidades/ conceitos/ abordagens/ acontecimentos, estimula uma valorização da complexidade (KELLNER, 2001; BAPTISTA, 2009).

⁵⁶ Aliás, reconheço que esta pesquisa cria ressonância com o tema da nomadologia, segundo conceito avançado por Deleuze e Guattari (1997), da nomadologia como “um saber em trânsito”. Porém, a verdade é que esta pesquisa se articulou essencialmente no eixo Brasil-Portugal, não podendo, por isso, ser considerada “nômade”. A título de exemplo, e para que fique mais claro aquilo a que me refiro, é diferente um artista “nômade” (que tanto está em Portugal, em Tóquio, no Brasil, ou nos Estados Unidos), e a “migração de enraizamento”, que tenho estabelecido entre Porto-Salvador. Por essa razão, apesar de considerar este um tema que carece de muito mais reflexão nos tempos de hipermobilidade em que vivemos, para os propósitos do foco e duração deste estudo, este não será aprofundado.

Em primeiro lugar, o que é preciso ter presente é que a qualidade híbrida no mundo das artes do corpo não é algo recente. A escritora, historiadora e crítica de dança, Sally Banes, no seu artigo *Our Hybrid Tradition*, aprofundou bastante esta questão:

É possível traçar a história da dança cênica ocidental no século XX como um contínuo de cruzamentos com estilos e ideias não europeus – não só com influências africanas e asiáticas, mas com danças nativas dos índios do norte da América (...). Tanto no *ballet* como na dança moderna, bem como em estilos populares como os musicais, os coreógrafos ocidentais frequentemente tomaram de empréstimo temas, imagens, e movimentos do Outro não europeu. (...) as tradições de culturas ancestrais apareciam como algo “novo” no contexto ocidental, apenas por ter sido transplantadas para um contexto diferente (BANES, 2007, p.258, tradução minha).

Banes continua ressaltando que o hibridismo não aconteceu num só sentido; também as danças asiáticas e do continente africano (tradicionais e contemporâneas), foram e têm sido influenciadas pela dança “ocidental”, o que, ao contrário do que é divulgado, fez com que, desde cedo, essas fronteiras fossem muito mais permeáveis, do que estanques e fechadas sobre si mesmas.

Cruzamentos nas danças tiveram lugar, tanto no Oriente como no Ocidente, desde que os poderes coloniais se expandiram globalmente e trouxeram para os seus territórios novas imagens de corpos estrangeiros e de danças estranhas. Essa dança híbrida serviu como um caminho de resistência em relação a sistemas culturais impostos (...). De fato, as populações ocidentais estão tão misturadas que falar de “nossas” tradições no Ocidente é sempre falar de um mosaico global; o Outro tornou-se ‘nós’” (BANES, 2007, p.265, tradução minha).

Nesse sentido, são vários os autores (BANES, 2007; STOCK, 2009; PONTBRIAND, 2001), que defendem que o processo de hibridismo em si não é algo novo - artistas de todo o mundo, ao longo da história, foram inspirados pela arte de "outros". No entanto, é importante notar que, embora os processos sempre existiram, hoje a situação está diferente. Com certeza, a propagação do cinema, da televisão e mais recentemente da *internet*, acelerou

vertiginosamente a escala e velocidade dos contatos. A par disso, existe atualmente uma decisão mais consciente de alguns artistas em fazerem dos intercâmbios interculturais o seu âmbito de atuação (GRAU, 1992).

A dança, por ter como base o corpo, instância onde se denotam e onde se traduzem a totalidade de experiências sócio-culturais, contempla a multiplicidade de expressões de cada grupo social, sendo um território de experimentação e reconhecimento tanto daquilo que nos aproxima, como daquilo que nos separa. Por possibilitar a expressão pessoal, pode mover os que dançam/ criam/ observam a reconhecer e partilhar as suas ideias, sentimentos e crenças, o processo de criação envolvido no fazer artístico, pode trazer a possibilidade de transformação de perspectivas acerca da realidade.

Em paralelo, os encontros interculturais englobam a oportunidade de interagirmos com outras culturas e de navegarmos em territórios híbridos, ampliando a nossa experiência de mundo, de corpo e de emoções, porque nos permitem ver a realidade de múltiplas e diferentes perspectivas. Elizabeth Cameron Dalman, coreógrafa que desde dos anos 60 tem estado na linha da frente de colaborações transculturais na dança moderna australiana, defende também esse “diferencial das artes e da cultura para potencializar a negociação em territórios interculturais” (DALMAN *apud* TROUTON, 2004, p.186, tradução minha). Igualmente Rachel Fensham e Odette Kelada, pesquisadoras do curso de *Dance and Theatre Studies* da Universidade de Melbourne (Austrália), sinalizam a mesma necessidade de refletir sobre a dança e a mobilidade cultural. Esta dupla de pesquisadoras tem buscado entender o papel da dança no contexto das migrações e intercâmbios culturais (FENSHAM & KELADA, 2012a), sustentando a importância de abraçar a contribuição dos Estudos de Dança na análise dos complexos “novelos” de migração, globalização e da interculturalidade.

Nesse sentido, um dos primeiros estudos relacionados à questão intercultural na dança foi o artigo *Techniques of the Body*, lançado em 1924 por Marcel Mauss, analisando como diferentes culturas detinham distintas técnicas corporais, e como culturas diversas implicavam corporalidades diferentes (LEPECKI, 1998). Outros pesquisadores, como Susan Foster (1997) e Jane Desmond (1997), detiveram-se sobre o assunto, concordando que as representações (seja de gênero, raça, etnia, ou mesmo habilidade física) que o corpo do

dançarino traz para a dança são resultado de suas experiências diárias no contexto social e cultural. Da mesma forma, de acordo com Pegge Vissicaro, existe uma relação intrínseca entre o movimento e a maneira “como a pessoa pensa e sente o seu ambiente e do que se está passando nesse entorno” (VISSICARO, 2004, p.5, tradução minha). Para esse entendimento então, é importante reconhecer o trânsito corpo-cultura-sociedade como uma relação de mútua contaminação, em que a possibilidade de experimentar outra cultura, uma outra abordagem de mundo, não só por informações e pensamentos, mas também de modo corporal, tende a estimular novas perspectivas acerca do mundo e de si próprio.

Como referi, acredito que os dançarinos criadores contatam com aspectos diferentes da cultura, devido a um modo de relação com o mundo a partir do corpo. Pensando essa ideia no contexto intercultural, a vertente essencialmente “presencial” da dança, e a aproximação a outros entendimentos de mundos por via corpo parecem ser um grande diferencial da dança no campo dos encontros interculturais. Nessa ordem de ideias, a área da dança, ainda de forma um pouco tímida⁵⁷, mas ao mesmo tempo consistente, tem vindo a se afirmar como um terreno frutífero para trabalhar não só com culturas diferenciadas mas igualmente para operar no espaço “entre” culturas.

Como os entendimentos, saberes e pesquisa em dança, podem ser de valor para o campo intercultural? E vice versa: o que as dinâmicas interculturais têm a acrescentar à dança? Cheryl Stock avança nesse sentido, deixando “no ar” uma outra pergunta:

No final da primeira década do séc.XXI, como podemos enquadrar conceitos e práticas coreográficas – interculturais ou outros – num ambiente globalizado, de fronteiras esbatidas, de processos interdisciplinares e com o fator escorregadio do conhecimento provisório? (STOCK, 2009, p.280, tradução minha).

A globalização da dança tem mobilizado novos comportamentos e só muito recentemente estamos tentando alcançar, ao nível do pensamento, sistematização e das

⁵⁷ Agora, é curioso observar que ao contrário da dança, outras áreas artísticas como a da música, há já muito mais tempo, e até de forma bem mais descomplexada, têm assumido os cruzamentos e mestiçagens. Torna-se aqui impossível nomear individualmente cada exemplo, mas estilos musicais como o *jazz*, o *rap/hip-hop* ou a chamada música do mundo (*world music*), por natureza, são “materializações” dessas interpenetrações e do enaltecimento das diferenças, e, portanto, creio que a área da dança teria muito a aprender com o exemplo do que vem se passando na música.

nomenclaturas todas essas céleres mudanças. A pergunta de Stock dá conta de uma problemática sentida logo desde o início da estudo, ligada com a questão de como nomear ou circunscrever a dança enquadrada por esta pesquisa. Ao me referir a “dança movida por trânsitos” sabia que estava me acercando de um conjunto vasto e “escorregadio”, onde estariam incluídos os cruzamentos, as mestiçagens, os hibridismos, os entrelugares. À semelhança do que acontece com a designação “dança contemporânea”, quem quer que esteja criando dança a partir de trânsitos, entrelugares, ou ressignificações, já deve ter se deparado com as várias complexidades que rodeiam este tema. Por exemplo, na área da dança e em diversas outras áreas, o termo intercultural frequentemente ainda está sendo confundido com o multicultural⁵⁸, surgindo como um sinônimo de “*melting pot*”, ou de “fusão”:

(...) são várias as questões coreográficas decorrentes da utilização, da mistura ou da re-significação da dança tradicional dentro das artes contemporâneas. Os atuais palavras “em voga” são “hibridismo” e “fusão”, utilizadas para designar os trabalhos que se afastam de significados únicos, e homogêneos caminhando em direção à multiplicidade e complexidade (...). Em algumas circunstâncias, essas influências surgem quando coreógrafos e dançarinos se deslocam de um contexto para outro (...) (BUTTERWORTH, 2009, p.248, tradução minha).

Apesar de querer trazer o termo fusão para a discussão, sou forçada a discordar da definição que esta autora apresenta. A meu ver, grande parte das vezes, projetos que se autointitulam projetos de “fusão”, não propriamente vêm abarcar a heterogeneidade, as diferenças, mas incorrem no caminho inverso.

Do mesmo modo, existe um grande contingente de projetos que se designam interculturais quando, na verdade, estão praticando um hibridismo a partir da forma, estão fazendo “fusões”. É um debate levantado no contexto da pesquisa de Mestrado ao dissertar

⁵⁸ Nas palavras de Reinaldo Fleuri, multiculturalismo indica “uma situação em que grupos culturais diferentes coexistem um ao lado do outro sem necessariamente interagir” (FLEURI, 1999, p. 7), ou se misturar entre si.

sobre a presença das danças africanas em Portugal. Já desde então tinha ficado atenta para a realidade de que, na maioria dos casos,

“fusão” surge no sentido de “mistura”, lembrando a ideia de um “caldeirão cultural” em que, ao adicionar ingredientes de diferentes culturas, o resultado seria uma mistura homogênea. Porém, no entanto, o que acontece na prática é mais um somatório, uma sobreposição de influências, do que uma mistura em que se deixam de identificar os contornos de cada parte (PINTO, 2014, p.81).

Como explica Andrée Grau: “Fazer trabalhos interculturais não é sobre ‘pegar’ algo desta cultura, algo de outra cultura, é sobre criar algo novo” (GRAU, 1992, p.5, tradução minha). Apesar de concordar quando a autora diz que criar interculturalmente não é sobre “pegar algo” de uma cultura, considero que o que a autora está aqui chamando de “novo”, a meu ver, tem mais a ver com o *“in-between”*/ “terceiro espaço” de que fala Bhabha (1998), noção que será detalhada no próximo capítulo. Incorrendo numa crítica semelhante, Fernandes comenta sobre como nem toda a obra que engloba diversas culturas é transgressora. “Apesar de ser ‘a tendência do momento’ (...) pode limitar-se a uma colagem de clichês, perpetuando a imagem de indivíduos isolados em seus mundos, sem interação, troca, nem diálogo” (FERNANDES, 2010, p.227).

Percebi também tal “confusão terminológica” na interação com outros artistas no decorrer desta pesquisa de doutorado. Por diversas vezes, quando partilhava qual o tema do meu doutorado, em geral, as pessoas achavam que eu estava a fazer uma “fusão” (ou seja, a misturar “passos”/ linguagens da dança dos orixás, da capoeira, etc). Creio que não estou indo exatamente por aí, que o meu vocabulário de movimento não apenas funde formas. É, claro, influenciado por elas, mas centra-se mais em perceber como o convívio com certa abordagem de mundo modifica as percepções corpóreas e as perspectivas desses sujeitos. Assim, seria mais um hibridismo a partir do conteúdo, atentando nas significações e transformações que acontecem no sujeito e suas relações com o outro e com o mundo, nas transformações no seu corpo, nas qualidades de movimento, no processo criativo. A ênfase passa a ser o processo não o produto.

Logo, a carga depreciativa associada à palavra fusão, foi me encaminhando para querer encontrar uma designação que correspondesse mais à realidade daquilo que estava fazendo; que pudesse pressupor os encontros entre culturas não de uma perspectiva harmônica, de justaposição/ apropriação de influências, ou de um ponto de vista unilateral, mas sim a partir de uma ideia de confluência, de diálogo, de deixar de ser possível enxergar os contornos de cada informação cultural.

As considerações que Cheryl Stock tece no brilhante artigo *Beyond the intercultural to the Accented Body* (2009) ajudam a problematizar a questão, e vêm propor caminhos que, claramente, têm muito mais a ver com aquilo de que se ocupa este estudo:

Se os artistas da diáspora rejeitam a noção de fusão concebendo-a como simplista e redutora, quais as formas e processos que as práticas híbridas podem abraçar? Para alguns, pode ser um complexo de camadas de diversas práticas estilísticas e culturais (...). A outros podem interessar os “espaços” entre essas formas e processos, que a teoria do hibridismo de Bhabha (1994) chama de “entre-lugares” (STOCK, 2009, p.291, tradução minha).

É justamente nesses espaços “entre” em que se move esta pesquisa, zonas que parecem ser muito mais múltiplas e convidativas à diferença.

Antes de trazer outros exemplos dessa dança no entrelugar, é interessante fazer referência ao aprofundamento que Andree Grau deu a esta complexa e ampla temática. Para responder à indagação: “Como podem ser conseguidos trabalhos artísticos que são interculturais no produto e no processo?” (GRAU, 1992, p.5, tradução minha), a estudiosa da dança avança com cinco categorias (não necessariamente excludentes) sobre contornos que tomam os processos criativos em contextos interculturais:

(a) Alguns artistas ocidentais optam por mergulhar em formas não-ocidentais, estudando-as por muitos anos e se tornando praticantes bem-sucedidos nessas formas particulares. Há, por exemplo, atores italianos dançando Kathakali na Itália, ou estudantes americanos que executam Kabuki no Havaí, etc;

(b) Outros artistas seguem um processo semelhante de imersão em uma forma de arte, mas seu objetivo não é se tornar um ator Noh, ou performer de Kathakali. Invés disso, eles vêem a hibridação, um processo que pode ser considerado análogo ao processo de formação de uma língua crioula, como o núcleo da interculturalidade (...); (GRAU, 1992, p.15, tradução minha).

E a autora segue explicando:

(c) Alguns artistas têm objetivos mais ambíguos. Eugenio Barba [ou] Jerzy Grotowsky por exemplo (...) buscaram descobrir de que forma os rituais e as práticas cerimoniais de diferentes sociedades poderiam estar interligadas, de modo a descobrirem elementos e aspectos possivelmente comuns em diferentes culturas;

(d) Outros artistas (...), quando parece coerente no seu próprio processo criativo, querem estudar e compreender os princípios de uma ou mais formas não ocidentais, a fim de enriquecer o seu próprio vocabulário como artistas ocidentais (...);

(e) Um quinto grupo pode ser considerado uma extensão deste último com alguns aspectos do grupo (c), no sentido de que eles se vêem como artistas que trabalham no Ocidente, querendo desenvolver mais a sua criatividade (...) eles se interessam em princípios que podem ser "universais", não num sentido de empréstimo cultural, mas procurando interações entre artistas de diferentes contextos culturais, (...) no sentido de criar algo novo (idem, p.16, tradução minha).

Esta última categoria de que fala Grau parece ser mais aquela em que se enquadra esta investigação. Falo de um conjunto de práticas, não tão apegadas a códigos específicos, ou formas padronizadas, mas interessada nos processos, nas significações, nos encontros. A partir de princípios que estão por detrás dessas práticas, o foco são as relações (significações, metáforas, relações interpessoais), o encontro passa a ser “no meio”, naquilo que é construído em conjunto (e, com isso, caem por terra termos delicados como “fusão”, “empréstimo”, “negociação”, “aculturação” ...).

Num àparte neste debate, não posso deixar de mencionar uma tendência, pelo menos da bibliografia que pude reunir: a maior parte das reflexões e sistematizações acerca deste assunto surgem de autores ocidentais. Assim como fiz questão de apontar na introdução deste

estudo, parece-me fundamental reconhecer que é a partir dessa perspectiva de mundo que se está olhando para tais realidades, e por vezes surgem daí certas tendências. Ao mesmo tempo, quando, no conjunto desta tese, falo em trânsitos, hibridismos e transversalidades convém referir que essas transversalidades vão muito além da consideração o que é o “intercultural” na Europa. Isto por reparar que uma certa tendência eurocêntrica leva muitas vezes a entender a aproximação cultural à luz de binômios “Europa-Africa”, “Ocidente-Oriente”, “América do Sul- América do Norte”, em termos de centro e periferia. Uma pesquisa como a que tenho em mãos, pretende diluir com este tipo de pensamentos dicotômicos. Quero com isto dizer que a metáfora do percurso, a ideia de fluxo, a topografia da rede, deitam por terra o binômio centro-periferia, por isso que invés de pensar em “descentramentos”, se preferiu falar em deslocamentos, em exotopia.

Tanto nas “sociedades ocidentais”, como um pouco por todo o mundo, poderia dar uma série de exemplos de linguagens corporais “híbridas”, cujo conjunto tão vasto impossibilita a referência a todas elas. De forma geral, o que fica evidente de todos os contributos de estudiosos e/ ou criadores que convoco nesta discussão, é que se trata de um campo difuso, de difícil categorização. É complicado dizer que critérios fazem de uma performance ou projeto “intercultural”, e uma das razões parece ser que, muitas vezes estamos perante territórios com fronteiras pouco claras, tanto ao nível dos moldes em que acontecem, como ao nível do contexto de atuação, como por serem por vezes projetos interdisciplinares. Por essa razão, alguns pesquisadores (GRAU, 1992; MINH-HA, 1989) sugerem mesmo que as performances interculturais pertencem a nenhuma categoria, expressam uma espécie de não-lugar (AUGÉ, 1994); essa é a sua natureza: “(...) criar arte nestes termos é estar num campo coletivo que pertence a ninguém, nem mesmo áqueles que o criam” (MINH-HA, 1989, p.18, tradução minha).

Em suma, daquilo que pude perceber, parece-me que isso também se deve a que, frequentemente, os próprios criadores ou projetos que na verdade investigam a criação em dança nestes termos não se intitulam, e parecem não se reconhecer como parte de um movimento coletivo, o que talvez tenha a ver com não existir um consenso em relação a como nomear estas práticas. O que dificulta a sistematização e reconhecimento deste como um

contexto de criação válido e com um espaço já conquistado no âmbito internacional. Ademais, como foi perceptível na contextualização de alguns dos criadores/ projetos ligados a estas temáticas que se relacionam que esta investigação (contextualização que partilho com o leitor no próximo subcapítulo), tratam-se muitas vezes de iniciativas de âmbito local, que (não fica claro se por falta de verba, ou por falta de reconhecimento da validade desta área no contexto internacional), são iniciativas que ganham pouca projeção na escala global.

Após este debate, deixo claro que o interesse específico desta pesquisa está em processos de criação em dança no/ do entrelugar, e é a partir desta nomenclatura que irei avançar daqui em diante. Faz sentido agora apresentar outras pesquisas, obras e os próprios discursos dos artistas inseridos neste conjunto, para que, logo em seguida, possamos entrar na análise dos experimentos criativos desenvolvidos tendo noção da abrangência deste universo.

2.3- Criadores no/do entrelugar

Embora a minha experiência seja o mote para este trabalho, ela não é, de forma nenhuma, uma “novidade”; não estou sozinha neste caminho de pesquisa. Existe uma comunidade internacional de pesquisadores, educadores, coreógrafos, performers, críticos e historiadores de dança, cada vez mais atentos para o potencial da arte e da expressão corporal em tempos de mudanças sociais globais (SHAPIRO, 2008). Gostaria de realçar isso através de uma contextualização de artistas de várias gerações, cujas obras refletem o interesse e a pertinência deste campo. Invés de dissertar sobre metodologias e procedimentos de criação mobilizados pelo entrelugar (não acredito em “fórmulas” nesse âmbito), o objetivo aqui é trazer projetos e discursos dos próprios artistas que, devido ao seu percurso e/ou histórias de vida, e pelo modo de implicar o próprio corpo nessa ação, são personificações de uma dança construída no espaço de intervalo. Desse maneira, enfatizo a importância de traçar um panorama do ponto de vista do criador-pesquisador, de forma a colocar em evidência os novos territórios de criação que nascem da circulação de pessoas, da transversalidade de

referências, da quebra de fronteiras entre gêneros artísticos, entre outras rupturas e entrelugares.

Os critérios de seleção dos criadores foram especificamente: 1- ser solista; 2-indivíduos que estão lidando com dois (ou mais) lugares; 3- âmbito de atuação (criadores que estão pesquisando tendências contemporâneas, autorais, ligadas com trânsitos, ou lidando performativamente com a história/ lugar ao qual pertencem).

Nessa panorâmica, avanço ainda com uma distinção entre três diferentes tipos de entrelugares, no âmbito dos processos criativos em dança: entrelugares entre culturas; entrelugar arte-vida; e entrelugar Brasil-Portugal. Esta divisão não pretende de forma alguma estabelecer fronteiras fixas entre essas dimensões; serve apenas como uma forma de organizar o material levantado. Seria impossível, nesta breve secção, uma visão panorâmica exaustiva capaz de dar conta de todos os criadores ou projetos que se movem neste escopo temático (isso daria em si uma outra tese)⁵⁹. Opto então por fazer um recorte a partir dos casos que, de forma mais significativa e direta, criam ressonância com o âmbito de atuação desta pesquisa, dentro do universo que conheço que obviamente é limitado. A par disso, o meu propósito não foi somente focar coreógrafos/ projetos cujas pesquisas têm um âmbito intercultural, mas cuja a atuação estaria de alguma forma ligada a um desses três critérios que elenquei aqui.

Começo então esta contextualização falando de um movimento de criadores interessados em trabalhar a partir do potencial dos deslocamentos, dos cruzamentos entre linguagens de dança e diferentes *backgrounds*, denotativos daquilo que estou chamando de entrelugares entre culturas.

Em primeiro lugar, é incontornável falar de uma das grandes influências desta pesquisa: Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (1940-2009), coreógrafa, dançarina, pedagoga e diretora alemã, precursora da dança-teatro. A linguagem

⁵⁹ Existem muitos mais trabalhos que se inscrevem nesta linha de pesquisa; estou escolhendo alguns dançarinos /coreógrafos/ projetos que mais ressoam com a minha prática. Acrescento que aquilo que aqui afirmo não se tratam de verdades absolutas, mas de conexões que estabeleço entre trabalhos destes artistas e aquilo que foi experimentado no âmbito desta investigação.

de Pina e do *Tanztheater Wuppertal* rompe com formas tradicionais da dança utilizando-se de ações paralelas, associações e imagens, repetições propositais e uma linguagem corporal incomum para a época, sendo conhecida principalmente por contar histórias do próprio corpo enquanto dança. As suas coreografias constroem-se a partir de improvisações baseadas nas experiências de vida dos bailarinos, e são elaboradas colaborativamente, tornando fluída a linha de separação entre a arte e a vida.

Em 1986, Bausch inaugurou um sistema de criação de espetáculos organizado em co-produções com cidades. Desde então, a criadora alemã desenvolveu inúmeras residências de criação em Roma, Madri, Viena, Palermo, Lisboa, Los Angeles, Hong Kong, Budapeste, Istambul, Saitama (Japão) e Seul (Coreia), etc (CIPRYANO, 2005). Toda a companhia viajava para diferentes cidades do mundo, e, durante algumas semanas, os bailarinos eram estimulados a absorver desses locais ideias para o processo criativo. O objetivo não era "representar" a cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, mas sim captar as sensações do lugar, "ver" de outros ângulos, deixar-se contaminar por o estar fora do seu *habitat*. Em conjunto, estas experiências eram transformadas em gestos, diálogos, ou pequenas cenas. Simultaneamente, a inspiração das suas criações não partiam apenas do confronto com outras culturas, mas também do elenco, do qual fazem parte dançarinos oriundos de todos os continentes. Assim, a própria companhia tem uma "existência nômade, sempre em digressão, em padrão migratório, durante metade do ano no estúdio de ensaios em Wuppertal, que não é a terra de origem de nenhum dos performers" (MULROONEY, 2002, s/p, tradução minha).



Fig. 2- *Os amores rompidos do Chile*, de Pina Bausch.

Fonte: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/154/pt6568384.htm>

Como se antevê, são várias as conexões que existem entre o trabalho desta coreógrafa e a atual pesquisa. O grande tema patente no trabalho de Bausch são as relações entre pessoas, é essencialmente nas camadas populares e marginalizadas, na gente das ruas, nas manifestações com raízes populares, que ela e a sua companhia encontram os estímulos para a criação (CIPRYANO, 2005). A par disso, o trabalho de Pina é intrincadamente autobiográfico, mas um autobiográfico que abarca outras subjetividades, se deixando atravessar pela experiência de encontro com o outro (GALHÓS, 2010). Nesse processo, como lembra Claudia Galhós (2010) na biografia sobre Bausch, o espectador torna-se parte de uma obra coletiva, o que marca o fim de uma ditadura do olhar, dando origem a várias perspectivas, em que cada um escolhe o ponto a partir do qual entra em relação com aquela narrativa. Galhós adverte que, nesse processo de encontros interculturais, “A utopia é encontrar esse território de relacionamento, encontro e partilha entre indivíduos, cada um com a sua especificidade e cultura ou culturas, mas não numa mera coabitação e sim numa troca”(GALHÓS, 2010, p. 34), assim como lembra que uma das questões que mais se faz presente nos seus trabalhos é exatamente “Como poderemos viver juntos?” (GALHÓS, 2010, p. 34). Interessante pensar no paralelismo que existe entre isso e o que norteia esta pesquisa. Assim como acontece com o

próprio conteúdo e “resultado” das suas criações, em que, como coloca Fábio Cypriano, mesmo que ao início “os estímulos são multiculturais, o resultado, no palco, é transcultural. (...) busca contatos pessoais ao invés de conhecer monumentos, visita locais populares, como feiras e outros espaços públicos, o que cria um foco no ser humano relacionado com o ambiente (CIPRYANO, 2005, p.34, grifo meu). Segundo Cipryano (2005, p.20), “Bausch insere-se em uma categoria de viajantes que usa a experiência do deslocamento como forma de conhecimento. Ela reflete sobre a alteridade a partir de uma experiência que requer envolvimento com o outro”. O que, como ficará mais claro no decorrer desse trabalho, relaciona-se diretamente com aquilo que desenvolvi aqui. Sem embargo, Pina trabalha com muitos corpos; no meu caso, estou concentrando essas questões num corpo só.

Artistas como Akram Kahn (1974) incorporam claramente esse lugar intervalar. Entre as suas raízes do Bangladesh e o seu país de nascimento, o Reino Unido, Kahn começou treinamento em *kathak*⁶⁰ aos sete anos de idade, e mais tarde especializou-se em outras técnicas como *ballet* clássico, técnica *Graham*, técnica *Alexander*, *release technique*, contato-improvisação⁶¹ e teatro físico (STOCK, 2009), criando um estilo coreográfico híbrido que ele chama de “*kathak* contemporâneo”. Nas últimas duas décadas, este dançarino coreógrafo tem-se dedicado ao encontro entre o *kathak* e a dança contemporânea⁶². Conhecido pelas suas criações interculturais e interdisciplinares, tem sido um artista aglutinador de criadores das mais variadas culturas interessados pelo tema da identidade migrante e das narrativas pessoais dos artistas migrantes. Uma das suas mais famosas colaborações é *Zero Degrass* (2005), obra em dueto com Sidi Larbi Cherkaoui, que convoca uma experiência que Khan teve ao viajar de trem do Bangladesh para a Índia, quando teve seu passaporte confiscado e presenciou a morte de outro passageiro, sendo coagido por seu primo a não interferir. Expondo claramente a sua reflexão intercultural, trata-se de um trabalho que “explora

⁶⁰ Forma de dança clássica indiana.

⁶¹ O contato improvisação é uma técnica de movimento criada na década de 1970 por um grupo de coreógrafos e bailarinos norte-americanos, ligados à dança moderna. Linguagem marcada por um forte contexto histórico de contra-cultura, consiste num trabalho em dupla, ou em grupo, em que o peso e contra-peso são os elementos chaves para o movimento acontecer, de forma improvisada. O contato-improvisação trabalha relação entre corpos, a partir da queda e a sustentação física, trazendo para o corpo um conhecimento próprio sobre seus limites. Fonte: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Contato_Improvisa%C3%A7%C3%A3o

⁶² Disponível em <<http://www.akramkhancompany.net/>> Acesso em: 02 jul.2015.

fronteiras- entre países, culturas e, ainda mais importante, entre vida e morte. (...) em uma fusão, *sem sutura*, de estilos de dança, música e arte contemporânea”⁶³.



Fig. 3- *Zero Degrees* com Akram Kahn e Sidi Larbi Cherkaoui. Fonte: http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/akram_cherkaoui.html

Certamente, artistas como Khan vêm contribuindo para uma mudança nas dicotomias Oriente/ Ocidente, arte “maior”/ arte menor, entre *self*/ outro, literalmente incorporando a complexidade e hibridismo de suas próprias histórias (STOCK, 2009).

Um dos seus maiores cúmplices é Sidi Larbi Cherkaoui (1976), bailarino, coreógrafo e diretor da companhia Eastman (Bélgica), ex-integrante da Les Ballets C. de la B. de Wim Wanderkeybus. Nascido na Bélgica, também ele corporifica em si mesmo o hibridismo cultural, não só por ser filho de mãe belga e pai marroquino, e ter frequentado a escola de tradição muçulmana, mas também pela sua experiência corporal eclética que leva na sua bagagem (*ballet*, *hip-hop*, *jazz*, *vogueing*, flamenco, dança contemporânea). A solo ou com o seu grupo, fica bem em evidência uma linha de trabalho marcada por temas como identidade e migrações, pertencimento, fronteiras, trânsito entre tradicional e contemporâneo,

⁶³ Fonte: Sadler's Wells Theatre <http://www.sadlerswells.com/screen/video/14016130001>

materializada através de colaborações peculiares com Akram Khan, com a bailaora⁶⁴ de flamenco María Pagés, com a bailarina de dança clássica indiana Shantala Shivalingappa, com os monges shaolins da China, e com diversos artistas de outras áreas. Nota-se um interesse em explorar o potencial criativo entre diferentes linguagens de movimento e culturas, passando muitas vezes por um trabalho a partir da fisicalidade própria de cada indivíduo⁶⁵. Frequentemente, quando trabalha com performers de culturas, corpos, idades e técnicas diferentes, busca respeitar as singularidades de cada um, e, ao mesmo tempo mostrar que, no fundo, existe algo que é comum, que todos partilham.

Israel Gálvan (1973), *bailaor* / coreógrafo de flamenco, tem sido apontado pelos críticos de dança têm reconhecido este criador *avant-garde*, já que ele consegue simultaneamente beber da linhagem tradicional do flamenco, enquanto destrói estereótipos e preconceitos da sua própria forma. Ao contrário de alguns críticos que classificam a dança de Galván como uma dança de fusão, ele prefere dizer que o que faz é uma dança de “cisão”: “A nossa tradição também é essa mescla, vimos de um cocktail e os ortodoxos querem esconder isso. Mas não: raças, religiões e credos políticos, tudo se mistura, todos podem dançar juntos”⁶⁶, ressalta.



⁶⁴ “Bailaor” e “bailaora” é o nome que se dá aos bailarinos de flamenco.

⁶⁵ Site oficial da companhia Eastman. Disponível em: www.east-man.be Acesso em: 19 set. 2012.

⁶⁶ Fonte: <http://www.lavanguardia.com/escenarios/20150429/54430902965/dia-internacional-de-la-danza.html#ixzz3Ykw9ChP6> Acesso em: 29 abril 2015.

Fig. 4- *Torobaka* com Israel Galván e Akram Khan. Fonte: www.two-browngirls.com

Bem mais jovem mas com um caminho assaz interessante temos Ula Sickle (1978), artista e performer canadense que vive e trabalha em Bruxelas, na Bélgica. Esta artista trabalha com diversas disciplinas (desde o vídeo à instalação e à *live performance*), frequentemente em colaboração com artistas de outros âmbitos, e baseia-se igualmente nas histórias individuais dos intérpretes. Obras como *Kinshasa Electric* (2014), *Solid Gold* (2010), ou *Looping the Loop* (2009) “põem o dedo na ferida” relativamente à história colonial e à diáspora africana, baralhando noções de tradicional e contemporâneo, de “congolês” ou “ocidental”, de “autêntico” e “construído”. A obra de Sickle lança questões em torno das identidades dinâmicas dos dias de hoje: ao trabalhar com as histórias individuais dos dançarinos discute sobre como os movimentos e fisicalidade são cultural e politicamente construídos, no sentido de perceber a dança como pensamento incorporado de uma herança cultural e política⁶⁷.

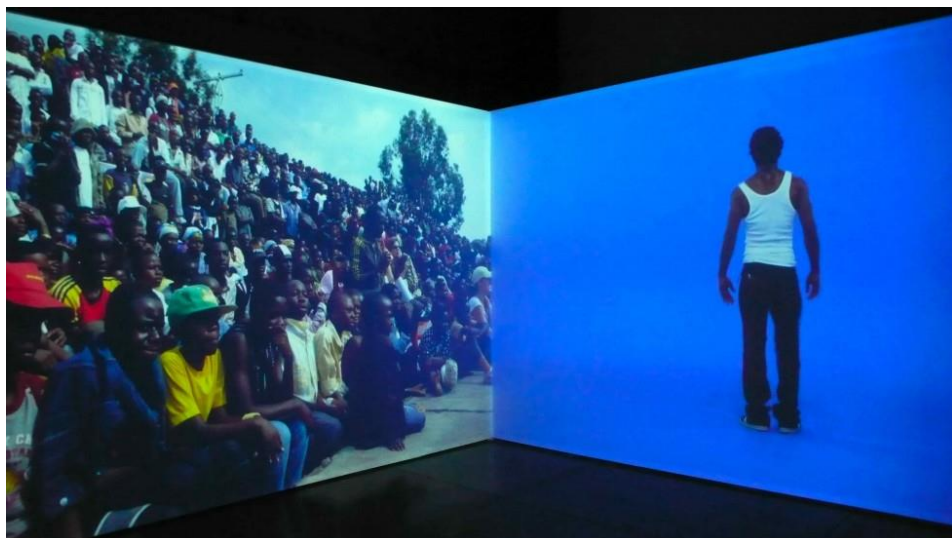


Fig. 5- *Looping the Loop* (2009) de Ula Sickle, com Petna Ndaliko Katondolo.

Fonte: www.ulasickle.com

⁶⁷ Fonte: <http://ulasickle.blogspot.pt/> Acesso em: 10 jul.2015.

Por último, esta panorâmica não ficaria composta sem a referência ao trabalho de Jérôme Bel (1964). A obra *Pichet Klunchun and myself (2005)*⁶⁸ trata-se de uma palestra encenada, uma espécie de conversa dançada travada entre o dançarino tailandês Pichet Klunchun (versado em dança Khon clássica), e o coreógrafo e performer francês Jérôme Bel, que coloca em diálogo dançarinos de duas culturas diferentes.

Na performance, o palco está vazio a não ser pelas cadeiras em que Klunchun e Bel estão sentados, frente a frente. Um interroga o outro lembrando um programa de entrevistas(..) – “*Quem é você? De onde você é? Por que se tornou dançarino?*” Porém, as diferenças entre esse ato e o formato corriqueiro dos programas de entrevistas logo ficam evidentes na forma como cada um demonstra e explica os fundamentos de suas artes: Pichet Klunchun o faz contando a história da dança Khon, exibindo os princípios de sua prática e encenando brevemente suas personagens básicas. Jérôme Bel, por sua vez, explica as ideias por trás de suas performances, que são voltadas ao conceito de dança, ao mesmo tempo que apresenta partes de peças individuais. Uma das cenas mais belas é quando Klunchun mostra a Bel uma curta sequência de movimentos, os quais Bel imita, ambos encenando o papel da mulher na dança Khon em um diálogo físico” (BRANDSTETTER, 2012, p.25, tradução minha).



⁶⁸ Em português, *Pichet Klunchun e eu próprio* (tradução minha).

Fig. 6- Pichet Klunchun e Jerome Bel. Foto: Association R.B.

Fonte: www.live.stanford.edu

A peça compara dança tradicional e contemporânea a partir de duas perspectivas radicalmente diferentes, e mostra lado a lado dois estrangeiros, curiosos pelas histórias de vida/ de corpo mútuas, que buscam questionar estes encontros a partir de uma abordagem “simples-complexa”. “O que é dança para ti?” uma das perguntas que um coloca ao outro, sugere o quanto os dois territórios dos quais Bel e Klunchun provêm, são ainda contextos “estrangeiros” (estranhos) um em relação ao outro, evidenciando que esta fissura é igualmente aquilo que os conecta, muito além de uma amizade superficial. Nesse sentido, o diálogo entre ambos os dançarinos aborda questões ligadas aos processos de entrelaçamento entre culturas tornando evidente a complexidade das ligações entre o local (na história do corpo e das tradições corporais) e o global (na língua, nas técnicas de dança, nos estilos de vida), dando destaque à diferença ao nível corporal e no que toca às influências culturais de cada um (BRANDSTETTER, 2012).

As figuras do meio da dança que trago aqui têm vindo a firmar uma linha de pesquisa interessada em hibridismos e releituras de linguagens tradicionais, ou nas influências dos deslocamentos/ cruzamentos culturais na criação artística, investigando estas temáticas a partir dos seus princípios de movimento-pensamento e não apenas no seu âmbito formal ou “físico”. Falo de artistas que têm desenvolvido ações provocativas desses entrelugares, tensionando fronteiras, imagens recíprocas, e, ao mesmo tempo, refletindo sobre as relações colonizador/ colonizado, ou dominador/ dominado. Parece-me que uma vertente comum a estes criadores, para além das trajetórias de vida interculturais da maioria, passa por uma inspiração nas tradições de um ponto de vista contemporâneo (a partir de seus princípios de movimento/ pensamento), e, por outro lado, por uma busca e valorização da expressão pessoal do performer, fomentando a interação entre formas de dança e sem o “peso” da tradição.

Nos últimos tempos, cada vez mais artistas têm vindo a inclinar-se para a pesquisa de influências de outras culturas e sociedades como uma forma de inspiração e enriquecimento

das suas próprias práticas (GRAU, 1992). Artistas de diferentes áreas, em diferentes períodos da história, são um exemplo vivo disso. Apenas como referência, poderia mencionar o nome de: Peter Brook (Peter Brook's International Centre of Theatre Research), Eugenio Barba (Odin Teatret/ Eugenio Barba's International School for Theatre Anthropology), Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Ivaldo Bertazzo, e Hélio Oiticica. O seu trabalho com tradições étnicas permitiu abrigar uma nova perspectiva de valorização destas como uma forma de entender a própria identidade cênica e relação com o intenso fluxo cultural que caracteriza a nossa época.

Antes de passar para a próxima categoria, faço apenas uma referência sucinta a algumas obras de artistas brasileiros, com as quais pude travar conhecimento neste lado do oceano, obras em que, cada uma à sua maneira, expressa o “conflito de identidade” (FERNANDES, 2003, p.2) típico dos tempos em que vivemos. Começo por mencionar as performances *Sinapse* e *Uebergang* da performer e pesquisadora Ciane Fernandes. Em *Sinapse* (que conta com a participação de 20 dançarinos e/ou atores e músicos) associam-se, recriam-se e desconstroem-se identidades em constante questionamento: tradição e contemporaneidade, oriente e ocidente, sagrado e profano, técnica e improvisação, espetáculo e cotidiano, cultura e ciência, grotesco e sublime, passado e futuro, único e múltiplo, o novo e o antigo. Já no solo *Uebergang*, a artista, inspirada pelas suas vivências na Berlim multicultural, reflete sobre como o contato com as diferentes culturas dialoga com a sua corporalidade, sobre como que pessoas estrangeiras lidam com essas pluralidades e influências de maneira diferente.⁶⁹

E se digo que *transAtlântica* é sobre a cidade no meu corpo, curiosamente, este é o título do trabalho de Claudio Lacerda, performer pernambucano. *A Cidade No Meu Corpo* (2001), é uma peça inspirada na experiência do coreógrafo como estrangeiro nos anos em que morou em Londres.⁷⁰ Dentro desse conjunto, está também o exemplo de Letícia Sekito, paulistana, de descendência japonesa, cujo solo de dança *Disseram que eu era japonesa* (2004), reflete sobre a questão da identidade cultural brasileira e das imagens do Japão no

⁶⁹ Fonte: <http://docplayer.com.br/11135015-Laban-2008-artes-cenicas-e-novos-territorios-comunicacao-o-corpo-em-cena-ensina-dez-anos-de-danca-teatro-com-a-feto-por-ciane-fernandes.html>

⁷⁰ Fonte: <http://www.claudiolacerda.blogspot.com.br/>

Brasil.⁷¹ Ou o solo *DESPLANTE.doc* (2013), da mineira Laura Pacheco, artista e pesquisadora da dança, que faz da relação de seu corpo com "outros" o próprio tema de questionamento. Entretanto emigrada em Berlim, Pacheco discute os choques culturais, e os desafios de afetar/deixar-se ser afetado por esse "outro" estranho, dialogando com o ambiente, desestabilizando estereótipos, e subvertendo identidades pré-estabelecidas⁷².

Paralelamente ao trabalho de determinados artistas envolvidos com obras interculturais contemporâneas, gostaria de inserir nesta panorâmica uma pequena revisão de projetos ligados aos trânsitos ou à experiência de estar “fora” das suas referências. Menciono primeiramente alguns projetos a nível global, para depois me focar naqueles que trabalham artisticamente as relações Brasil-Portugal.

No contexto da interculturalidade na dança, e se pensarmos numa escala internacional, tem havido um aumento de iniciativas neste âmbito, sendo vários os projetos / festivais que compõem este *corpus*. Por exemplo, o Festival *IN TRANSIT*, trata-se de um encontro realizado anualmente em Berlim⁷³, entre 2002 a 2006, sob a curadoria de On Keng Sen e Johannes Odenthal, no contexto das atividades da Casa das Culturas do Mundo (*Haus der Kulturen der Welt*). A Casa das Culturas do Mundo é uma organização envolvida com arte contemporânea e simultaneamente um fórum de produções artísticas de diferentes lugares do mundo, com um foco em culturas e países não-europeus. Em tempos que as questões locais se misturam com assuntos internacionais, este órgão pretende dar voz a artistas do mundo e criar um território de diálogo social, buscando provocar reflexão sobre questões tão atuais como: “Qual o futuro em queremos viver?”, “Como podemos tornar o nosso mundo um lugar mais inteligente, ou mais poético?”...⁷⁴ O festival busca dar espaço a performances que, de forma irónica, questionem as relações interculturais, e a relação com o próprio espectador. *IN TRANSIT* lida com “tradução: de um gênero para outro, de uma geração para a

⁷¹ Fonte: http://www.companhiaflutuante.com/release_disseram_japonesa.htm#sthash.r3ZgMcXI.dpuf

⁷² Fonte: <http://laurapacheco.weebly.com/desplantedoc.html>

⁷³ Infelizmente, entretanto descontinuado.

⁷⁴ Fonte: <http://www.hkw.de/> Acesso em: 01.out.2015

outra, de comunidades particulares para o espaço urbano público, de ritual para dança contemporânea” (FERNANDES *apud* SEN, 2006b, p. 5).

O *Pan Project* é um grupo multicultural de atores, dançarinos e músicos sediado no Reino Unido em 1993 e tem explorado estilos tradicionais do continente africano e Ásia convidando mestres e professores para dar formações de diferentes técnicas (*kathakali*, Ópera de Pequim, danças da Nigéria, Burkina Faso e Quênia, etc). Os seus objetivos são proporcionar contextos de encontro, aprendizagem e hibridismo entre diferentes tradições, no sentido do desenvolvimento de uma linguagem cênica interdisciplinar e intercultural. Algumas das questões deste projeto passam por entender como que as práticas artísticas se relacionam com a vida do dia a dia, ou o quão relevantes são as práticas artísticas no sentido de entender melhor uma determinada matriz cultural (GRAU, 1992)

O projeto *Through the Eyes of the Phoenix* surgiu no ano de 1997, em Hanói, se edificando numa intensa colaboração musical e coreográfica entre artistas australianos e do Ballet Ópera Teatro do Vietnã. Do grupo dos artistas australianos faziam parte dois coreógrafos, cujo duplo contexto cultural englobava larga experiência com ballet clássico e contemporâneo, bem como a dança chinesa, malaia e indiana. Os performers foram todos vietnamitas, dentre os quais 23 dançarinos, 2 cantores, e 22 músicos. *Through the Eyes of the Phoenix* se tornou uma metáfora para a evolução e transformação das tradições vietnamitas através de sua adaptação a influências culturais externas, fundindo o antigo com o novo, o tradicional com o contemporâneo. Artistas e estudiosos vietnamitas e não-vietnamitas se referem ao processo de assimilar influências culturais externas na cultura vietnamita dominante, como “vietnamização”. O projeto explora essa ideia em dois níveis: através de referências culturais visuais e conceituais, e através da linguagem da dança. Dentro da própria linguagem da dança, ocorreu um processo visceral e transformador para aqueles que nele participaram, assente nos corpos dos bailarinos, uma transformação da linguagem da dança através das novas inscrições culturais, resultando numa evolução criativa do trabalho.

Já a primeira edição do *Dance Beyond Borders* aconteceu em 2009 com a intenção de trabalhar a educação transcultural na dança, num âmbito europeu (reunindo organizações e

escolas de cinco países diferentes- Alemanha, Holanda, Portugal, Reino Unido e Bélgica), foi composto de laboratórios, processos de pesquisa e criação financiados pela Comunidade Europeia. O projeto pretendeu explorar condições, metodologias e práticas artísticas nestes e destes diferentes países, proporcionando aos participantes a experiência de morar e trabalhar no estrangeiro, articulados num intenso intercâmbio de criação artística colaborativa.

*Leaving Home, Being Elsewhere*⁷⁵ é um projeto transcultural que em 2013 pelo quarto ano consecutivo reuniu 9 coreógrafos, 30 performers e 17 académicos de contextos tão díspares como o Reino Unido, a China ou o Japão. Simultaneamente um laboratório coreográfico, um fórum de pesquisa académica, e um contexto de encontros transculturais, cada um dos nove trabalhos foi apresentado no centro de dança *The Place* em Londres. Os idealizadores do projeto, Christopher Bannerman (Middlesex University) and Martin Welton (Queen Mary, University of London) explicam que o diferencial deste projeto passa por propôr uma “união de forças”: por um lado, nove coreógrafos de três cidades diferentes trabalham ao longo de três semanas com um grupo de dançarinos dessas mesmas três nacionalidades, convidando-os a refletir sobre as suas concepções de “casa”/ “pertencimento” e como estes se sentem quando estão “fora” do seu contexto; por outro, um conjunto de académicos reunidos para observar, refletir e trocar ideias sobre o processo em ação. Os desafios de trabalhar nas intersecções entre culturas, de barreiras de linguagens, a diversidade de linguagens de movimento e estéticas/ poéticas criativas são algumas das questões que necessariamente emergem deste tipo de processos⁷⁶.

Lado a lado com este panorama internacional, se pensarmos em projetos, eventos, residências ou ciclos temáticos dedicados estritamente ao tema das relações entre Portugal-Brasil, é possível apontar algumas iniciativas, de forma mais ou menos continuada (ainda que perante a dimensão da história e língua partilhadas, este ainda seja, algo inexplicavelmente, um caminho ainda pouco trilhado).

⁷⁵ “*Sair de Casa, Estar no Estrangeiro*” (tradução nossa).

⁷⁶Fonte: <http://www.stepoutarts.co.uk/index.php/artscross-2013-leaving-home-being-elsewhere/> Acesso em: 13 jul.2015.

Um dos pioneiros foi o projeto de cooperação internacional *Dançar O que é Nosso* (1998-2004), idealizado por Mónica Lapa e Mark Deputter. Iniciado em 1998, *Dançar O que é Nosso* tinha por objectivo abrir novos caminhos nas relações culturais Norte-Sul, através de intercâmbios em dança, entre a Europa, África e a América Latina. Envolveu comunidades de dança da maioria dos países de expressão portuguesa: Angola, Brasil⁷⁷, Cabo Verde, Moçambique e Portugal, assentando numa estratégia integrada, ao nível da formação, intercâmbio, criação e profissionalização nesses países, e visando fomentar bases para o surgimento de uma comunidade artística virada para as artes contemporâneas. Uma vez por ano era organizado um grande encontro internacional em Lisboa, um contexto de intercâmbio, experimentação e debate, com dezenas de representantes desses locais. Segundo Mark Deputter, um dos idealizadores do projeto, esses encontros transformaram-se em forúns de discussão

sobre dança tradicional e contemporânea, pós e neocolonialismo, políticas mundiais, emigração e imigração, cooperação internacional (...). Não chegámos a conclusões mas foi extremamente importante para todos nós ter tido a oportunidade para discutir tudo isto. (...) era possível viver e trabalhar juntos durante três semanas e aprender alguma coisa durante o processo- não só nos *workshops* mas também uns com os outros” (DEPUTTER, 2004, online)⁷⁸.

Dançar O Que É Nosso não pretendia ser um projecto isolado, exprimia o desejo de experimentar a dança contemporânea para além da sua base eurocêntrica ocidental, porém, à semelhança de tantos outros projetos do género, infelizmente enquanto programa de cooperação internacional, foi descontinuado. Pelo menos, resistiu o formato de festival, atualmente com o nome festival *Alkantara*⁷⁹. Nessa mesma linha de pesquisa, e muitos deles

⁷⁷ No Brasil, centrado principalmente no intercâmbio.

⁷⁸ Entrevista online Uma entrevista imaginária, com Mark Deputter, publicada a 03 mar. 2004. Disponível em: <http://idanca.net/uma-entrevista-imaginaria/> Acesso em: 09.dez.2015.

⁷⁹ *Alkantara* é um festival projetado pela organização com o mesmo nome, que se dedica ao desenvolvimento das artes contemporâneas performativas em Portugal e num contexto internacional, numa visão global diferenciada, e menos eurocêntrica. Até 2004, então com o nome *Danças na Cidade*, apostou intensamente na promoção da dança contemporânea. Teve o seu ponto alto na edição do festival *Danças na Cidade* (entre 1993 e 2004, a partir de 2005, designado *Alkantara Festival*) e em projetos de cooperação, como *Dançar o que é Nosso*. Fonte: www.alkantara.pt

colaboradores assíduos do *Dançar O que é Nosso*, de assinalar ainda o nome dos coreógrafos portugueses Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Rui Lopes Graça, Filipa Francisco, Miguel Pereira, entre outros.

Transatlântico foi um projeto concebido em 2004 por Adriana Gehres e pelo coreógrafo dinamarquês Peter Michael Dietz, residente em Portugal há mais de duas décadas, iniciando no Brasil uma parceria entre artistas brasileiros e portugueses (alguns bailarinos da Companhia de Paulo Ribeiro, um dos nomes da Nova Dança Portuguesa⁸⁰). Ao longo de 2 semanas o projeto logrou realizar oficinas em três cidades do Brasil (Salvador, Recife e Fortaleza), onde se escolheram seis integrantes brasileiros para o espetáculo, embarcando em seguida para uma temporada de 1 mês em Portugal⁸¹.

A exposição coletiva *Mundos Locais: espaços, visibilidades e fluxos transculturais* (2008) reuniu em Lagos, região do Algarve, sul de Portugal, uma variedade internacional de espetáculos, instalações e performances, que exploram a relação entre o local e o global, propondo-se refletir sobre a maneira como as experiências de viagem, diáspora e deslocamento alteram as percepções de identidade, cultura e nação. O nome refere-se ao modo como o mundo é parte do imaginário local de Lagos, em simultâneo à forma como o local é o resultado do envolvimento dos artistas com o mundo onde vivem. Com trabalhos cujos locais de reflexão incluem Portugal, outras Europas, e diferentes Áfricas, entre outros territórios com histórias coloniais, a iniciativa mapeia a complexidade de espacialidades e subjetividades entrecruzadas por aqueles que estão em trânsito. Tendo como ponto de partida as paisagens emocionais e narrativas pessoais do lugar, cada trabalho convida o visitante a aproximar-se ao local — seja ele íntimo, público, real ou imaginário — através de uma psico-geografia dos objectos e práticas do dia-a-dia⁸².

⁸⁰ Do movimento da Nova Dança Portuguesa, fizeram parte, na década de 80, Vera Mantero, Paulo Ribeiro, Francisco Camacho, Rui Horta, Clara Andermatt, João Fiadeiro, entre outros, geração de criadores que procurava uma linguagem própria, que se afirmaram com uma forte ruptura com o passado, colocando até em causa os próprios códigos associados à dança.

⁸¹ Fonte: [http://sites.unasp.edu.br/portal/secretariageral/Documentos/DOU/2011-1/05/DO1_2011_05_24\[1\].pdf](http://sites.unasp.edu.br/portal/secretariageral/Documentos/DOU/2011-1/05/DO1_2011_05_24[1].pdf) Acesso em: 15 jul.2015.

⁸² Fonte: <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=115> Acesso em: 17 jul.2015.

Numa escala bem mais ampla, mas com o mesmo objetivo de aproximar relações entre os dois povos, ocorreu em 2013, nas maiores cidades brasileiras e portuguesas o *Ano de Portugal no Brasil / Ano de Brasil em Portugal*. Idealizado pelo governo português, o projeto consistiu na produção e apresentação de espetáculos que envolviam elementos culturais das duas nações. A intenção era, além de aumentar proximidade identitária entre a cultura portuguesa e a brasileira, elevar as relações comerciais entre os dois países. “A iniciativa é uma oportunidade para atualizar as imagens recíprocas, promover as culturas e as economias de ambos os países”, afirmou o Comissário Geral Português, Miguel Costa⁸³. Ainda assim, infelizmente, o evento ficou aquém das expectativas: devido aos cortes orçamentais de Portugal nesse ano⁸⁴, a programação iniciou somente a meio do ano, e acabou por contemplar essencialmente projetos do *mainstream*. Interesses econômicos à parte, um exemplo pertinente para esta pesquisa, é o espetáculo *O mundo é de quem não sente*, criado e interpretado pelas atrizes Lanna Guedes (brasileira) e Mara Castilho (portuguesa), baseado nos dois elementos mais típicos de cada país, o fado e o samba, para elaborar uma narrativa que aborda a solidão e a saudade. Para entender mais a fundo essas manifestações culturais, as atrizes procuraram a origem de cada um. Lanna conseguiu patrocínio do Ministério da Cultura e passou dois meses em Portugal, indo a bares e redutos que só os fadistas frequentam. Do mesmo modo, as atrizes frequentaram rodas de samba no Rio de Janeiro durante três meses. A forma como cada povo se comporta na praia, como declara o amor, as bebidas que embalam a noite de solidão: tudo isso compõe o espetáculo, mostrando o limiar de diferença e proximidade entre os países⁸⁵.

Com o foco da interculturalidade, têm se multiplicado em Portugal eventos que promovem trocas entre portugueses e as comunidades migrantes que têm crescido exponencialmente nos últimos anos. Apesar de não serem circunscritos às trocas entre portugueses e brasileiros, pela grande presença de imigrantes do Brasil em Portugal, acabam por tocar nessas relações. É o caso do *Festival TODOS – Caminhada de Culturas* que se realiza desde 2008 nas ruas dos bairros mais multiculturais de Lisboa, projeto promovido pelo

⁸³ Fonte: <http://anodeportugalnobrasil.pt/> Acesso em: 18 jul.2015.

⁸⁴ Ano em que, de forma mais acentuada, rebentou a crise financeira no país.

⁸⁵ Fonte: <http://campus.fac.unb.br/cidade/item/2564-o-mundo-e-de-quem-nao-sente>
Acesso em: 18 jul.2015.

Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos, Câmara Municipal de Lisboa e Associação Academia de Produtores Culturais. Espectáculos de teatro, dança, novo circo e música, exposições de fotografia, e ainda gastronomia e “workshops” e outros eventos desenvolvidos em lojas, praças e ruas dos bairros, fazem parte da programação, sendo organizadas pelos próprios imigrantes residentes nessas zonas de Lisboa, provenientes de países como o Brasil, a Índia, China, Paquistão, Bangladesh, Ucrânia, Cabo Verde, etc. Tem direção artística da coreógrafa e educadora Madalena Victorino, e tem por objetivo “convocar os habitantes locais a participar, e também mudar a visão por vezes limitada que as pessoas têm de outras culturas, promovendo pontes de encontro, através das manifestações artísticas” (VICTORINO, 2012)⁸⁶.

Já o *Lisboa Mistura* (2015) é um festival dedicado à música, mas onde a dança e até a gastronomia também têm espaço. Desde 2006, tem-se afirmado como um espaço intercultural destinado ao conhecimento e à inscrição de novas linguagens e tendências, questionando-se “sobre a construção metapolítica, sobre a actividade cultural que deveria preceder o pensamento organizacional tornando-o mais humano”.⁸⁷

Também em 2015, decorreu no Porto (Portugal), a primeira edição da residência artística *De porto em porto*. Trata-se uma plataforma transnacional de pesquisa, que terá edições durante três anos, com o foco de criar um contexto de partilha cultural e de produção artística. Inspirada nas ideias de porto, enquanto interface entre terra e mar e espaço de encontros e trocas culturais, e de barco, enquanto espaço em movimento capaz de ligar várias culturas e agente propulsor da imaginação, a residência multidisciplinar juntou, ao longo de duas semanas no Museu Serralves, bailarinos, coreógrafos, músicos e artistas visuais portuenses, angolanos e moçambicanos⁸⁸.

Também na cidade do Porto, o ciclo *Expatriados* foi idealizado como uma programação paralela ao Festival Internacional de Teatro Ibérico (FITEI), e teve a sua primeira edição em Junho de 2015. Teve com o objetivo de “fazer um mapeamento dos artistas portugueses

⁸⁶ Fonte: <http://p3.publico.pt/cultura/palcos/4261/festival-todos-regressa-diferentes-bairros-de-lisboa#> Acesso em: 17 jul. 2015.

⁸⁷ Fonte: <http://feirasdesabores.com/feira/351/lisboa-mistura/>

⁸⁸ Fonte: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/residencia-artistica-de-porto-em-porto/#sthash.X9HVVY1lw.dpuf> Acesso em: 17 jul. 2015.

espalhados pelo globo, suas motivações para emigrarem, suas novas línguas luso-híbridas, suas novas perguntas (...) [e] estratégias para pensar essa noção de expatriamento permanente e paradoxal que as novas viagens e epidemias de crise do séc.XXI nos impõem”⁸⁹.



Fig. 7- *Museu Encantador* de Rita Natálio, uma das performances apresentadas no ciclo Expatriados 2015. Fonte: www.flickr.com

Era impossível me debruçar sobre este universo dos trânsitos e das conexões que, por consequência, são construídas, sem referir um movimento que vem se firmando cada vez mais nas últimas décadas: as residências artísticas. Já em inícios do século XX, no Reino Unido e nos Estados Unidos mecenas patrocinavam artistas cedendo-lhes espaços para desenvolverem os seus trabalhos, mas tais ações consolidaram-se, com mais proeminência, a partir dos anos 80, inicialmente em cidades da Europa, Estados Unidos e Japão. O envolvimento com um novo espaço, um outro tempo, a interação com outros criadores, as facilidades em termos de condições de trabalho e, principalmente, a oportunidade do artista de se dedicar por inteiro ao ofício criativo têm constituído estas como importantes apoios à criação artística. As residências artísticas possuem paralelos com a presente investigação: pela sua vertente de trânsito; por um outro tempo para a dedicação ao ofício de criação/reflexão da arte (por

⁸⁹ [Informação que consta no programa do ciclo Expatriados 2015.](#)

vezes, dou por mim a pensar no tempo passado em Salvador como uma longa residência artística...); a vertente de interação com outros criadores; e por último, a relação, como em algumas residências, com o lugar/ cidade de acolhimento⁹⁰.

Reservo para o final o colocar em perspectiva outros criadores que estão experimentando processos de criação ou procedimentos metodológicos relacionais, criadores que transparecem uma linha de trabalho no entrelugar arte-vida. Refiro-me a artistas cujos projetos, iniciativas, ou plataformas informais têm potenciado trocas de ideias e convergência de pessoas com interesses semelhantes, com o foco no indivíduo-coletivo, na sensibilidade, nos afetos, na convivência. Esse ponto é interessante para este estudo pois permite abrir o espectro da dança, e qualifica os experimentos que tenho levado a cabo (nomeadamente o *Entrelugar Bahia-Portugal*) como um meio de provocar outras formas de convivência. Para Bourriard (2001), filósofo que escreveu o tratado *Estética Relacional*, as relações interpessoais como material criativo geram simultaneamente contextos de sociabilidade e objetos que produzem sociabilidade (BOURRIARD, 2001), tornando-se assim, ao mesmo tempo, matéria-prima e produto da observação dos tempos presentes. Sob este ponto de vista, o campo artístico não se trata de algo que pertence somente ao mundo da arte e da estética, mas expande-se para o campo social, para o outro, para o coletivo, criando assim um campo de experimentação de possibilidades de modos de estar na vida (BOURRIARD, 2002).

Esta perspectiva de que cada trabalho artístico particular é uma proposta de um contexto social comum, e, por sua vez, tece uma teia de relações com o mundo, encontra-se espelhada na obra da renomada Marina Abramovic (1946), artista performativa que iniciou sua carreira no início dos anos 70. O seu trabalho explora as relações entre artista e público, os limites do corpo, entre outros temas. O fator relacional, baseado na interligação entre arte e intervenção social; a qualidade de presença (do corpo-testemunha); a sua busca por se relacionar com o contexto em que a obra acontece; o aspeto de “transformação” (a própria artista fala do sentido de propósito que sente ao tornar das suas performances algo de heroico e transformador); questão da perda de controle, caminho frequentemente conseguido a

⁹⁰ Fonte: <http://www.transartists.org/about-residencies> Acesso em: 20 jul. 2015.

partir da participação do público no trabalho⁹¹, são alguns dos aspetos que criam ressonância com as linhas pelas quais se teceu a presente pesquisa.

Marcelo Evelin (1962) atua na área da dança e do teatro físico em colaboração com profissionais de várias linguagens artísticas e nacionalidades. Seus projetos envolvem música, vídeo, instalação e ocupação de espaços alternativos, sendo o próprio a afirmar que o seu trabalho acontece nas “encruzilhadas” “entre o Brasil e a Europa, o dentro e o fora, o que é meu e o que passou a ser meu, e o que nunca será meu (...)uma negociação constante entre esses parâmetros, esses saberes, essas referências do meu caminho, que também vão se modificando no próprio fazer”⁹². Ao longo de 20 anos, estudou dança contemporânea nos Estados Unidos, danças folclóricas húngaras em Budapeste, loga na Índia, e trabalhou como coreógrafo subvencionado pelo governo holandês (CERQUEIRA, 2010). Passou pela Companhia de Pina Bausch, experiência que lhe abriu portas perceptivas e possibilidades estéticas, onde conviveu desde cedo com quem estava refletindo sobre dramaturgia do corpo, sobre encontros de culturas, sobre corpo como sujeito, sobre ruptura de padrões pré-estabelecidos. Esta foi uma inspiração para o trabalho de Evelin, que se fundamenta na realidade e nas relações com os universos dos artistas que tem a seu lado. Frequentemente, trabalha com performers de diferentes culturas (na tetralogia *Deus de Quatro*, completada em 2000), e a trilogia *Sertão* (2004), *Bull Dancing* (2006) e *Matadouro* (2010), em torno de questões relacionadas a identidade territorial e cultural deslocada. Ou na obra *De repente tudo fica preto de gente* (2012), em que 5 intérpretes de diferentes partes do mundo interagem com a plateia provocando encontros e criando um contexto coletivo de reflexão sobre a pergunta: “*Porquê e como se juntam as pessoas?*”⁹³. Evelin acredita que a associação entre dança e processos sociais é uma necessidade atual (CERQUEIRA, 2010), e por isso suas pesquisas coreográficas giram em torno de questões políticas, desigualdade, violência e intercâmbio entre culturas e referências.

Sofia Neuparth (1962) tem um percurso singular na dança contemporânea em Portugal. Desde o final dos anos 80 tem dado forma a um espaço próprio de investigação

⁹¹ Fonte: <http://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls> Acesso em: 09 jun.15.

⁹² Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/tut/cho/pt6883728.htm> Acesso em: 18 jul. 2015.

⁹³ Informação do release.

artística, o c.e.m –centro em movimento. É o entendimento que tem do corpo como acontecimento em relação que determina toda a sua acção, quer ao nível do trabalho de formação que desenvolve há 34 anos, quer em relação à c.e.m, e do festival anual que programa (*Pedras-pessoas e lugares*). A “investigação-ação” que pratica na cidade de Lisboa é sempre desenvolvida em territórios desconhecidos, fora do *mainstream*, buscando agregar moradores, comerciantes, visitantes ou transeuntes, e tendo a oportunidade de auscultar realidades a partir do seu próprio ponto de vista⁹⁴.

Nos últimos anos, também Vera Mantero (1966), figura central da Nova Dança Portuguesa, tem estado interessada em ações em que o público possa atravessar o ato performático, criando contaminações entre esferas de atuação, tanto ao nível dos conteúdos (ecologia das (con)vivências, experiências do corpo/dos sentidos/dos afetos, educação alimentar, energias renováveis, etc.), como ao nível dos formatos de apresentação. Recentemente, desenvolveu o projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), uma série de encontros e debates em hortas comunitárias que pretendem alertar para várias questões ligadas à produção agrícola, ao consumo e às alternativas agroecológicas. Atores, bailarinos, músicos e qualquer interessado eram participantes destas iniciativas que funcionaram como espaços performáticos. Um cruzamento entre áreas, com o intuito de abordar formas concretas ambientais/ vivenciais/relacionais/criativas/humanas, embasadas numa interrogação persistente da obra de Mantero, que entra em paralelo com este estudo: “Como é possível vivermos juntos, em comunidade?” (GALHÓS, 2010, p. 82).

Poderia seguir com outros exemplos que dão corpo a uma reinvenção de modos de fazer arte em conjunto, cada um espelhando uma multiplicidade de olhares e de processos de trabalho. Por ora, resta apenas destacar que o panorama até aqui traçado permite colocar esta pesquisa na linha do tempo com outros trabalhos pares, contribuindo também para inseri-la no contexto de questões contemporâneas da dança. Evidencia nexos de sentido que existem no próprio campo da dança que possibilitam compreensões de outros entrelugares, no sentido de destacar como isso serviu de inspiração aos experimentos criativos desenvolvidos, que passo a analisar em seguida.

⁹⁴ Fonte: <http://www.forumdanca.pt/danca/biosPEPCC.pdf> Acesso em: 19 jul. 2015.

3. TRANSATLÂNTICA: “POR MARES NUNCA ANTES NAVEGADOS”

3.1- *transAtlântica* <>> de como Salvador me atravessa: apresentação

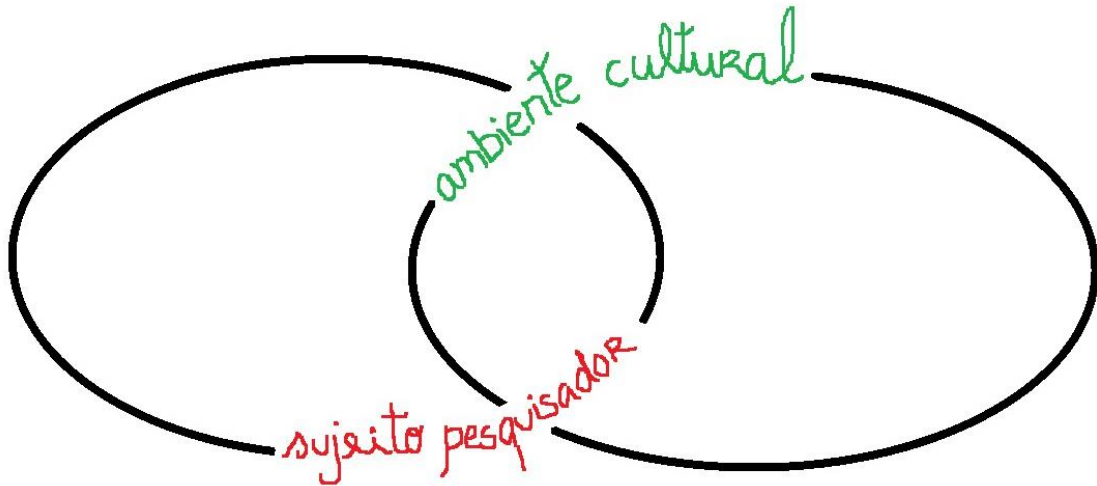


Fig. 8- Diagrama Entrelugar no/do sujeito pesquisador

transAtlântica é o experimento que tem como objetivo pesquisar a ideia de entrelugar no/do sujeito pesquisador, sendo decorrente da experiência do próprio artista expressar em si mesmo essa zona *in-between*.

Neste solo de dança contemporânea, procuro responder ao mote criador “*Como Salvador me atravessa?*” (como que as experiências vividas nesse contexto se corporificam enquanto dança). Partindo disso, tomei como foco o corpo e suas relações com o espaço da rua, assente em material autobiográfico de um corpo que transita no cotidiano de Salvador, nas várias cidades dentro dessa cidade⁹⁵. Baseada nesse amplo leque de vivências, e em um “olhar de fora” em relação aos hábitos, particularidades, e atravessamentos deste lugar certos temas surgiram no processo da pesquisa artística: as tensões estrangeiro-local (identificações e estranhamentos), a experiência de caos (interações sociais, urbanismo), a hiper-sexualidade (nas músicas, nas festas populares, na rua), entre outros. Investigo a relação construída com

⁹⁵ Quando me reportar a este ambiente cultural estou me referindo a um ambiente heterôgeneo, a diversos contextos e diversas realidades sociais.

esse ambiente cultural, como isso transformou o meu corpo, a(s) minha(s) identidade(s), a minha maneira de estar no mundo, instâncias não separadas, e mas em co-evolução.

transAtlântica investiga as “estratégias de sobrevivência” de uma estrangeira em Salvador, explorando criar dança a partir das identificações e estranhamentos, dos estereótipos e preconceitos, das tensões e imagens recíprocas. De forma mais abrangente, a coreografia aborda ainda como é que experiências de deslocamento podem influenciar a forma como percebemos a identidade, investigando como o indivíduo é transformado pelo lugar e, reciprocamente, como o lugar é transformado pelo indivíduo. Evitando uma abordagem “umbilical”, mas tentando com que a criação-reflexão de um “sujeito do entrelugar” possa dar voz e convocar outras experiências semelhantes. Desse modo, apesar de abordar uma realidade local, é um trabalho que amplia o seu âmbito de discussão, abrindo espaço de diálogo sobre a experiência de “ser diferente”, em outras posições e situações.

Desde o início, o trânsito se fazia presente na pesquisa. Desse modo, na criação de *transAtlântica*, tornou-se para mim mais importante focar-me naquilo que fica como “rastro”, como consequência desses contatos interculturais. Uma situação em que se deixam de enxergar as fronteiras e os contornos de instâncias separadas, em que estas passam a estar materializadas no corpo em trânsito do pesquisador. Um dos maiores “nós” nesta pesquisa do trânsito traduzia-se no seguintes questionamentos: “Como transformar vivências interculturais em dança?”; “Como materializar aspectos ‘não materiais’ das experiências interculturais?”. Intentava dar corpo a uma zona de fissura onde “eu não sou eu, nem sou o outro/ sou qualquer coisa de intermédio” (SÁ-CARNEIRO, 1916), descobrir meios de expressar os entrelugares com o corpo, através de metáforas corporais, visuais e sonoras que pudessem materializar as realidades pouco palpáveis das vivências interculturais, vivências sutis, que muitas vezes ficam num plano “inconsciente”... Além disso, era um desafio trazer ou “concentrar” no meu único corpo em cena algo “comportamental”, “atitudinal”, algo que é do âmbito da relação. Principalmente, quando esse algo é do âmbito do paradoxo, do caos que percebia no dia a dia na Bahia e que buscava trazer para o trabalho.

Assumindo o lugar do “coreógrafo como pesquisador” (BUTTERWORTH, 2009), de antemão, fui percebendo uma série de nuances naquilo que ia emergindo como “resposta”

ao mote criador da performance. Em primeiro lugar, se tornou claro que este não era somente um solo *sobre* Salvador, mas sobre *a relação* com esse ambiente cultural. Não queria “personificar” a Bahia no meu corpo, queria falar sobre os encontros, queria expôr as marcas, expressar memórias, identificações, tensões e estranhamentos, na sequência dos seis anos em Salvador que já tinha para trás, aquando a época em que iniciei o processo de ensaios. Em segundo lugar, me parecia que *transAtlântica* não era “só” sobre Salvador, mas sobre Teresa em Salvador, isto é, em última instância, sobre a história que esse sujeito-criador trazia consigo. No fundo, na relação com este lugar encontravam-se espelhadas diferentes facetas de mim, diferentes identidades/ alteridades minhas.

De fato, ao longo de todo o processo, o próprio título escolhido ia me provocando outras leituras para o trabalho. *transAtlântica*, tal como o próprio nome indica, refere-se ao trânsito, evocando os navios que fazem a “ponte atlântica”. Em primeiro lugar, sendo uma portuguesa em Salvador, o nome *transAtlântica* reporta-se às idas e voltas dessas histórias compartilhadas entre portugueses e brasileiros. Concomitantemente, alude ao transe, ao turbilhão e intensidade de Salvador. E, ainda, refere-se também não só como Salvador me atravessa⁹⁶, mas como eu atravesso Salvador: pela via do corpo se materializa um espaço de diálogo na cidade, que, a meu ver, também tem a ver com dar e receber. Por último, fui me dando conta que ele não era só sobre como Salvador me atravessa mas, também, como essa cidade me transborda. O verbo transbordar tem muito a ver com o que falo neste trabalho. Como um corpo “transborda”? Ultrapassando-se, dobrando-se sobre si mesmo, passando as bordas, se desterritorializando; e foi isso que aconteceu neste processo.

O processo criativo dilatou-se⁹⁷ em um ano e meio, ocorrendo, primeiramente, em laboratórios individuais, e, no último mês antes da estreia, funcionando em modo de criação

⁹⁶ Creio que também não é uma “coincidência” que o verbo “atravessar” tenha outras acepções, conjugado desta forma. Na Bahia, quando se diz que “fulano tal” ou a “situação tal” me “ficou atravessada” tem a ver com algo que a pessoa não “engoliu”, com algo que não foi bem “digerido”, ou não provocou uma boa “digestão” (como uma espinha de peixe que fica presa na garganta). Esse sentido da expressão que está contido no título e que me dei conta em conversa com uma parceira da capoeira, acredito que é denotativo de alguns aspetos da realidade soteropolitana que até hoje não consigo “digerir”, que me ficam atravessados...

⁹⁷ Problemas de saúde levaram a um hiato de 11 meses no processo de criação, fase em que, apesar de não estar ensaiando, experimentando com o corpo, continuei em “modo criativo”, registrando todas as ideias, e deixando que o tema me habitasse e amadurecesse dentro de mim.

colaborativa, perfazendo um total de 42 ensaios (cerca de 105 horas, aproximadamente). Aconteceram ainda dois ensaios abertos, com artistas da dança cuja linha de pesquisa tem uma aproximação com a proposta (Clara F. Trigo, Leonardo França e Leonardo Sebiane). Contou com 4 apresentações: estreia em processo no evento Abril o Corpo, no Teatro Gamboa Nova, Salvador (16, 17 e 18 de Abril de 2015); e, já da outra margem do oceano, no Porto, constou da programação da Mostra desNORTE, uma parceria entre o Mosteiro de S. Bento da Vitória e o Teatro Nacional de São João (2 Julho de 2015). O fato de só ter sabido da concessão de pauta no Teatro Gamboa seis semanas antes, me levou a mobilizar uma equipe até então inexistente, e levantar uma primeira versão do trabalho nesse curto espaço de tempo. Nesse momento, convidei para a equipe mais sete artistas: Fábio Vidal (orientação dramaturgica⁹⁸), Pedro Amorim (edição de som), João Rafael Neto (videomaker), Márcio Nonato (iluminação), Carol Diniz (vestíveis em fluxo), Tiago Ribeiro (criação do cartaz), e Viviane Jacó, na produção⁹⁹.

A dimensão interpessoal em *transAtlântica* não se limitou às interações com a equipe. De diversas formas, busquei soluções dramaturgicas que trouxessem o olhar ou a vivência do outro. Quando comecei a gravar entrevistas com outros sujeitos do entrelugar, o material que pude reunir me permitiu ganhar novos olhares para o tema que estava pesquisando. Para além de intuitivamente achar que esse material iria me permitir um maior desdobramento de olhares na tese como um todo, reuni-o com a intenção de incluir trechos sonoros dessas entrevistas daquela que iria ser a última cena do espetáculo. Porém, a urgência da montagem direcionava o trabalho para a busca de resultados rápidos, o que levou a que esta cena não pudesse ser incluída, pelo que optei por deixá-la em *standby*, um território a ser desbravado em experiências futuras¹⁰⁰.

Este foi o meu primeiro trabalho a solo de âmbito profissional, a primeira vez que assumi o cunho autobiográfico. No decorrer do processo, as minhas funções também foram redefinidas; além de dançarina e propositora, me tornei produtora do projeto (com a valiosa

⁹⁸ O trabalho de orientação dramaturgica com o ator e encenador de teatro físico Fábio Vidal deu-se em 4 ensaios, e mais direcionado a formas de dizer e de trabalhar corporalmente o texto.

⁹⁹ Desse conjunto, todos são nascidos e criados na Bahia, com exceção de João Rafael Neto que é pernambucano, Carol Diniz que é do Paraná e Viviane Jacó, cearense.

¹⁰⁰ Importante também frisar que este trabalho em processo tem “vida própria” independentemente do doutorado e que, mesmo terminando esta etapa acadêmica, existe a intenção de seguir adiante com o projeto.

assistência de Viviane Jacó, durante a temporada no Teatro Gamboa). No percurso, a construção das significações assentou num modo de criação colaborativa¹⁰¹, evidenciando o fator flutuante e negociativo destes processos e a impossibilidade de “receitas-prontas”, sendo preferível lidar com eles como algo em-processo. Projeto independente, que não foi financiado nem contemplado com nenhum edital, *transAtlântica* construiu-se na base da cooperação de uma equipe dedicada e das pessoas que dele se identificaram com a temática. Sendo assim, este *work-in-progress* só foi “levantado” graças ao apoio de diversas pessoas, instituições e estruturas: Capes, Escola de Dança da Funceb (Salvador, Bahia), Arte Total (Braga, Portugal)¹⁰², Teatro Gamboa Nova (Salvador, Bahia), e a +1! Filmes (Salvador, Bahia)¹⁰³.

Obviamente, as constrições temporais e econômicas a que me refiro aqui influenciaram bastante o projeto, sendo uma das razões que me conduziram a assumi-lo como um trabalho de cunho experimental, aberto a leituras e releituras. Desde o início, não interessava a construção de um espetáculo “pronto” que “atestasse” princípios por detrás da pesquisa. Entender este trabalho como uma estética/ poética inacabada que é da ordem do devir, colocou em evidência o caráter processual de todas as dimensões que estavam sendo mobilizadas. Ocorre que numa pesquisa que se constituiu em processo não pré-definimos tudo *a priori*, precisamos acolher o que emerge no processo, e a verdade é que isso consitiuiu um dos seus maiores grandes desafios. Estar aberta à processualidade da pesquisa, passa igualmente por estar aberta ao(s) encontro(s), o que efetivamente aconteceu da interação com a equipe artística e técnica. A própria equipe compreendeu também o caráter processual e aberto, e fomos em conjunto trabalhando parte por parte, camada a camada. Isso trouxe

¹⁰¹ O princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que a criação da obra se estabelece em relação. O princípio colaborativo é dialógico, o que significa que a confrontação e surgimento das ideias, sugestões e críticas não só fazem parte do *modus operandi*, como são os motores de seu desenvolvimento (ABREU, 2004).

¹⁰² A Arte Total é estrutura especializada nas áreas da Educação e Produção Artística, com duas linhas de ação (formação de intérpretes e a sensibilização para a prática das artes performativas. Desenvolve actividades interdisciplinadas nas áreas da dança, música, teatro, artes plástica e com o apoio de projectos de investigação.

¹⁰³ A +1 Filmes é uma produtora audiovisual sediada em Salvador, desde 2010, vem realizando curtas-metragens e web-séries, cujos temas giram em torno das gírias e “jeito de ser baiano”.

igualmente uma abertura para críticas, e para o devir, a transformação de ideias que se alinha com a própria experiência de estar em trânsito, ou em transição.

A vertente do trânsito se fez presente em diversas dimensões da pesquisa: trânsitos entre países, entre diferentes instituições, entre diferentes locais de ensaio. Sem possibilidade de assumir um local de ensaio fixo, ensaiei em pelo menos oito lugares diferentes: Escola de Dança da Funceb (Salvador), Espaço Kryacura (Salvador), comunidade Pedra do Sabiá (Itacaré/Bahia), Escola de Dança da UFBA (Salvador), Arte Total (Portugal), Pousada Casa Mestiça (Boipeba/ Bahia), Escola de Teatro da UFBA (Salvador). Isso obviamente também se foi inscrevendo nos procedimentos metodológicos: assumindo que estava em trânsito, itinerante, criei um “mapa de ideias ambulante”, dividido por cenas (uma espécie de *storyboard*, de 3 metros, onde ia inserindo as ideias que surgiam nos ensaios-laboratórios).



Fig.9- Mapa ambulante de ideias. Montagem de fotos da autora.

A versão do solo que analiso aqui, desenvolve-se ao longo de quatro cenas (cena I *Chegada*, cena II *Hipersexualidade*, cena III *Multidão no Corpo*, cena IV *Entre-lugar*), independentes entre si que surgem numa ordem não linear, como se fossem curtas-metragens, quadros vivos do dia-a-dia da relação com o ambiente cultural de Salvador.

Em *transAtlântica*, o vídeo e o som funcionam como narrativa: são utilizadas imagens e *samples* captados na rua, e o corpo dialoga ao vivo com esses elementos. Não me interessava um material sonoro/ videográfico que fosse “subsidiário” da dança; pretendia que ele tivesse protagonismo na cena. Com o compositor trabalhei a ideia de paisagens sonoras, a partir de sons característicos da cidade (“pregões”, cantos de pássaros, frases ou expressões da rua, etc.), sons “de fundo”, que por vezes nos passam despercebidos. Utilizo também texto, ou narrativas contadas em cena, o que, como um todo, se articulam com aquilo que Sílvia

Fernandes (2010) chama de “dramaturgia sonora”: aquela em que a concepção musical não se limita ao que é produzido por recursos e ferramentas de sonoplastia, mas que engloba falas do performer, acentos diversos, ruídos e silêncios, etc. Também ao nível visual, percebe-se uma atenção dada aos aspetos dramáticos. Trata-se de uma obra interdisciplinar, em que as fronteiras entre dança, vídeo, composição sonora, iluminação e aquilo que é dito ou vestido, se encontram esbatidas – reforçando assim, novamente, a vertente do trânsito.

À medida que fui abrindo um processo de criação à partida solitário para o outro (equipe criativa, público, etc), fui me dando conta de certas recorrências dramáticas. Proponho então que esses mesmos padrões de movimento percebidos sejam os aspectos de uma análise inicial do trabalho, como ficará claro na próxima seção.

3.2- Padrões, metáforas e dramaturgias do corpo

>>> Corpo em trânsito #1

Salvador, 08 Novembro 2013

“ ‘Como se move a minha pesquisa?’

Está no entre (dois lugares), (duas coletividades), (dois indivíduos)...

Por espelho, por “tradução”...

Em relação... entrando em contato com identidades, alteridades, intimidades...

Movimentocircularfluidezinstabilidadeoscilantependular... colapso....

Intuitivamente, observo os padrões, os princípios que estão por detrás do que surge: continuamente um “estou dentro, estou fora”, “estou fora, estou dentro”, como sujeito de criação... Contaminação, tradução, em trânsito, construir pontes, diálogo entre mundos, paradoxos, lugar de fronteira... Eu-pesquisa em processo, em viagem, em movimento.

‘Como se move a minha pesquisa?’”.

Esta foi uma pergunta recorrente nos encontros de Laboratório de Performance com Ciane Fernandes. Esses encontros baseavam-se essencialmente em experimentações coletivas orientadas pelo modo concebido pela pesquisadora, apresentado de forma breve na introdução da tese, a Pesquisa Somático-Performativa. Inspirada pelas propostas desses

encontros, embarquei no exercício de pontuar o que era fisicamente recorrente para mim na composição coreográfica.

Sempre tive uma tendência a pensar a realidade em termos de padrões, de metáforas, ou recorrências. Quando falo em recorrências, falo naquilo que se repete ou, por outro lado, naquilo que se torna metáfora de algo (por exemplo, como que “detalhes” da história de vida do pesquisador aparecem espelhados em escolhas poéticas, estéticas e políticas da pesquisa como um todo). Progressivamente, foi-se firmando aos poucos uma maneira de olhar para o material criativo e coreográfico a partir das recorrências, na busca por perceber que princípios e metáforas estariam por detrás destas. Dessa maneira, procurava, primeiro comigo mesma, e depois num âmbito mais amplo, comprovar as conexões entre movimento-pensamento-mundo. Tal maneira de ver me permitia também tirar ilações sobre que dramaturgias do corpo (GREINER, 2005; LOUPPE, 2012) estavam nascendo, tendo como foco as mudanças de estados corporais nos processos investigativos da dança.

A ideia de "dramaturgia de um espetáculo pode ser entendida como algo ou uma qualidade que o conecta" (GREINER, 2008,p.69). Trata-se de uma estrutura própria que é descoberta a cada obra, uma qualidade de sentido de cada cena e entre cenas, que a conecta, e que lhe dá coesão e a conexão.Tradicionalmente, e até há bem pouco tempo, a dramaturgia estava associada ao texto teatral; contudo, ao longo do século XX, o corpo foi se estabelecendo como instância predominante nos processos dramatúrgicos tanto na dança como no teatro (GREINER, 2005) favorecendo aproximações e reconfigurações entre ambos. Por volta de finais dos anos 80 a dramaturgia passou a ser discutida na dança (LOUPPE, 2012), como Christine Greiner ajuda a explicar:

Com o nascimento da dança-teatro de Pina Bausch e o interesse crescente de diretores de teatro como Bob Wilson, Peter Brook e Eugenio Barba, entre outros, pelo corpo do ator/bailarino, a dramaturgia deixou de ser vinculada à palavra para começar a ser estudada a partir do corpo (...) Bernard Dort diria que a dramaturgia é uma consciência e uma prática (GREINER, 2008, p.67).

Falando especificamente como este conceito se articula nas pesquisas de corpo:

A dramaturgia do corpo é mais do que o texto verbal "traduzido" no corpo. Seria uma possibilidade de apresentar um estado (...) inscrito na história daquele corpo. Até que ponto a dramaturgia do corpo está relacionada ao ambiente cultural em que se processa, é uma pergunta importante e, ao mesmo tempo, difícil de ser respondida (*op.cit.*)

Partindo desses pressupostos, em termos corporais, como *transAtlântica* se estruturava, como se organizava? Que padrões "saltavam à vista" no trabalho?

Em primeiro lugar, na coreografia há diversos movimentos em que "inverto a gravidade", em que fico de pernas para o ar. Desde as pernas gravitando na video-projeção do início do espetáculo, passando pelos vários "aús", e a "queda de rim"¹⁰⁴ sem mãos que é sustentada na cena *Entrelugar*, existe uma tendência em ficar de cabeça para baixo. Frequentemente, estou apoiando o peso em outras partes do corpo que não os pés; mas não só. Trata-se de um trabalho com mudança de apoios, com transferências de peso. A forma como se usa esses apoios e a própria relação com o chão, sugerem uma relação com a capoeira angola: a partir do momento em que comecei a jogar capoeira, por diversas vezes, sentia a necessidade de "plantar bananeira"¹⁰⁵. Ao início, achava que isso era simplesmente uma necessidade levar o sangue para a cabeça. Após um tempo, entendi que isso traduzia uma inversão da ordem das coisas, uma metáfora corporal daquilo que efetivamente estava acontecendo com a experiência migrante em Salvador: "*O meu mundo ficou de pernas para o ar*".

¹⁰⁴ "Aú" e "queda de rim" são nomes de dois movimentos da capoeira em que a gravidade é invertida e o corpo fica de pernas para o ar.

¹⁰⁵ A maneira como se chama, na capoeira angola, ao movimento de se apoiar nas mãos, invertendo a gravidade, e ficando de cabeça para baixo.



Fig.10 - Cena *Entrelugar*. Foto: Susana Neves.

Acredito, junto com Virgolim, que “Ao vivenciar o mundo de uma perspectiva diferente, a pessoa torna-se mais apta a equilibrar tendências contrárias de sua personalidade (...) mais consciente de si e, consequentemente, mais apta a se tornar criativa e enriquecer sua vida” (VIRGOLIM, 2007). Esse “trocar os pés pelas mãos, as mãos pelos pés”¹⁰⁶ tornou-se então uma metáfora do processo pelo o qual estava passando de reequacionar as minhas concepções acerca do mundo, numa tentativa desse corpomente de se re-equilibrar.

E se falo no padrão de ficar com as pernas para o ar, reparo também em um uso recorrente de pernas abertas. Esses movimentos não são meros movimentos mecânicos. Numa primeira leitura, esse padrão seria denotativo de uma receptividade, de uma disponibilidade passada para o plano corporal, algo que identifico na relação que mantive com

¹⁰⁶ Refrão de um corrido de capoeira (domínio público).

esta “entidade Salvador” – onde tanto me senti bem recebida, como creio que também fui receptiva (talvez em maior grau nos primeiros anos). De assinalar também que, em paralelo com o subtítulo “*de como Salvador me atravessa*”, julgo que neste padrão corporal surge uma alusão às várias formas como me senti invadida por Salvador: olhares, encontrões na rua, pessoas que tocavam o meu corpo sem me conhecerem, ou até uma referência inconsciente ao vírus que estava me invadindo.

>>> Corpo em trânsito #2

Salvador, 22 Março 2015

*Na Bahia tudo demora. E tudo muda muito rápido.
(Como depois de uma tempestade de chuva torrencial somos brindados com um céu azul e
solzão...).*
*Esta terra é dos paradoxos.
E não é só no clima;
quem mora aqui sabe do que eu estou falando...*

- **Crescentes**

Os crescentes sempre estiveram presentes na minha maneira de dançar, na forma como tendo a criar, como tendo a me relacionar com a realidade. Reparo a mesma tendência na minha vida: acontece por ciclos de extrema intensidade/ “calmaria”, ciclo de envolvimento/ afastamento, “mergulhar” num assunto e ter que “respirar” dele. A ideia de crescentes está também associada a algo que sempre se fez presente na minha vivência de Salvador, em que tudo, de repente, “vira” um turbilhão, em que, de repente, “tudo muda” (o clima, a maneira de estar das pessoas, o “compromisso”, e até as regras burocráticas); crescentes que vivi também nas inúmeras rodas de samba que se tornam uma espécie de vortex dos sentidos.

Na peça, utilizo-me de crescentes em vários momentos e estes aparecem de diferentes formas: como intensidade de energia ou amplitude do movimento no trabalho com os estados corporais, em crescentes-explosão e recuperação lenta (como acontece na parte *Espasmos Flutuantes*, dentro da cena *Hipersexualidade*); o crescente localizado numa parte do corpo isolada, como na sequência coreográfica na cena *Entrelugar*, onde exploro um tremor/

intensificação/ implosão que lembra uma masturbação; e ainda, no final dessa mesma cena, no giro-vortex, em que o crescente aí aparece na utilização do espaço (uma caminhada em círculo que vai se transformando numa espiral concêntrica). Os crescentes, dramaturgicamente falando, eram por vezes uma junção de corpo, composição sonora, e “tensão” da cena, como na parte *Corpo em Ambiente Estranho*, em que o coro de falas invasivas sobrepostas vai progressivamente deixando meu corpo cada vez mais acuado, petrificado, até cair no chão.

Por conseguinte, os crescentes, para acontecerem, envolvem um ápice e o seu oposto, por isso tendem a relacionar-se com os paradoxos.

- **Paradoxos**

>>> Corpo em trânsito #3

Salvador, 05 Janeiro 2010

“Quando aqui cheguei a “matrix” era tão diferente daquilo que até então conhecia que pensei para comigo “Vou precisar de muito tempo para começar a entender isso aqui”...

Entender? Nunca consegui.

Essa é a qualidade do paradoxo. Com o tempo você aprende que não é para o compreender, mas para navegar nele.”

Penso que o paradoxo é sempre um misto, uma alternância entre algo e o seu oposto, e dessa forma, dá destaque ao entre. Antes comentava sobre como a relação com o lugar pode fazer emergir aspetos da personalidade dos indivíduos. Ao longo do processo de conhecimento a todos os níveis que foi esta investigação, fui percebendo em mim um modo de ser que concentrava, uma característica e o seu oposto. Essa junção de opostos tem tudo a ver com o tema desta tese. O paradoxo já existia em mim, a Bahia só veio deixar isso a descoberto. Eu sou tão paradoxal quanto esta cidade: vítima e guerreira, social e anti-social, individual e coletiva...

Onde em *transAtlântica* aparecem esses paradoxos? Na alternância entre poses sensuais, associadas aos códigos de corpo do *funk*, pagode, arrocha, axé, e poses “sacras” (inspiradas em figuras religiosas: Virgem Maria, Nossa Senhora, Vênus de Boticelli); na movimentação *Espasmos Flutuantes*, ou no corpo dobrado sobre ele mesmo que se contorce em movimentos paradoxais de invadir/ ser invadido, num misto entre acolher e sentir repulsa; nas ambiguidades corporais da cena *Corpo em Ambiente Estranho* entre “aceitar/ deixar reverberar” e “me esquivar/ sentir repulsa” das falas invasivas.

Na Bahia ouvia muito: “*Eu costumo não acreditar muito no bem nem no mal*”. Talvez como reflexo da cosmovisão do candomblé, onde os orixás não são necessariamente bons ou maus, mas abarcam em si características socialmente consideradas negativas ou positivas, sempre senti que aqui se convivia melhor com os paradoxos, com as falhas, com as “meias-verdades”, enfim, com aspetos típicos do que é que é “ser humano”... Nesse ponto, acho importante explicar que quando afirmo que, a meu ver, na Bahia se convive melhor com paradoxos, não me refiro a que as pessoas são boas e más, mas a que pura e simplesmente essa divisória não existe com tanta força. O fato de não existirem fronteiras, não existirem tanto “áreas proibidas”, resultou também numa melhor convivência com estes aspetos. Tais transformações ficaram marcadas na criação, como fica claro quando exploro estados corporais contraditórios: um ambiente suave, feminino, malemolente, erótico, que, de repente, vai ficando escatológico, meio estranho, violento, intenso, viril, quase bélico. Como alguém reparou em *transAtlântica*: “*Você passeia nisso: consegue ficar um mulherão, e ao mesmo tempo um bichinho, um rosto esquisito, um corpo não tão ideal assim... E isso vai de encontro às discussões que você quer levantar: a mulher ela não é só objeto de desejo, ela também é estranhamento, ela não tem que ser ‘definida’...*” (depoimento 1).

"Tudo é duplo, tudo tem dois pólos, tudo tem o seu oposto. O igual e o desigual são a mesma coisa. Os extremos se tocam. Todas as verdades são meias-verdades. Todos os paradoxos podem ser reconciliados..." (Hermes Trimegisto)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Um das sete leis herméticas, conjunto de princípios atribuídos a Hermes Trismegisto que formam a filosofia conhecida como Hermetismo.

Um dos paradoxos mais presentes na obra é a oposição entre intensidade e vazio (pausa). Quando falo de intensidade aqui neste contexto é num sentido amplo: o caos, a sobreinformação, e igualmente a violência, a invasão ou sexualidade acentuada que sentia nas ruas. Essa mesma intensidade está marcada neste trabalho a solo, não só porque Salvador é assim, mas porque identifico a mesma tendência em mim. Comentários de pessoas que assistiram em Salvador e no Porto, referem-se a essa intensidade: “*O que me impressionou do seu trabalho foi a dimensão da sua entrega*” (depoimento 2, no Brasil) / “*O teu trabalho tem um alto grau de exposição*” (depoimento 3, em Portugal). Nesse aspecto, creio que fato de ter construído essa intimidade como lugar, acrescido ao ter vivido uma profunda experiência existencial no decorrer desta pesquisa, contribuiu para essa intensidade emergisse na obra.

E fui-me apercebendo aqui também que à “intensidade” se sucedia o seu oposto, por exemplo, o vazio, a pausa. Na primeira vez que dancei *transAtlântica*, uma pessoa me procurou no final com a seguinte pergunta: “*O que faz você parar?*”. Essa pergunta ficou ecoando dentro de mim por alguns dias. Creio que essas pausas que vão aparecendo uma vez após outra na peça, têm diferentes razões de ser. Por um lado, a pausa como uma forma de me ancorar no presente. O desenvolvimento desta pesquisa se fez lado a lado com um caminho espiritual que venho trilhando – um caminho que se tem alicerçado na prática diária de meditação, e que tem sido marcado por um esvaziamento, tão necessário para se preencher com algo outro, para permitir que tudo seja como é. Só podemos receber, acolher o outro (sendo “o outro” um indivíduo ou nós mesmos; ou “o outro”, o diferente/ o novo / o desconhecido), se houver espaço para isso, se houver vazio. Assim que creio que, nesse aspeto, a pausa tem a ver com necessidade de habitar o presente, com um “esvaziar-se”.

Por um lado, a pausa como pausa interna, como necessidade de silêncio, em contraste com o lugar extremamente agitado que é a capital baiana. A pausa reflete assim uma vontade de parar, um contraponto à sensação de turbilhão na minha relação com este local. Por último, trata-se também de uma espécie de “tempo suspenso”, de momento “entre”, no sentido de deixar respirar em mim e no público aquilo que “está para trás”, não só na performance, mas na vida. Nos tempos em que criei esta peça vinha já de uma sucessão de acontecimentos

intensos e julgo que a pausa aqui também se faz presente como uma maneira de “processar” tudo isso. Ao mesmo tempo, a pausa também está associada com o processo de “idas e voltas”: os momentos em que viajava a Portugal/ voltava para a Bahia eram momentos de pausa, como se apertasse o controle remoto e parasse por instantes cada uma dessas realidades.

A pausa surgia ainda como contrafluxo. Se é de um trabalho com paradoxos que estamos falando, ao mesmo tempo que neste contexto, de fato, se sente um tempo dilatado e tranquilo, o contrário também é verdade: existe um turbilhão, um frenesi, uma energia latente no ar que de Novembro a Março se faz sentir ainda mais (“Verão na Bahia”). Assim, a necessidade da pausa começou a aparecer recorrentemente nas movimentações que criava, como necessidade de ir no contrafluxo, como tentativa de “equilibrar a balança”. Através de um comentário de quem assistiu a peça, vim a entender que, por vezes, isso gerava desconforto: *“Não percebo por que a pausa; ou, por que a pausa, naquela hora...; no momento em que, como público, estou a ir contigo, me deixo ir no fluxo daquilo que estás a propôr, tu páras...”* (depoimento 4).



Fig. 11 – Pausa (Cena *Entrelugar*). Foto: Lorena Vinturini.

Possivelmente, a pausa passava ainda por ser um tempo “dilatado”, uma outra vivência do tempo que vim a descobrir na Bahia¹⁰⁸. Muitos são da opinião que na Bahia há um outro tempo para as coisas, e se torna imperioso sintonizar com isso, sob pena de “dar em louca” se se insiste na versão otimizada e produtiva do dia a dia. Falo aqui do tempo para ver um pôr do sol, de esperar a chuva passar, de estar sendo atendido em algum serviço e esperar o funcionário fazer piada e conversar com o colega do lado, enfim um tempo “relaxado” e digamos que mais “orgânico”. Na Bahia, e no decorrer da criação deste trabalho mais ainda, comecei a me dar conta o quanto não só alimenta o processo os momentos produtivos, mas os momentos de vazio. Logo entendi que o ritmo de hiperprodutividade que trazia comigo “das Europa”, se estivesse nesse registro o tempo inteiro, isso provocava em mim uma sensação de “remar contra a maré”, de estar agindo no contrafluxo daqui. O que cansava muito e me impedia de, realmente, vivenciar o lugar. Esta reflexão é significativa, pois, esbarra num fator tornado consciente no meu processo. Trata-se do fator tempo. É necessário abrir espaço para que algo desconhecido possa se aproximar. Peter Brook já fala sobre isso “ao chamar a atenção para a necessidade de ‘criar um espaço vazio’, um espaço do possível onde a experiência possa ocorrer” (BROOK apud HENCKES, 2011, p.104). Assim sendo, penso que a pausa na obra concentra em si todos estes sentidos.

Doutras formas, a mesma tendência paradoxal é observada: o contraste silêncio/ ruído, ou luz/ escuridão(alternância entre momentos de explosão, e de sutileza), ou até na dinâmica entre observar e ser observada, que perpassa esta pesquisa como um todo. Este último se relaciona com a intenção de convocar o outro, e com as autoimagens e imagens recíprocas. Nessa dinâmica relacional parece-me que *transAtlântica* vinha (vem?) se construindo entre aquilo que eu como criadora penso inicialmente e os olhares que recebo à medida que o espetáculo é apresentado. Isso refere-se ao observar e ser observado pelo outro. A mesma dinâmica aflora em alguns momentos da performance: as video-projeções que trazem diferentes perspectivas para um mesmo acontecimento, as imagens

¹⁰⁸ A mesma sensação foi apontada por outro sujeito em trânsito em resposta à *Entrevista ao estrangeiro em mim*. Quando questionada sobre as diferenças em relação à sua terra natal (que, curiosamente, é também Portugal): “A noção do tempo. Aqui tudo acontece muito mais lentamente e eu sinto essa lentificação realmente acontecer” (depoimento 27).

fragmentadas, em “eco”, como se estivesse procurando outras perspectivas para a realidade, entre outras.

Junto com tudo isso, neste doutorado, ao assumir o lugar de sujeito e objeto, assumo igualmente um papel “duplo”, o que deixa em evidência o aspecto paradoxal. Segundo Anne-Cooper Albright, a dança tem por natureza essa qualidade “dupla”, ela é simultaneamente produto e processo (DESMOND, 1993), ela se articula simultaneamente no observar e ser observado (ALBRIGHT, 1997):

(...) corpos que dançam simultaneamente produzem e são produzidos pela sua própria dança. Este duplo momento de dançar em frente a uma plateia torna-se um momento no qual um(a) dançarino(a) negocia entre objetividade e subjetividade – entre observar e ser observado, experienciar e ser experienciado, mover-se e ser movido – dessa forma criando mudanças em códigos de representação que nos forcem a repensar a experiência do corpo durante uma performance. (ALBRIGHT, 2010, p.3, tradução minha)

E essa dimensão dupla funciona tanto para o performer, quanto para o público, não se limitando somente ao aspecto supra-indicado:

(...) a performance em dança implica aquilo que considero ser um duplo momento em que os corpos performativos são simultaneamente objetos de representação e sujeitos da sua própria experiência. Equiparo este momento dual em dança à imagem de uma figura oito deitada, com o corpo que dança situado na interseção da representação e da experiência física. Embora os dois círculos dessa figura estejam separados (...) é importante perceber que existe um fluxo contínuo do corpo dançante que está constantemente cruzando e “descruzando” ambos os lados. A ambiguidade desta situação cria a possibilidade de “desvio” de perspectivas (ALBRIGHT, 2010, p.13).

A discussão é densa e por isso deixarei para retomar algumas destas ideias mais adiante, na argumentação sobre as imbricações entre processos criativos, processos interculturais, e interpessoais. O que é fato é que foi com esta criação que comecei, de forma mais consciente, a reconhecer esta tendência paradoxal e a querer me basear no potencial da tensão criativa entre opostos. Este mesmo raciocínio aplicava-se no âmbito das trocas entre

culturas. Nesse processo, algo sub-reptício, que talvez ainda não saiba nomear, estava sendo burilado...

Segundo Boaventura Sousa Santos (2006), a ambivalência e a contradição estão envolvidas nas dinâmicas tradutórias dos espaços “entre”. Através de um outro padrão que brotou desses paradoxos, talvez um reflexo daquilo que Bhabha (1998) chama de terceiro espaço¹⁰⁹ tenha sido alcançado. Falo do padrão de “uma coisa dentro da outra”, algo que aparece nas movimentações (*Espasmos Flutuantes*, e na parte do corpo dobrado sobre si mesmo, em que oscilo entre duas qualidades aparentemente contrastantes que surgem sobrepostas, onde um estado é invadido por outro; transições entre algumas cenas, como a da sequência *Entrelugar* para a caminhada em vortex, etc), e que é também recorrente na própria estrutura e problemática desta tese. Por curiosidade, isso também é algo que capto do contexto Salvador, Bahia, Brasil, onde as mudanças paradigmáticas, as “revoluções sociais” parecem seguir essa mesma lógica de sobreposição, de imbricação de temporalidades: refiro-me a como, frequentemente, um paradigma antigo convive com um novo que já está em curso (a título de exemplo, poderia mencionar o momento atual social que se sente em Salvador de uma forma ainda mais exacerbada, em que um machismo ainda muito arraigado confronta-se com o crescente empoderamento de movimentos feministas nos últimos tempos...). Este é o “jeito” daqui e talvez seja mais um dos aspetos aos quais fui “permeável” e fui desenvolvendo com esta experiência intercultural.

- **Percurso (/Trânsito / Transformação)**

Os corpos deixam rastros em seus deslocamentos. O interesse nos rastros, nas marcas deixadas pelas relações, no corpo e nos modos de ser dos indivíduos, passa também pela ideia de percurso. Esta apareceu logo de início: havia a intenção de começar o espetáculo com a bicicleta em cena, deixando que a sua trajetória ficasse marcada no chão¹¹⁰. Havia a intenção

¹⁰⁹ Que irei discutir no próximo capítulo.

¹¹⁰ Infelizmente, não foi possível desenvolver a ideia de incluir a bicicleta na performance, como pretendia ao início. Na primeira versão do solo tinha a intenção de iniciar comigo andando de bike no palco, enquanto a plateia estava se sentando. Previamente teria colocado uma tinta “invisível” nos pneus, e quando o público todo estava

também (ideia que cheguei a experimentar na última apresentação de *transAtlântica* no Teatro Gamboa) de ter “montinhos” de algum material (tipo farinha) que, à medida que me movimentasse em palco, os rastros dos movimentos iam ficando impressos por todo o palco. O percurso poderia ser linear; mas, em *transAtlântica*, a ideia de um percurso se mistura com uma outra recorrência: as linhas curvas, o sinuoso. Dessa forma, se tratava de um percurso sinuoso, contorcido e “contornado”. Deslocando esta metáfora para o nível relacional, partilho com o leitor que, inicialmente pensava na “forma” desta pesquisa como uma ponte (Bahia-Portugal); com o passar do tempo vim a entender que a pesquisa era, acima de tudo, um percurso. Sob este ponto de vista, Fernandes (2006, p. 192) afirma que, para Laban, são termos chave *transição* e *rastros* de movimento: “O importante é o que acontece entre pontos no espaço, no processo e não no objetivo final”. Dessa maneira, o percurso também se interessa pelos pontos “entre”.

A ideia de percurso sinuoso quebra com a dicotomia centro-periferia. O percurso como trânsito, como dentro/ fora, como movimento contínuo em que se deixam de enxergar as fronteiras, os inícios e finais, as medidas passam para uma dimensão infinita (assim como na vida as transformações interpessoais são algo para uma vida toda).

sentado e as luzes se atenuavam até ao *blackout*, aquilo que iria sobressair eram as marcas, o percurso de linhas curvas que a tinha desenhado no chão. Essa ideia criava ressonância com algumas recorrências do trabalho (o percurso, os rastros), porém, devido à pequena dimensão do teatro onde ocorreu a estreia (5mx4,5m) tive que deixar essa ideia “na gaveta”, esperando que em futuras apresentações do trabalho ela possa ser incluída.



Fig. 12- Cena *Hipersexualidade* e *Entrelugar*, respectivamente. Fotos: Susana Neves.

A dada altura, no decorrer do estudo, me questionei sobre como havia mudado o meu corpo, a *minha* dança, fruto deste processo intercultural? A experiência de habitar em Salvador (e deixar que esta terra habitasse em mim) provocou determinadas alterações nos

meus padrões de movimento. Movimentações que foram do ortogonal para o sinuoso, do linear para o híbrido e fluido. Assim, o percurso também tinha a ver com transformação.

“Eu saí daqui... Vim parar aqui... O meu mundo ficou de pernas para o ar”. Esta frase que dá o tom de início e de fecho do espetáculo, traduz o percurso da pesquisa e da escrita da tese (a própria tese é um percurso).

- **Desequilíbrio/ Desorientação**

Outro padrão que se fez presente: o padrão do desequilíbrio. Refiro-me aos vários momentos em que me assumo física, textual ou metaforicamente a desorientação; como por exemplo, a caminhada em vortex e o giro-turbilhão posterior que se expande até ao humanamente insuportável e assume a possível queda em palco, ou o balanço oscilante que vai se densificando até se transformar num “barravento”¹¹¹. Através desse vortex de energia centrífuga e centrípeta, uma engrenagem em sentido contrário, queria construir uma dramaturgia corporal que aludisse à minha experiência de relação com Salvador: o frenesi, o excesso, a desorientação, presente nas rodas de samba “rural”¹¹² intermináveis de que participei, em que você já não sabe que horas começou, quando vai terminar, em que você deixa de ter noção “de que terra é”... Creio que com essa opção de me assumir desorientada em palco, procurei igualmente levar a plateia a experimentar sensações semelhantes às que desafiam os corpos migrantes.

No decorrer desta pesquisa, a minha vida como um todo tornou-se um processo criativo. Experiências que estava passando no dia a dia e o próprio processo de criação deste solo, me desorientaram a um ponto de não saber o que fazer, e que rumo iria dar à minha vida nos próximos tempos. Até duas semanas antes da estreia não sabia como a peça iria terminar. Do olho do furacão desse giro desnortado, lidando com a náusea, o desequilíbrio,

¹¹¹ O nome “barravento” provém de um termo náutico “lado onde sopra o vento”. Corporalmente, designa um movimento de desequilíbrio súbito, como se a pessoa tivesse levado uma rasteira. Surge frequentemente em manifestações afro-brasileiras como algumas danças de orixás e o samba de roda.

¹¹² Samba de roda popular nas comunidades interioranas do estado da Bahia, com um forte teor percussivo (mais parecido com o samba batuque), e com cantos de inspiração repentista. O meu convívio com este tipo de samba foi através de Mestre Cláudio (Angoleiros do Sertão), mestre de capoeira da região da Mantiba (Feira de Santana), e é assim que as próprias pessoas do lugar chamam ao tipo de samba que fazem.

o medo de cair “estatelada” no chão, em *transAtlântica* partilho com o público exatamente esse estado: “Não sei fazer o fim deste espetáculo... Não estou a conseguir fechar esta etapa aqui... Não sei se fico ou não fico... Não sei sair do ‘entre’..”.

- **Enraizamento “balançante”/ reverberações**

Por outro lado, é da tontura e do desequilíbrio que surge a construção de um enraizamento “balançante”, de reverberações que traduzem um corpo processando todos esses processos... Se, no decorrer da criação, várias vezes me perguntava como assimilar essa imprevisibilidade/ instabilidade da Bahia no próprio corpo creio que o “deixar reverberar” foi uma das maneiras. Isso traduz-se, em termos de atitude, numa qualidade de estar disponível, de acolher o mundo e o outro, e deixar que algo tenha “ecos”, me transforme de alguma forma. Na sequência coreográfica e na última cena de *transAtlântica*, a frase “*Eu não sei sair do entre*” ecoa enquanto o meu corpo em movimento de “barravento”, compassadamente cambaleia para a frente e para trás, até voltar a fincar-se num lugar. Mas esse “fincar” não é estático; é antes um movimento em que apenas os pés estão fixos, e o resto do corpo lembra um barco “ao sabor das ondas”. Esse movimento balançante do corpo utiliza como ignição a linguagem corporal de uma das chamadas da capoeira angola, deixando que a reverberação do próprio movimento vá desconstruindo essas formas...



Fig. 13- Enraizamento balançante (cena *Entrelugar*). Foto: Lorena Vinturini.

O movimento pendular do corpo “ao sabor das ondas” mimetiza as idas e voltas entre Porto e Salvador. Aí, realmente o discurso do entre toma uma fisicalidade. O corpo ondula numa micro reverberação que vai tomando diferentes intensidades, se repetindo como um eco corporal, deixando o tempo em suspenso... Aquilo que o corpo faz nesse reverberar, são sucessivas transferências de peso, é um continuamente se colocar e se adaptar ao “entre”. A qualidade de movimento que descrevo reflete igualmente o quanto o “deixar reverberar” pode representar aceitar o devir, abraçar outras perspectivas acerca do mundo, ou deixar que o outro fique em mim, como uma releitura (aludo aqui às influências da capoeira).

Como explico melhor mais adiante, o processo de sair das polaridades/ contrastes passou por um movimento balançante, por uma espécie de equilíbrio dinâmico. Tal ideia assemelha-se mais a um movimento pendular entre pólos, o que implica que o “centro” está continuamente sendo deslocado, dependendo do lugar onde se localizam, no momento, esses extremos. Como é da índole dos espaços “em-trânsito” eles muitas vezes implicam um movimento oscilatório entre pólos, sendo, em certa medida, a materialização da instabilidade, intervalar, da incerteza, do intersticial (BHABHA, 1998). Um território líquido em permanente metamorfose, cujo movimento em “ondas”, “ciclos”, ou “oscilações” transparece a sua própria natureza em constante re-definição e questionamento. Parece-me assim que, ao mudar os nossos lugares de enunciação (as imagens e atitudes), podemos diluir posturas e entendimentos “engessados”, unívocos e fechados em si mesmos e assim nos adaptar e abarcar as transformações contínuas (próprias e relacionais).

Nesse sentido, observo que esse “deixar reverberar” baseava-se igualmente na ideia de fluxo, na procura de trazer para o meu corpo a fluidez dos corpos/ relações humanas/ geografias da realidade baiana. “Em LMA¹¹³, o fluxo ou fluência refere-se à restringir um movimento (controlado) ou a deixá-lo ir (livre). É a base de todo movimento, enquanto tensão subjacente e impulso inicial, presente, por exemplo, em todas as funções vitais. (FERNANDES,

¹¹³ Laban Movement Analysis (LMA) é um método e linguagem para descrever, visualizar, interpretar e documentar movimento humano em sua variedade.

2004, p.7). Estar em fluxo, significa o envolvimento pleno com a atividade realizada no “aqui e agora”. De acordo com o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, “o fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle” (CSIKSZENTMIHALYI *apud* HENCKES, 2011, p.61). O trabalho a partir do fluxo exprimia então o querer largar mão do controle, assumir o estado desorientado, dinâmico, impreciso, decorrente de processos constantes de choques e adaptações de um corpo forasteiro querendo se achar num novo contexto. E, sincronicamente, permitia pensar na realidade a partir de um movimento caótico, em múltiplas direções, já que, como argumenta Mercer, “iniciar uma crítica da noção espacial de ‘centro’ e ‘periferia’, passa por abraçar a ideia de ‘fluxo’ (...) uma realidade (...) frequentemente espasmódica e multidirecional (...)” (MERCER, 2008, p.30, tradução minha). Tais proposições se alinham bastante com os caminhos trilhados por essa pesquisa.

- **Metáfora do mar**

Por sua vez, estes dois aspectos que enunciei por último (o deixar reverberar e o fluxo), relacionam-se com o imaginário do mar que aparece recorrentemente ao longo do trabalho artístico e do próprio conteúdo desta tese. Nessa perspectiva, na escolha dos termos desta tese estava claro para mim que precisava de conceitos materializantes das minhas sensações físicas, isto é, que trouxessem a materialidade daquilo que eu queria dizer. A metáfora do mar e da navegação permitiu construir uma poética ancorada no devir, no inacabado... Esta imagem tanto é convocada na performance (vídeo/som)- plano da criação e do corpo-, como aparece nos provérbios ou ditados populares que dão título aos capítulos desta tese -plano da escrita-, dessa forma evidenciando um processo integrado entre ambos.

O mar, símbolo do fim e o início, símbolo do infinito, qual Anel de Moebius, sugere o mesmo tipo de padrões móveis dos sistemas mestiços (GRUZINSKI, 2001), compostos por entrelaçamentos de tecidos culturais que estão a todo momento sendo interpenetrados e re-significados por novas informações.

O mar como representação também daquilo que está entre Brasil e Portugal, como o maior símbolo do entrelugar. É verdade que existe uma área onde os aviões perdem as comunicações com qualquer torre de comando, no Brasil, na Europa ou África, e passam literalmente a transitar em um não-lugar. Estar no meio do mar é também estar em um não-lugar. Esta metáfora-imagem corporal do mar e sua aceção como entrelugar (ou um não-lugar), parecia ter pontos de conexão com aquilo que foi chamado por Régis Airault de “sentimento oceânico”. No livro em que analisa o fascínio dos ocidentais pela Índia, Airault explica que a noção de sentimento oceânico, introduzida por Romain Rolland e retomada por Freud estaria fundada na “aptidão natural deste adjetivo para exprimir uma certa dilação e expansão das fronteiras do eu”. (...) Este “largar da mão” com a pretendida realidade leva-nos a outras margens” (AIRAULT, 2006, p.127). A escritora explica melhor:

Oceânico indica igualmente o lado súbito e imprevisto de uma experiência “fulgurante” (...). A maior parte das pessoas tem por isso medo de largar as defesas e de se arriscar na aventura oceânica. Mas se aceitarmos deixar terra firme e nos abandonarmos ao ritmo das correntes, passado um primeiro momento de angústia vem uma doce sensação de leveza, de liberdade infinita. (...) É este movimento de dissolução e expansão ilimitada que se chama sentimento oceânico (AIRAULT, 2006, p.128).

Para incorporar tal sentimento oceânico, é certo, então faz-se necessário conviver com o entrelugar e absorver as potencialidades desse outro espaço-tempo.

É um fato: para que o movimento exista, é necessário um solo, uma terra. Esta performance tornou-se para mim um *solo* fértil: a construção de um solo firme como sujeito, como criadora. E novamente de paradoxos estamos falando. O caminho de encontro de um solo firme foi o mesmo de descoberta de uma realidade líquida. Criar é um mar de possibilidades. É navegação. E, como o filósofo Michel Serres nos relembra:

No mar não existem auto-estradas... Quer dizer que se você quer ir um pouco mais à esquerda ou um pouco mais à direita, você tem muito mais liberdade do que numa auto-estrada. A auto-estrada é direcional. Não o mar. E, portanto, a metáfora da navegação me parece mais justa, porque há flutuação, há tempestade, há turbulências, há coisas que não são assim tão direcionais; no fundo, é a diferença que há entre

o sólido e o líquido. A metáfora da auto-estrada é uma metáfora sólida e a metáfora da navegação é uma metáfora líquida” (SERRES, 1999)¹¹⁴.

A par de tudo isto, *transAtlântica* dá primazia à questão da imagem. Em primeiro lugar, refiro-me às imagens construídas com o próprio corpo: o corpo contorcido e dobrado sobre si mesmo, as poses sacras e “chavões corporais” sexualizados, ao corpo que recebe a cidade nas suas vísceras. Igualmente, a articulação entre “o que está acontecendo em cena”, “o que está sendo projetado” e “o que o público está vendo” que vem dar ainda mais sentido ao Anel de Moebius. Ou ainda as imagens veiculadas pelas video-projeções (a imagem do globo terrestre, as imagens das ruas de Salvador, o efeito caleidoscópico de várias Teresas balançando até ao infinito, e as inúmeras vezes que se convoca do mar, no solo e na tese).

Em termos de uso do espaço, creio que há no espetáculo uma tendência a ficar mais no mesmo lugar (com a exceção da caminhada por todo o palco na cena da *Chegada*, onde interajo com vídeo projeção de imagens das ruas soteropolitanas, e a sequência coreográfica da cena *Entrelugar*, onde utilizo todo o palco). Talvez esta tendência a ficar muito “presa” ao lugar seja um espelho do que também estava acontecendo comigo na cidade de Salvador; essa terra magnética, que faz com que as pessoas vão ficando...Ao mesmo tempo, não só em termos do espaço “longitudinal”, mas em níveis variados, a tendência foi, como referi antes, essencialmente o uso do chão como uma superfície de recepção de diferentes formas de suportar/ acolher o corpo.

Para fechar esta seção, reparo que existe uma relação entre o tipo de vivências interculturais e o modo como tendi a me movimentar neste lugar, as minhas qualidades de movimento/ escolhas dramatúrgicas, e a maneira como me ia relacionando comigo mesma e com o outro. São reflexões mais densas que deixarei para discutir na seção sobre as relações entre processos criativos, interculturais e interpessoais.

¹¹⁴Serres entrevistado por Ricardo Teixeira. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832000000100013 Acesso em 15 out. 2015.

4. EXPERIMENTOS CRIATIVOS A PARTIR DA MULTIDIMENSIONALIDADE DO ENTRELUGAR: “NAVEGAR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO”¹¹⁵

4.1- Aprofundando a multidimensionalidade do entrelugar

No momento de análise dos dados empíricos uma pergunta norteava o meu olhar: Pensando nos experimentos criativos desenvolvidos nesta pesquisa, como surgia a ideia de entrelugar? Gostaria de responder a essa pergunta usando os aspectos da abordagem multidimensional de entrelugar anteriormente mencionados como norteadores da discussão. De assinalar que recorro a esses aspectos pois considero que estes conferem um maior aprofundamento à noção de entrelugar, e referem-se não só àquilo que ele efetivamente *é*, mas àquilo que ele *pode ser*. Tratam-se então mais de potencialidades heurísticas do termo, não se constituindo como um inventário “acabado”, que se esgota aqui e em si mesmo, mas como dimensões de natureza dinâmica e multivocal. Igualmente, estas não se tratam de dimensões fechadas sobre si mesmas, mas, a maior parte das vezes, surgem como “uma coisa dentro da outra”, ou não fosse essa a natureza desta pesquisa. Assim como comentei antes sobre o termo entrelugar não poder ser entendido estaticamente, o próprio trabalho de definir este complexo conceito revestiu-se do mesmo caráter processual e inacabado, no seu potencial de abarcar outras visões e outros tempos. Sabendo que seria impossível esmiuçar cada dimensão, algumas serão aqui em seguida contextualizadas de forma sumária, e outras, mais fecundas, receberão um maior aprofundamento através do cruzamento da bibliografia e de exemplos advindos dos experimentos práticos.

4.1.1- Entrelugar como espaço intervalar

¹¹⁵Tradução da frase atribuída ao general romano Pompeu (106-48 a.C), para incentivar os marinheiros a navegar durante a guerra; viria a ser adotada, no século XX, por Fernando Pessoa em um de seus poemas e, mais tarde, por Caetano Veloso, em poema cantado por Maria Bethania.

A convivência com o caos, com a ambivalência, ou com a instabilidade são características dos espaços intermediários. A presença do aleatório, da sobreposição, e do aparentemente ambivalente típico dos lugares mestiços e dos entrelugares interculturais confere-lhes seu cariz impalpável e baralha qualquer esforço de compreensão. Nas palavras de José Saramago, o "Caos é uma ordem por decifrar". A palavra "caos" expressa aqui uma realidade que traz consigo uma outra ordem, assente em multiplicidade, entrelaçamento e sobreposição de camadas. Gruzinsky (2001) esclarece que o caos associado ao processo de mestiçagem não é um caos efêmero, mas uma condição que permanece dentro dessas relações como característica constituinte. Quem convive com este tipo de realidades frequente e sutilmente "intui" e lida com essa multiplicidade e sobreposição de camadas: o indivíduo passa a se construir dentro da instabilidade, da ambivalência, em uma estrutura dinâmica.

Por um lado, a experiência de entrelugar parece ter o potencial de abrir fissuras no *status quo*, gerar novas percepções e "*modus operandi*". Viver nas encruzilhadas fronteiriças e transculturais, envolve pois habitar um território fissurado. Esse modo específico de estar "entre" é uma recorrência em *transAtlântica*. Aparece materialmente nas transferências de peso, nos desequilíbrios, nos paradoxos. Há um senso de enraizamento precário que perpassa a obra, uma ambiguidade entre um fincar raízes e uma instabilidade oscilante, ligada com a perda de referências e o desconhecido.

Por outro lado, ao mesmo tempo que o entrelugar pode ser um lugar, um *locus* de encontros, por vezes, este também se torna uma espécie de não-lugar. Remeto-me, em primeiro lugar, à aceção de não-lugar¹¹⁶ de que fala Marc Augé (1994), uma espécie de "terra de ninguém", apartada. Porém, ao mesmo tempo, (o entrelugar como) não lugar tem tanto de território solitário, como de espaço altamente coletivo. É nesse sujeito aberto ao devir e ao encontro que emerge a possibilidade de coexistência entre lugar e não lugar. Interessa

¹¹⁶ Segundo Augé (1994), a supermodernidade, os contextos de excesso e sobreinformação, dão origem à produção de não-lugares, espaços em que o indivíduo está presente fisicamente num coletivo, mas encontra-se absolutamente solitário.

igualmente esse não-lugar (com)sentido, uma “*no man’s land*” com o potencial de ser mais do que o somatório das partes em diálogo. No meu caso pessoal, reconheço-me por vezes nesse não-lugar. Mesmo com o passar dos anos, reparo que não abandono totalmente a minha bagagem (o lugar/ cultura de onde vim), nem me sinto totalmente identificada com a minha “pátria escolhida”. Assim, ao mesmo tempo que já não estou tão “colada” ao que é “ser português”, também não sou baiana. De alguma forma, sinto-me deslocada tanto num como noutro lugar; porém também me sinto pertencente aos dois ambientes. Junto com isso, observo que as questões que surgem atualmente já não as consigo tratar inteiramente com a bagagem que, em certa medida, ainda trago comigo, mas, por outro lado, não dá para abandonar de onde venho. Estou no meio. E é por estar no meio que me sinto incitada a fazer outras leituras dessas culturas, ou a colocá-las em diálogo.

Por outro viés, o não-lugar pode também manifestar-se como um “espaço intervalar”, como “vazio”, com tudo o que de mais rico ou desafiante isso pode abarcar. Um tempo entre dois momentos, um tempo de ambiguidade, de energia contida, um estado indefinido, onde o potencial tudo e o potencial nada se tensionam. Esta visão estabelece conexões com o conceito do zen-budismo “ma”. De forma breve, “ma” significa “vazio” e “espaço entre as coisas”, um “intervalo de espaço-tempo” (GREINER, 1998, p.36). “Este entre-lugar do espaço-tempo ressoa em muitas culturas (...) um lugar de quietude e ação (...) um lugar intersticial onde as coisas novas surgem, evoluem e são criadas (STOCK, 2009, p.291). O “ma” também é descrito como uma “terra de ninguém”, uma lacuna ou fenda entre dois mundos (PILGRIM apud STOCK, 2005). Tadashi Endo, referência mundial no butoh, chamou a sua arte de “Butoh-MA”: “O “ma” é um jeito muito particular de se pensar a metamorfose do corpo, porque considera a “invisibilidade” da comunicação. (...) O “Butoh-MA”, é ‘estar entre’”¹¹⁷. O contato com este conceito inusitado de espaço-tempo não dicotômico, em latência, me ajudou a ter consciência que, de fato, já estava concebendo entrelugar nesses termos: como espaço-tempo; por vezes usando esse conceito para me referir ao estar entre dois lugares geográficos, por vezes para designar um tempo “em suspenso” ou em transição.

¹¹⁷ Tadashi Endo, em entrevista concedida a Valmir Santos, publicada na Folha de São Paulo, 2004.

Assim, a partir destas perspectivas se enfatiza o “entre” na sua dimensão intersticial, um lugar em permanente re-definição e questionamento, um campo muito fértil às experimentações, aberto a inúmeras possibilidades...

4.1.2- Entrelugar como deslocamento, como condição híbrida

Outra característica que define o lugar intermédio do entrelugar, é, de forma intrínseca, o deslocamento. Deslocamentos hoje em dia proliferantes originam contextos multiculturais e contribuem para novos comportamentos culturais e mudanças nos hábitos sociais, forçando o desenvolvimento de estratégias identitárias com múltiplas pertenças (RAMOS, 2007, 2008), levando a que diferentes temporalidades e abordagens de mundo entrem em diálogo. Quando me refiro a deslocamentos não falo somente de deslocamentos geográficos, mas especificamente de deslocamentos de sentido, de uma exotopia.

Segundo Bakhtin, exotopia refere-se a um olhar externo que permite ver melhor o todo:

Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de outra cultura (...). Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido. (BAKHTIN, 2003, p.366)

Para o autor, essa posição exterior resultaria num desdobramento de olhares; por exemplo, a visão que o outro tem de mim que eu não posso ter. Esse tipo de deslocamentos vêm deixar mais evidente o lugar a partir do qual olhamos o mundo (nossas identidades, nossa “zona de conforto”), e, como consequência, abre espaço para novas zonas instáveis e habitáveis com base em um posicionamento crítico. Tal atitude “contracorrente” que desloca o corpo do confortável e do familiar para o questionamento e o desconhecido foi, simultaneamente, ponto de partida e de chegada neste trabalho. Assim, foi ficando claro que os deslocamentos que interessavam eram, especificamente, deslocamentos conceituais,

deslocamentos de pontos de vista, fruto de um olhar “de fora”, de um olhar crítico em relação a si mesmo e/ou outro. Daí o sentido da noção de exotopia. De assinalar ainda que ficou óbvio também que o olhar exotópico não era somente desenvolvido pelos olhos de um “estrangeiro” (nacionalidade), mas partia mais de uma mudança de posicionamento, de um “ver através de outras lentes”.

Outra vertente do entrelugar que estou querendo realçar aqui, é o entrelugar como espaço em trânsito ou em transição. Por esse prisma, o entre não se estabelece como ponto fixo entre uma coisa e outra, mas opera numa lógica pendular, onde o “centro” ou ponto intervalar fica o tempo inteiro cambiando de lugar, consoante as posições variáveis daquilo que está em relação. Nesse tópico, importante esclarecer que, ainda que nas teorias da mestiçagem, Laplantine afirme que esta pressupõe a mobilidade, a viagem (LAPLANTINE, 2002), o entrelugar, pelo menos da maneira como ele surge no contexto deste estudo, não passa apenas por “estar em trânsito”, mas por um “estar em transição” (dentro de si mesmo, entre paradigmas, entre diferentes tempos). Aliás, ao lançar questões específicas sobre corpos em processos de desterritorialização e adaptação a um novo ambiente, a presente pesquisa traduz precisamente esse momento: um ponto de transição, uma passagem entre o que era e o que está adiante. Trânsito não quer dizer dicotomia, quer dizer que algo está em movimento, em processo, ou em transição.

Logo, o entrelugar permite pensar sobre algo que está na passagem; deixar de operar na dicotomia, e pensar em cruzamentos, em intersecções. Tal realidade tem sido cada vez mais assumida por artistas contemporâneos envolvidos com estes universos de pesquisa, em que até as suas notas biográficas já assumem este aspecto do trânsito: “Valentina trabalha no eixo____/ no pêndulo ____/ na ponte aérea____¹¹⁸”. Por aí tem ficado evidente que os processos dialógicos como os que estão implicados nos lugares instáveis quebram com a lógica de pensamento dicotômico ou de oposição, se inscrevendo num ambiente relacional.

É difícil falar sobre isto sem fazer referência às realidades mestiças em que nos tendemos, cada vez mais, a mover atualmente. De fato, cruzamentos e deslocamentos cada

¹¹⁸ Nome fictício e exemplos de frases recolhidas em notas biográficas de diversos artistas que assumem o trânsito na sua criação-vida.

vez mais exacerbados têm criado condições para mestiçagens várias. O esforço de encontrar uma definição para a mestiçagem atravessa também os mesmos desafios: não existe propriamente uma teoria ou teorias específicas a este fenômeno, e, por isso, a sua compreensão terá que vir de visões interdisciplinares, assim como se denota pela própria diversidade de teóricos que se têm debruçado sobre o estudo deste fenômeno (desde sociólogos, a historiadores, antropólogos, ou pesquisadores da área da Comunicação e da Semiótica da Cultura). Gruzinski (2001) emprega o termo mestiçagem para designar as misturas que ocorreram em solo americano desde o século XVI, entre indivíduos provindos de quatro continentes (América, Europa, África e Ásia). Para o autor, a mestiçagem produz arranjos que não funcionam sob todos os ângulos, nela há algo que não “encaixa”. A mestiçagem é um fenômeno complexo; implica processos de tensionamento que nunca se resolvem, que geram continuamente novas possibilidades de encaixe. Enxergando-a além dos clichês da fusão, coesão, ou osmose, ela brota frequentemente dos choques, das rejeições, dos diálogos e de uma ausência de regras ou “enquadramentos”.

Assim, os autores ressaltam que nada é puro; no mundo que habitamos todas as coisas “estão misturadas e diluídas nos seus contrários” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 71), e a mestiçagem é a prova desse “ser em constante devir”. Logo, mais do que estabelecer uma ordem causal ou uma perspectiva cronológica para abraçar tais noções, tem sido mais apropriado tratá-las enquanto “imbricações” em permanente processo, caso contrário facilmente se entraria em um tipo de discussão sem fundo, como aquela que pergunta “Quem surgiu primeiro: a galinha ou o ovo?”. Por aqui se extraem os paralelismos entre a discussão de fronteira e a discussão sobre a ideia de “origem”. Como encontrar “princípios”, “unidades” ou “linhas” quando tudo está em constante fluxo e intercâmbio? Trata-se de um trabalho praticamente impossível já que, processos de trânsitos, e as suas consequentes mestiçagens e entrelugares, deslegitimam completamente alguns mitos como o da origem, pureza, influência, fronteira, ou unidade (SANTIAGO, 1978; PINHEIRO, 2004).

E estes processos se passam no âmbito temporal, bem como no âmbito territorial. Por essas razões, pesquisadores atentos têm questionado a noção de fronteira e preferido termos como “zonas de contato”, ou “zonas fronteiriças”. Os entrelugares seriam um reflexo dessas “zonas fronteiriças”: não se reportando a limites demarcados, mas sim a regiões onde uma

coisa gradualmente se transforma na outra, férteis em complexidades e ambiguidades. Uma espécie de zona de convergência de correntes culturais. É nesse contexto que, a partir de “embates de fronteira” (BHABHA, 1998), ocorrem recombinações culturais e que identidades nacionais vão se diluindo. Com Bhabha a fronteira tem, assim, um significado positivo, pois será através dela que as diferentes influências culturais entram em contato e passam a interagir. Semelhantes perspectivas têm redefinido aquilo que uma fronteira é ou pode ser, vendo-a não apenas uma linha imaginária entre aqui e ali, nós e eles, entre dentro e fora, mas como um terreno físico, social, cultural que habitamos, mas que também nos habita. Nos últimos tempos, vários autores têm vindo a problematizar esse esbatimento de fronteiras, redefinindo fronteira não de um ponto de vista dicotômico (dentro-fora, centro-periferia, eu-outro), nem como uma linha que separa, mas como espaço de encontros, um território em devir.

Vivemos tempos de transição e isso reflete-se ao nível do indivíduo, da sociedade, dos paradigmas, das epistemes, das criações. Como falar de (e objetivar) algo que é dinâmico, que está em constante mudança? No âmago da experiência de entrelugar surge então a sua qualidade de devir. Isso cria ressonância com a condição mestiça que tenho vindo a corporificar, e nesse sentido, a mestiçagem não pode ser considerada como um fim, mas sim como algo em-processo, como defende Gruzinski (2001). O resultado do encontro é sempre desconhecido, já que a característica do fenômeno é a transformação contínua. O tempo da mestiçagem, como do entrelugar, é a temporalidade do devir, e o devir é, por definição, imprevisível: “o devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil, da mestiçagem” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 119).

Como se pode deduzir então aquilo que emerge dos encontros de duas referências diferentes, não é um, nem é outro. É um devir, ou, como propõe Bhabha (1998), um “terceiro espaço”, ou “terceira coisa”. Hommi Bhabha descreve o “terceiro espaço” como um processo de hibridismo que “permite o surgimento de outras posições. O processo de hibridismo cultural origina algo diferente, algo novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de significado e representação” (BHABHA, 1998, p.211). Caminhos percorridos no processo criativo de *transAtlântica* colocaram em evidência o meu próprio corpo performativo deslocado, eventualmente me fazendo ir ao encontro daquilo que Bhabha chamou de

“terceiro espaço”. Trago aqui um exemplo, para que fique mais claro ao que estou me referindo. Por diversas vezes no processo de ensaios o diretor Fábio Vidal sugeriu que eu trouxesse referências portuguesas tradicionais, como o vinho do Porto, e que bebesse e brindasse com o público. Um comentário semelhante foi colocado por uma pessoa do público, no bate-papo em Salvador: *“E o lado de Portugal dessa transa a gente também não vê...”* (depoimento 5). Da minha parte, ainda experimentei trazer para o processo de ensaios um fado de Amália Rodrigues, mas aquilo para mim não fazia sentido. Em primeiro lugar, eu não sou, nem nunca fui essa portuguesa “genuína”, que gosta de fado, que sabe dançar as danças tradicionais do seu país, etc. Curiosamente, foi a experiência de estar desterritorializada (e num contexto onde a cultura popular é tão viva e rica, como o Nordeste do Brasil) que me fez reconectar com minhas raízes, e que me fez (re)descobrir (e estimar) a “portugalidade” que há em mim. Em segundo lugar, sentia que, sendo eu portuguesa, e tendo vivido até aos 24 anos nesse ambiente cultural, obviamente já tinha isso corporificado na minha maneira de olhar e interagir com o mundo, achava uma redundância a referência a esse material tradicional, e que, a partir daí, seria muito fácil criar uma série de clichês.

Perante estas sugestões de Fábio Vidal e outros membros da plateia de “trazer Portugal” para o espetáculo a minha visão é que as influências portuguesas, o tempo inteiro, estavam implícitas. Desta feita, nunca me interessou a utilização de clichês associados a Portugal (fado, vinho, o sentimento de saudade, etc), nem tão-pouco propôr um encontro disso com influências brasileiras. Quem sabe em *“transAtlântica 2”* possa reequacionar esta questão, mas, no momento que relato aqui, estava claro que este solo antes de ser sobre “Portugal” ou “Brasil” (Bahia, Salvador), era sobre “Teresa em Salvador”, uma peça sobre o corpo estrangeiro e seus constantes processos de deslocamento e adaptação. Assim, desde o início, não via como um caminho viável a utilização de referências estereotipadas de Portugal ou do Brasil, mas interessava-me mais aquilo que decorre já do processo de encontro, as zonas nebulosas ou “pororocas¹¹⁹”, os territórios híbridos, “numa relação intercultural que expressava a vontade de se envolver numa transformação mútua” (STOCK, 2012, p.456). Logo, julgo que este “nó” criativo é revelador de uma condição híbrida e mestiça que tenho vindo a corporificar. Esta condição faz-me entender que aquilo que emerge dos encontros entre duas

¹¹⁹ Fenômeno natural produzido pelo encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas.

referências diferentes por exemplo, não é um, nem é outro. É um devir, é justamente aquilo que Bhabha chama de “terceiro espaço” (BHABHA, 1998), ou que Gruzinsky (2001) chama de mestiço.

4.1.3- Entrelugar como espaço/ experiência da diferença

A par das dimensões já expostas até aqui, interessa igualmente associar a ideia de entrelugar como abertura/ experiência do diferente. Gostaria de explicar a que me refiro quando digo “o diferente”. Em primeiro lugar, o seu senso comum: o diferente como o outro. O fato de me relacionar com o outro diferente de mim, me permite entrar em contato com quem eu sou “em relação a”; ou seja, quando eu me proponho a (re-) conhecer o outro, vejo-me automaticamente forçado a (re) conhecer quem sou (e vice-versa). Esse é o significado de alteridade¹²⁰ como é proposta pelo filósofo Paul Ricoeur (1992, p.35): “Não há “outro” se não há o si mesmo, e vice versa”.

Nesse aspecto, o encontro com o diferente produz novos “mapas de sentido”. Por exemplo, se se pensava que o mundo terminava em determinado lugar, e depois descobre-se que há algo mais, e isso é uma experiência “inaugural” e irreversível: “um passo à frente e não estamos mais no mesmo lugar”... Inserem-se as coisas noutra escala e a nossa própria realidade entra nesse mapa, aquilo que se era “deixa” de ser, já é a relação... Esse tipo de situação gera uma experiência muito maior que nós, uma experiência que não é exclusivamente individual, mas que pertence à esfera da relação, do interpessoal, do coletivo. Com esta reflexão quero dizer que me parece que o “diferente-outro” contribui para o alargamento de realidades possíveis: os mapas refazem-se, não só porque se alargaram, mas porque a relação altera o lugar de onde partimos.

¹²⁰ Dissertando sobre o significado de alteridade, Ricoeur (1992) explica que o “outro” também é um “si mesmo”, e entre eles pode haver igualdade sem serem idênticos. Não é possível conceber uma identidade ou diferença “puras”, mas sim, encontrar, nessas fronteiras, a interdependência entre o “self” e o “outro”. Irei aprofundar mais este conceito na seção *Identities/ Alteridades: reconfigurações identitárias a partir da criação em dança no entrelugar*.

Mas não me refiro só ao diferente nesse sentido, mas igualmente ao diferente em si mesmo. Assim, o diferente nesta pesquisa abarca tanto o outro, como eu mesma. Esse “outro” é externo a mim, mas também sou eu mesma. Talvez essa seja um dos diferenciais desta pesquisa: é que ela se inscreve (e corporifica) (n)os *trânsitos* entre eu e o outro; e, concomitantemente, assume as múltiplas identidades presentes em cada sujeito. Parto do princípio de que cada indivíduo contém em si múltiplos outros. Eu sou “várias”, e, ao mesmo tempo, aquilo que enxergo no outro, muitas vezes também tenho dentro de mim. Ao mesmo tempo, reconheço que dinâmicas de inversão de papéis são ativadas pelos trânsitos: o fato de estar inserida no contexto da Bahia e aí ser estrangeira é uma das vias para experimentar esse “outro em si mesmo”. Ou ainda, a própria experiência de ser diferente (algo que duplamente é criado pelo sujeito e pelo seu interlocutor) pode ser algo que advém, por exemplo, de se sentir “deslocada”, *outsider* (até mesmo no seio do grupo social ou familiar do próprio indivíduo).

Em última instância, gostaria de propor um entendimento mais amplo deste termo: o diferente como o contra-hegemônico. Pensar o diferente a partir de uma desestabilização das convenções predominantes, do *status quo*, não significa, por exemplo, assumir o colonizador como o “si-mesmo” e o colonizado como “o outro”, pois quando aqui me refiro aqui ao “diferente”, refiro-me ao “outro” como alguém diferente de mim, mas também, como já expliquei, refiro-me a mim (e aos vários “eus”). Esta noção de diferente não assenta numa dicotomia mas numa diferenciação, entre o corpo/sujeito “normativo” e o que é diferente. Nessa ordem de ideias, conceitos, ações e criações que mostrem desacordo, ambiguidade ou oposição à ordem estabelecida, às ideologias dominantes, geram e legitimam novos espaços sociais, novos espaços identitários. Este aspecto apareceu vividamente no processo de criação e apresentações de *transAtlântica*, e especificamente na cena *Corpo em Ambiente Estranho* onde, como estrangeira, mulher, branca, portuguesa, quis questionar diferentes preconceitos e estigmas vividos, decorrentes da experiência de ser estrangeira (diferente) em Salvador. Nessa cena, de forma explícita, interagia com cantadas e com falas costumeiramente dirigidas aos gringos (“Você é de onde?”/ “Você não é daqui não, né?”/ “Essa galera está cheia da grana, rapaz”) e outras interjeições do gênero, deixando a descoberto situações que a maior parte dos indivíduos “de fora” vive no cotidiano soteropolitano. Esta revelou-se uma das cenas

mais polêmicas, como ficou claro através dos depoimentos partilhados, das risadas nervosas, do silêncio fúnebre, do “*oxente!*” (não estivéssemos nós na Bahia), enfim, de diferentes reações do público que são denotativas de um desconforto.

Através de variados depoimentos que escutei nos bate-papos pude ter a noção que as minhas questões ligadas à figura do estrangeiro, nas suas várias complexidades, provocavam identificações com outros sujeitos, não necessariamente estrangeiros (douta nacionalidade). Por exemplo, uma pessoa da plateia, nascida em Salvador, que estava fora do estado há 30 anos, e regressou à sua terra, comentou que se identificou muito com esta cena, fruto de estar sendo constantemente passando por gringa na sua própria cidade: “*O seu trabalho fala sobre e me causou muitos estranhamentos*” (depoimento 6). Também um outro indivíduo do público, gaúcha moradora na cidade de Salvador há mais de 5 anos, relatava algo parecido: “*Me identifiquei com um “sofrer Salvador”... ser abordada, ser gringa (também eu sou gringa aqui, o que é mais louco ainda! nem brasileira posso ser!...*”. Uma pessoa também de outro estado comentou que esta parte da obra tinha “mexido muito” com ela pois, devido à sua pele negra era constantemente abordada como se ela fosse da Bahia, sendo que ela estava recém chegada e ainda processando toda o dia a dia complexo desse local. À parte de todas estas visões, a experiência enquanto estrangeira aqui ela é singular porque foi a minha forma de incorporar e me relacionar com esse ambiente. Porém, estou certa que esta é a vivência de Teresa, não pretendendo afirmar que é exatamente o que se passa com outros estrangeiros nem tão pouco com outros portugueses. Aliás, num dos bate-papos, uma dançarina portuguesa residente em Salvador há dois anos o confirma: “*Eu também sou portuguesa e a minha experiência com a Bahia foi outra*”. Isso apenas deixa a descoberto o modo como me lancei nesses encontros (e desencontros) culturais.

Ainda assim, esta agradável surpresa, de, em processo, ir percebendo que uma obra pessoal tocava num plano coletivo, me fez questionar porque as minhas questões faziam sentido para outros indivíduos que estavam em outras posições. Vim a entender que a riqueza desta cena passava por possibilitar a identificação, a discussão e a “catarse” de vivências ligadas ao ser diferente. Vim a entender que o meu entrelugar convocava outros entrelugares. Sabia que *transAtlântica* abordava o entrelugar dentro do entrelugar que já é a “Bahia-de-todas-as-Encruzilhadas”. Mas, a adesão do público aos espetáculos e o entusiasmo de

participação nos bate-papos (que, no último dia, prolongou-se pelos 40 minutos seguintes) faz-me pensar que isso se devia ao estar criando um contexto de encontro e diálogo sobre questões complexas relacionadas com diálogo intercultural, tensionamentos estrangeiro/local, com o “ser diferente”, questões ainda pouco discutidas no contexto soteropolitano. Percebi ainda que as apresentações acabaram por gerar também um espaço de encontro com outros estrangeiros, como outros seres dos trânsitos e entrelugares (eu mesma conheci portugueses que vieram assistir o espetáculo, e, com isso, ganhei laços novos).

A mesma constatação do potencial de um entrelugar individual mobilizar outros entrelugares já tinha surgido no *Entrelugar sujeito e outros intérpretes-criadores*. Nesse laboratório de experimentação/ criação pretendia não só mobilizar ou dar voz a entrelugares de outros intérpretes-criadores, como explorar a relação do “meu” entrelugar com entrelugares de outros criadores. Através de experimentações e dinâmicas relacionais sobre o questionamento de fronteiras entre linguagens, entre local e estrangeiro, entre identidades e alteridades, fui percebendo um outro viés da questão: apesar do “meu” entrelugar ter os trânsitos culturais como ponto de partida, isso não queria dizer que os entrelugares dos participantes fossem pelo mesmo caminho. Isso abriu novos “territórios” para a ideia de entrelugar e me seduziu trabalhar com esse respeito à diferença, e a liberdade de cada um se apropriar dessa ideia como mais lhe fizesse sentido. Estar em contato com outros dançarinos criadores, ver como estas ideias de pesquisa estavam chegando neles, auxiliou-me a sair do si mesmo, e ao mesmo tempo, a identificar aspectos do meu processo pessoal. Ao trabalhar com o “outro”, nesse caso, pude olhar para mim de outro lugar, e reconhecer-me na experiência daqueles corpos-vida em ação. E tal foi evidenciando ainda mais a grande plasticidade e espaço para a diferença por detrás da ideia de entrelugar.

Igualmente através do *feedback* do público, reconheci uma outra forma através do qual esse aspecto do espaço para o diferente (/subalterno) se fazia presente, aspecto esse que para mim não estava à partida evidente. Na cena, para além de interagir corporalmente com interjeições usualmente dirigidas aos gringos, o meu corpo praticamente nu ia-se contorcendo e petrificando reagindo também às cantadas ou comentários machistas que os corpos femininos ouvem constantemente na rua em Salvador: “Ei, morena...”, “Gostosa!”, “Saúde, viu mãe...”, “Cadê seu marido?”... Sem ter, de início, consciência disso fui entendendo

que estava tocando em questões de gênero ligadas à maneira como, de forma geral, se lida com (o corpo d)a mulher na Bahia. Tal fato ficou claro a partir dos comentários:

Aquilo que você mostra é a invasão de colocar o corpo da mulher no lugar do “Eu pego, eu beijo, eu toco, eu faço o que eu quiser” (depoimento 7)

Aquela cena em que você está só de calcinha e *top* foi muito difícil de assistir, eu senti bem as dores e delícias de ser mulher em Salvador” (depoimento 8)

Estou recém-chegada aqui, sou de Fortaleza, e você traz a questão de como a mulher é colocada na rua (...) como você trabalha essa questão do machismo, chega em mim muito do que eu venho sentindo... Aqui é tudo mais próximo, aqui o machismo é muito físico; acontece muito mas, ao mesmo tempo, é muito velado” (depoimento 9)

Outra mulher, baiana, apresentou um outro ponto de vista para a mesma questão:

Sobre isso que estão falando aqui, existe uma postura diferente da mulher baiana que é também um lugar de empoderamento... Ela também se veste... quer dizer... existe machismo, ele é opressor, mas a mulher baiana também tem outra postura, ela toma isso para si, a seu favor... É uma guerra, mas ela sabe se posicionar. (depoimento 10)

Trago este como exemplo da relação de retroalimentação que existiu entre sujeito criador e a plateia, já que mesmo que não tivesse totalmente consciente que *transAtlântica* tocava em questões de gênero, isso foi me mostrado através das interferências do público, e essas mesmas interferências me iam fazendo ter outras perspectivas para a questão. Além disso, foi instigante ter levantado esta discussão no momento social de emancipação e empoderamento da mulher que está acontecendo atualmente em Salvador.

Sem querer alargar muito mais uma discussão que já vai longa, creio que, em específico, esta cena Corpo em Ambiente Estranho tocava em dois temas complexos ligados ao lugar do estrangeiro e da mulher na sociedade soteropolitana, e, no processo de apresentações, fui reconhecendo que esta possibilitava a identificação, a discussão e a “catarse” de muitas das vivências típicas de um momento pós-colonial em que vivemos.

Reconheci o potencial do “meu” entrelugar, porque vivido na pele, convocar outros entrelugares. Isto se relaciona com a visão de Anne-Cooper Albright (2010) do solo em dança como um ato comunitário. A autora sustenta que obras de dança contemporânea autobiográficas tornam visíveis dinâmicas entre realidades pessoais e sociais (ALBRIGHT, 2010), sendo que a história pessoal do outro convoca também uma experiência autobiográfica no espectador, fazendo-o acessar as suas próprias histórias de racismo, sexismo e discriminação. Percebi o mesmo acontecendo no contexto das apresentações de *transAtlântica*.

Quero, por último, assinalar que este aspecto do convívio com o diferente toca também no tema da empatia, assunto que, devido à sua importância no contexto desta pesquisa, será discutido no final da tese.

4.1.4- Entrelugar como ponte, como relação, como mobilização de identidades e alteridades

Nesta vertente, realça-se o entrelugar na sua qualidade relacional, assente naquilo a que Paulo Freire (1996) chama de “prática dialógica”. “Prática” porque força a passagem do reflexivo para o propositivo, do abstrato para o operacional. E “dialógica” pois o processo de troca e aprendizagem é baseado no diálogo e construído com o(s) outro(s), porque “[...]os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença [...]” (FREIRE, 2005, p. 89).

Foi isso que tentei desenvolver com a série de palestras/ bate-papos *Entrelugar Bahia-Portugal*. Nesse experimento dei corpo a um outro tipo de entrelugar, tornando-me uma ponte de informações materiais e imateriais, tornando-me elo de diálogo entre indivíduos e países. Já falava Nietzsche “*O que há de grande no homem é que ele é uma ponte (...)*” (NIETZSCHE *apud* LAPLANTINE, 2002, p.95). As proposições sobre readaptações dos corpos às geografias das favelas, tecidas por Paola Berenstein (2001), se alinham bastante com a visão de entrelugar que estou querendo realçar aqui: “A questão principal não está mais de um lado nem do outro, está no entre (...). Estar entre significa (...) estar ao mesmo tempo nos dois

lados, na interseção. Ou seja, significa uma possibilidade de abertura, uma ponte, um espaço de passagem” (JACQUES, 2001, p. 159).

Assim, esse entrelugar era mais uma intenção de encontro no meio do caminho: no *Entrelugar Bahia-Portugal* tentei, através da minha microação, criar um contexto de encontro, que promovesse a reatualização de imagens e relações entre portugueses e brasileiros. Foi a primeira vez que desenvolvi uma ação do gênero, e creio que, inconscientemente buscava novos “*modus operandi*” (para a obra artística e da vida como obra) que criassem outro tipo de relação entre criador e público, entre arte e vida. Uma relação mais direta, menos formalizada, na qual as duas partes pudessem mover/ mudar alguma coisa em si e no seu entorno (na maneira como percebiam o mundo), alterar uma configuração qualquer sem expectativa de que isso tivesse que acontecer.

Nesse prisma, o entrelugar que interessa aqui caracterizar tende a expressar uma maneira de estar no mundo de um ponto de vista relacional, assente em princípios de reciprocidade e de transformação mútua. É de interesse assinalar, no entanto, que isso não quer dizer que todas as relações entre diferentes caminhem nesse sentido, já que é completamente possível diferentes culturas, diferentes indivíduos estarem no mesmo espaço-tempo, e não existir reciprocidade, nem tão pouco acontecerem quaisquer trocas. Mas quando falo em reciprocidade falo no desenvolvimento da consciência da interdependência como aquilo que nos une uns aos outros, no sentido em que aquilo que um indivíduo faz interfere no outro e vice-versa. As experiências interculturais e seus consequentes entrelugares parecem interferir também na qualidade dos laços humanos, que tendem a tornar-se mais profundos quando se está por um bom tempo fora das suas relações de longa data, já que a natureza e a evolução dos vínculos que se constroem quando se está desenraizado é bem diferente dos mesmos vínculos quando se está na sua “zona de conforto”¹²¹. Talvez por isso tenha ficado evidente para mim, que, nos últimos anos, o meu

¹²¹ Ainda que seja possível estar na “zona de conforto” fora da sua cultura natal, observo que, na maioria das vezes, o estar em numa outra cultura exige dos sujeitos flexibilidade para lidar com o novo ou o desconhecido.

âmbito de atuação não só se relaciona com “interculturalidade”, mas, acima de tudo, com “interdependência”.

Assim, nesse sentido, o “entre” manifestava-se como *locus* de encontros, como um modo de colocar mundos em relação (sejam essas relações de tensionamento ou fluidez). Por essa via, fui entendendo uma camada mais densa, que perpassava diversas dimensões pelas quais se espalhou essa pesquisa: o entrelugar como mobilização identidades e alteridades. Esta é uma dimensão do aspecto anterior, porém, devido à sua densidade e relevância nesta tese aconselha um aprofundamento autônomo no ponto seguinte, no qual irei dissertar acerca de reconfigurações identitárias a partir da criação em dança no entrelugar.

Para concluir, posso dizer que o entrelugar pode representar muitas coisas, mas não qualquer coisa, e essa linha é muito tênue (muitas coisas e nada): este é o terreno movediço em que se inscreve esta pesquisa. Por isso mesmo quis neste segmento esmiuçar a noção de entrelugar, esclarecendo que, aconteça ele a partir da relação entre dois sujeitos ou culturas, ou concentrado na experiência do próprio sujeito em trânsito (em relação com o lugar, ou com a “terra de ninguém”), engloba todas as dimensões que acabo de enunciar.

4.2- Identidades e Alteridades: reconfigurações identitárias a partir da criação em dança no entrelugar

“O encontro com os outros é o verdadeiro encontro conosco”

(LOURENÇO, 1991, p. 201)

Esta seção incide sobre a mobilização de identidades e alteridades decorrentes dos processos criativos desenvolvidos com esta pesquisa. Irei problematizar questões sobre reconfigurações identitárias que surgiram como resultado de processos de adaptações e choques culturais, relacionando-as com a vivência de estrangeiro e com questões pós-coloniais envolvidas em tais processos.

Gostaria de abordar este tema começando por falar sobre o aspecto autobiográfico desta obra. De antemão, posso dizer que o autobiográfico não foi algo que surgiu logo de início, mas sim algo que se “impôs”. Segundo Lejeune, o “espaço autobiográfico” compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da ideia do autor: suas memórias e biografias, seus (auto) retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional (KLINGER, 2006, p.10). Foulcault sustenta que o autobiográfico não é apenas um registro do eu, mas que o autobiográfico constitui o próprio sujeito, isto é, performa a noção do indivíduo (KLINGER, 2006, p.25).

Como nos diz o famoso slogan no movimento feminista, “*O pessoal é político*” (HANISCH, 1970). Falar com a voz pessoal é politicamente potente. Associamos o político ao coletivo, como se ao falarmos pessoalmente não estivéssemos falando politicamente, mas isso também se trata de um gesto de empoderamento (FERRACINI, 2015¹²²). Eu não sabia que desde há muito tempo trabalhava com memórias e narrativas. Essas memórias esquecidas, esse movimento de tornar visível o invisível foi um dos campos em que se espalhou esta performance. Sobre o assunto, a pesquisadora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro em um artigo que estuda o uso de imagens no teatro autobiográfico assinala que:

Ao utilizar imagens projetadas, fotos, vídeos, *slides*, imagens de computadores, trechos de filmes, reprodução de espaços de intimidade, entrevistas, a vida como produto da narração vê-se transformada em espetáculo imagético, em “efeito cinema”. Um efeito [...] que no espaço do teatro [...] modifica a percepção do espectador, ampliando as possibilidades de interação à obra apresentada (LÍRIO, 2011, p. 118).

O uso deste tipo de estratégias narrativas é muito comum nas obras cênicas autobiográficas. Elas contribuem para a aparição do “real” em cena, e dão destaque ao lugar da subjetividade como foco da construção dramatúrgica.

¹²² Comentário proferido por Renato Ferracini em defesa pública da tese de Juan David González Betancur, que teve lugar em Maio de 2015, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Esta mistura ambígua entre ficção e realidade, entre algo que pode ser autobiográfico, mas também pode não ser, aparece logo desde o início de *transAtlântica*, através de samples de audios e imagens videográficas com que vou interagindo que, na verdade, são parte de entrevistas¹²³ feitas comigo, respectivamente, pelo programa de Tv Portugueses pelo Mundo¹²⁴ e pelo programa de rádio Portugueses no Mundo, sobre a experiência migrante em Salvador. Tal artifício instaura uma propositada contaminação entre ficção e realidade (não que o que acontece em cena seja “ficção”, mas é que são registro diferentes entre si e presentificam “tempos diferentes”, inaugurando outras formas de interação entre dança e imagens em movimento, num caminho de interferência entre registro “documental” e criativo).

Todas estas considerações sobre as obras autobiográficas se tornam ainda mais proeminentes se pensarmos em trabalhos de dança a solo, como é o caso do experimento aqui em análise. No livro *La danse en solo*, a autora Claire Rousier (2002) sustenta um incremento de performance a solo ao longo do último século, principalmente na cena europeia. Existem razões práticas e econômicas, obviamente, não é suficiente. O solo, lugar privilegiado de experimentação e renovação estética e política, apareceu no início do século XX, juntamente com a dança moderna, num movimento especialmente levado a cabo por mulheres (ROUSIER, 2002). Os trabalhos de dança a solo têm afirmado um lugar singular na modernidade, e é interessante refletir sobre os seus porquês.

Primeiramente, fico pensando que, quiçá em paralelo ao que está acontecendo à escala mundial, em que movimentos globais consequentemente estão dando origem a movimentos locais, talvez isso possa ser igualmente observado na escala do indivíduo. Como se o caminho “de dentro” fosse uma via de “recuperar o fio à meada” nesse excesso de “fora”... Diana Klinger acrescenta:

(...) o fato de que o outro tenha começado a falar com a própria voz e o fato de que já não existia uma “pureza das culturas” (se é que alguma vez existiu) – são, na verdade, as duas faces da mesma moeda. Com a

¹²³ Ver Apêndices.

¹²⁴ Irei comentar sobre esta entrevista e tudo o que ela envolveu no segmento em que analiso o *Entrelugar entre culturas*.

expansão das comunicações e as influências interculturais, as pessoas interpretam aos outros e interpretam a si mesmas (...) O mundo pós-colonial desenvolveu uma forma de expressão auto-etnográfica própria no testemunho (...) (KLINGER, 2006, p.78, tradução minha).

E, nesse sentido, *transAtlântica* posiciona-se enquanto isso mesmo: um “testemunho dançado”, ou uma “biografia do corpo”, para fazer referência à expressão do coreógrafo indonésio Bambang Besu Suryono que diz que devemos honrar a consciência da própria história de vida presente nos nossos corpos (STOCK, 2009).

Em *La danse en solo*, Roussier (2002) localiza este assunto na problemática da dança. A autora especula sobre o quanto, ao contrário do corpo unificado do solista do balé clássico, o do solista moderno se descobre plural, e aberto ao heterogêneo. Dessa forma, o solo moderno surge não como uma investida narcisista, mas como uma experimentação dos limites da identidade. Trata-se de um corpo que se aventura em criar (e problematizar) um corpo para si mesmo, mas que não exclui o outro.

“Que subjetividades nascem em um solo? Quais identidades/alteridades são agenciadas em um solo? Dança-se só em um solo?” (ROUSIER, 2002, contracapa, tradução minha). Ao lançar estas pertinentes questões, Roussier abre uma nova janela para a discussão que traça conexões com o processo incorrido no solo *transAtlântica*. Como já dizia Paulo Ribeiro, renomado coreógrafo português, “Quando se faz um solo nunca se está só”¹²⁵. Assim, desde o início, me interessava como poderia levar minha experiência pessoal para outro lugar, como podia me distanciar do material que estava trabalhando, no sentido que a discussão ganhasse outros desdobramentos. Não queria incorrer em algo auto-referencial, buscava algo que se pudesse “abstratificar” e convocar outros. Uma das perguntas do processo criativo era justamente: “De que forma a criação pode se expandir do “pessoal” para o “coletivo”, para algo mais amplo e abstrato em que mais pessoas possam se rever?”¹²⁶

¹²⁵ Folder do solo de dança do coreógrafo Paulo Ribeiro, *Sem tu não pode haver um eu* (2013).

¹²⁶ Diário de bordo da autora.

Sobre esse assunto, e já na reta final desta tese, os estudos de Ann Cooper Albright (2009) sobre dança autobiográfica na sua conexão entre pessoal e cultural, me ajudaram a ter outra luz sobre estes assuntos:

Autobiografia, como a dança, está situada na interseção entre experiência corporal e representação cultural. Significando literalmente "escrever a própria vida", autobiografia inspira-se no estar no mundo – essa complexa e frequentemente contraditória interação entre perspectiva individual e significado cultural – traduzindo a experiência de vida de alguém em um texto escrito ou, talvez, uma dança. Embora seja auto-referencial, a autobiografia assume, no entanto, uma plateia, criando um diálogo recíproco no qual a história da minha vida ajuda você a pensar sobre a sua vida (...) (ALBRIGHT, 2010, p.119)

Esta visão que Albright traz aqui relaciona-se com as perguntas levantadas por Rousier, e mostram como os processos de criação autobiográficos de dança a solo, pelo seu potencial de mobilizar identidades e alteridades, se tornam contextos “coletivos”. O solo em dança, nesse sentido, não abre mais o acesso a uma “verdade”, mas uma criação, à produção de realidade, à partilha de um ponto de vista. Tal fato ficou bem perceptível a partir do momento das apresentações de *transAtlântica* e pelos retornos que iam tendo por parte do público: de que este tipo de trabalhos era importante também para perceber que muito do vivido não é individual, é coletivo.

Isto demonstra o quanto neste tipo de trabalhos o caminho para si não mais se revela por coordenadas exclusivamente identitárias. Nasce e é decorrente da experiência com o outro, e como tal, processos são vividos de ambos os lados:

Na performance *[autobiográfica]* a audiência é forçada a lidar diretamente com a história daquele corpo em conjunto com a história de seus próprios corpos. Essa interação face-a-face é uma experiência infinitamente mais intensa e desconfortável que exige que o público se envolva com as suas autobiografias culturais, incluindo as suas próprias histórias de racismo, sexismo e discriminação (ALBRIGHT, 2010, p.121, grifo meu)

A pesquisadora defende o solo como um espaço altamente comunitário, já que leva a que cada espectador se reveja na(s) identidade(s) que estão sendo performadas em cena. Percebi claramente o mesmo acontecendo ao longo das apresentações de *transAtlântica*, como referi quando discuti o entrelugar como espaço para a diferença. Ademais, isto que exponho aqui também se relaciona com as dinâmicas de inversão de papéis entre estrangeiros e locais e o modo como o meu entrelugar convocou outros entrelugares, como ficará claro no desenvolvimento da tese.

Por esse prisma, o solo em dança torna-se um momento onde, tanto as identidades do performer, como as do público estão sendo remexidas, ao longo de um processo, nem sempre agradável, de reajustes e choques culturais.

4.2.1- Corpo e ambiente: dos choques aos diálogos entre diferenças

Vários momentos de *transAtlântica* abordam estes processos contínuos de adaptações e choques culturais que fazem parte do estar em trânsito.

>>> Corpo em trânsito #4

Salvador, 09 fevereiro 2015

“Rio de gente (caudal humano)

Cada um na sua

Suor

Espaço pessoal sem limites (as pessoas estão “nem aí” se te batem, às vezes nem reparam que batem)

Cheiro de comida

Suor

Caos

Barulho (as pessoas precisam de falar o tempo inteiro, música, pregões, buzinas..)

Uso da rua como se fosse sua casa

Corpos relaxados

Suor, sol tórrido, pregões, anúncio do carro da fruta, “Brasil Gas”...
Tudo intenso... quem anda na rua está sempre sendo “invadido” (barulho, confusão, poluição, calor, olhares, comentários mais ou menos libidinosos, quantidade de pessoas nas ruas, cenas com o seu “quê” de brutalidade, pessoas com caras ou comportamentos grotescos, estímulos de todos os lados...)
Bundas, cabelos
Cheiro de goiaba, caju
Energia para fora
Sexualidade exacerbada
Suor
Um corpo que se apresenta, que gosta e sabe se mexer”
...

Estas impressões captadas via escrita auto-etnográfica tem direta conexão com a segunda cena do espetáculo (*Hipersexualidade*). No tronco desse corpo sem cabeça que caminha em direção à plateia, instantaneamente começa uma vídeo-projeção de uma rua vista de cima. Qual carreiro de formigas, ou micro-humanos num corpo de gigante, qual cidade que se passeia pelas entranhas de um corpo, a cena é musicada por sons que fazem lembrar as idas e voltas das águas do mar. São explorados vários estados de corpo, várias formas de “receber” a cidade em mim.

Ao início, os movimentos são minimais, procuro deixar a cidade “reverberar” no meu corpo, recordo-me de como acolhia e era acolhida por Salvador nos primeiros tempos, de como me sentia um “peixe dentro de água”. Mergulhando nessa fluidez, pesquiso novamente um misto entre acolher e ser acolhida. Dessa simbiose orgânica, pequenas fricções começam a acontecer, e pontuam uma fase mais recente da minha experiência da cidade, que se remetem aos momentos em que comecei a sentir os tensionamentos entre nossas diferenças. Para convocar essa nova fase, a cada vez que danço essa parte do espetáculo convoco a experiência corporal de andar na rua em plena hora de ponta na Avenida Sete¹²⁷, experiência que nos traz, de imediato o sentido da palavra “ginga”. Tem que ter muita ginga para não se

¹²⁷ A Avenida Sete de Setembro, é uma das avenidas mais movimentadas do centro de Salvador. Com cerca de 7km de comprimento, praticamente liga o Pelourinho à Barra, acolhendo mil e uma lojas, vendedores de rua, praças, e áreas residenciais. A data Sete de Setembro comemora a independência do Brasil de Portugal.

bater com as centenas de pessoas que passam, muitos deles distraídos, com um sentido de *kinesfera* muito diferente daquele que estava habituada. Como trago no relato etnográfico anterior, por diversas vezes recebia encontros de pessoas que nem pediam desculpas, nem tão-pouco reparavam que batiam noutro corpo. Assim que, nesta cena, quis me envolver com diversas nuances da minha relação com as ruas soteropolitanas, e as várias fases que fui atravessando, com o passar do tempo. Penso nesse “rio de gente”, uma multidão que se desdobra em mim e eu me desdobro nela. Penso naquilo que atravessa esse corpo; exploro uma construção da alteridade a partir das fronteiras entre mim e o outro.

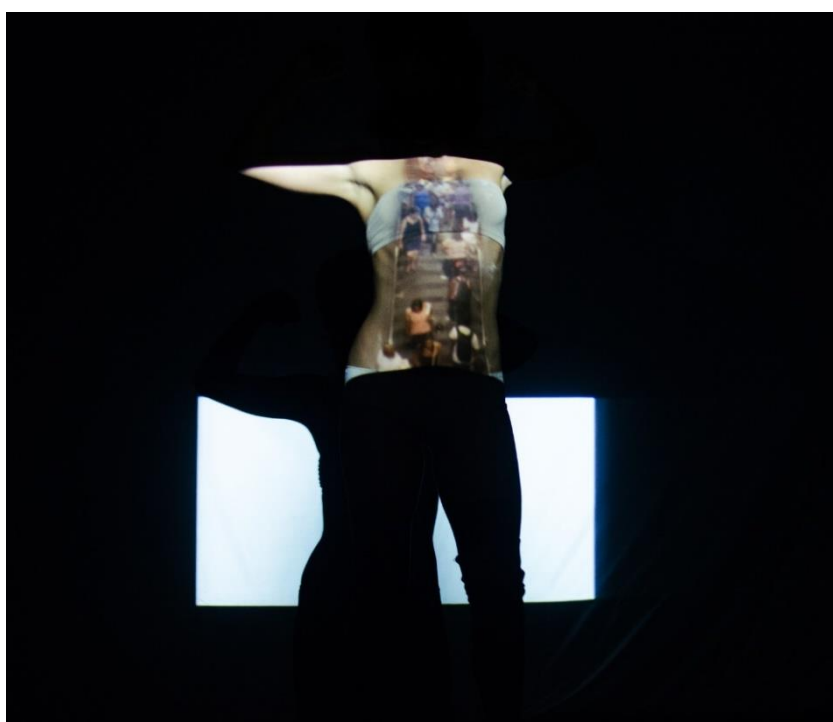


Fig. 14– Cena *Multidão no Corpo*. Foto: Lorena Vinturini.

Numa vibração oscilante inicial, acolho a cidade em mim, passo por movimentos ondulantes, entrecortados por “encontros”, que começam a aparecer como pequenas “fricções”. Estas são misturadas com desconstruções de um arrocha em *slow motion*, e, muito lenta e imperceptivelmente, esse corpo vai girando sobre o seu próprio eixo, até ficar de novo de frente. Nesse caminho a projeção de vídeo acontece nas três dimensões do tronco- frente, laterais, costas-, criados efeitos de como se as pessoas “sumissem” para dentro da minha bunda ou do meu estômago. A cena vai-se assim “esvaindo” aos poucos: a projeção vai

diminuindo progressivamente, como se esse passear da cidade no meu corpo fosse “deglutido” para dentro das minhas entranhas, o que é reforçado por duas mãos que como que, pouco a pouco, “fecham” a imagem no centro do corpo.

Tanto neste fragmento, em que performo as formas como recebi a cidade no meu corpo, como na cena em que danço a partir da maneira como a capoeira se diluiu no meu corpo (analisada mais à frente), ambas as cenas expressam momentos em que, mesmo com dificuldade, busco desenvolver estratégias de adaptação ao contexto de Salvador da Bahia. Sem embargo, outros momentos existem onde, literalmente, senti um choque de fronteiras.

>>> Corpo em trânsito #5

Salvador, 13 Janeiro 2008

“Duas semanas após ter chegado a Salvador, pego um ônibus que faz um percurso diferente e me deixa bem perto de casa, porém num lugar totalmente desconhecido para mim. Ainda lembro as pessoas dentro do ônibus me dando tchau dizendo ‘É já ali!...’.

Havia perdido a noção completa de onde estava.

Durante alguns meses (anos?), revisitei experiências de infância, nas ocasiões em que me perdia, ou me sentia um ‘Corpo em Ambiente Estranho’.”

A subcena *Corpo em ambiente estranho* vem abordar mais a fundo essa problemática dos choques culturais entre corpo e ambiente. Do breu que havia se instalado, um clarão de luz minimiza o corpo em cena. Refletores dispostos no chão cegam os meus olhos de sopetão, num clarão que mimetiza o choque da luz extremamente forte e branca que senti (e que muitos dizem que sentem) nos primeiros momentos em Salvador. Falo da luz e sol forte que desde os primeiros momentos na Bahia me trouxe a constatação de que estava perto do Equador, muito mais do que alguma vez já tinha estado... Numa ideia que surgiu em colaboração com o iluminador, essa mesma luz incandescente, cega não só a mim, mas se alastra em simultâneo para o público, que é “cegado” e “chocoalhado” da sua posição de mero espectador. Durante essa sobreexposição de luz os meus olhos estão fechados, e deixo reverberar no resto do corpo o choque decorrente desse clarão. Em *slow motion* e ainda de olhos fechados, tato o espaço ao meu redor, buscando me achar num novo ambiente...

Com este corpo “às cegas” buscava convocar as sensações iniciais da minha chegada à cidade. Não só um sentimento de ser invadida (pelos olhares, contato físico, luz, etc), mas um estado de desorientação. Logo aquando a minha chegada a Salvador em 2008, quando tentava mentalmente planejar o caminho que iria fazer para chegar em determinado lugar, era como se existisse um “*missing link*”, como se o meu “sistema operativo” não me permitisse processar a geografia urbana daqui, o meu corpo não conseguia se organizar perante isso. A topografia de Salvador era completamente estranha, desconhecida, impregnada de uma lógica de percepção e pensamento distinta da minha. O simples mudar o trajeto no caminho de volta para casa poderia facilmente resultar em me perder, o que, a depender dos dias achava engraçado, ou uma chatice.... Toda uma vida habituada a metrópoles ortogonais, experimentei bastante dificuldade em me relacionar corporal e geograficamente com uma cidade de linhas curvas e “planejamento” caótico. Nesse encontro, um território de desordem é gerado, sendo que quis exatamente que esse choque fosse uma provocação para o processo criativo.

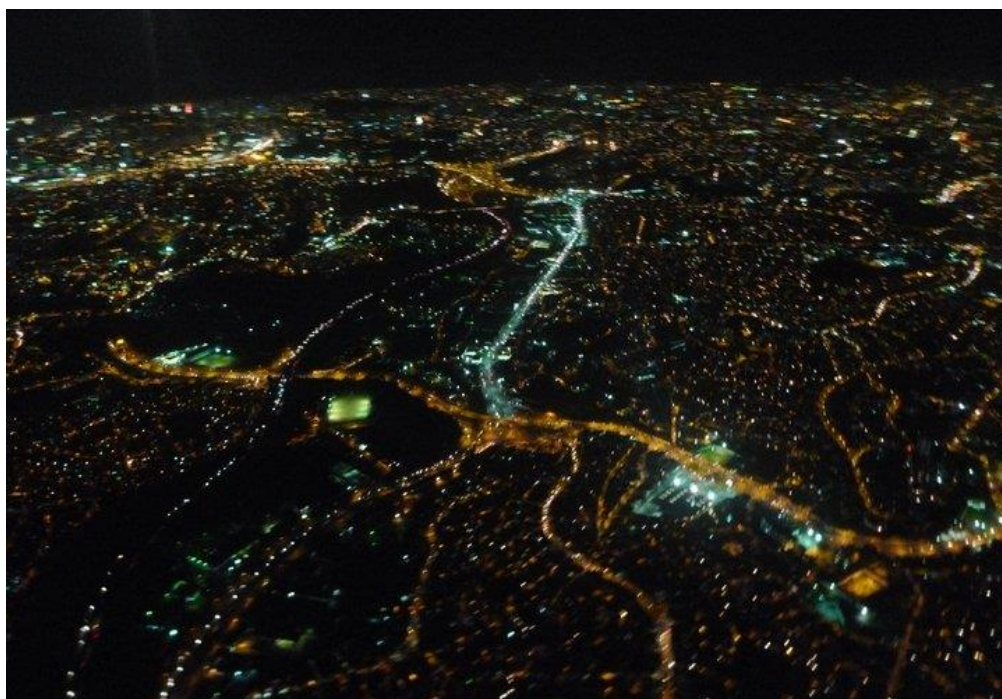


Fig. 15 - Artérias da “terra das encruzilhadas”. Salvador, perspectiva do avião. Fevereiro de 2009. Foto da autora.

Ao início, confesso que sentia até medo: ouvia o discurso da insegurança, e a verdade é que ainda não me situava na cidade, não sabia quem era ladrão, de onde poderia vir o

perigo¹²⁸. Numa “matrix” cultural completamente diferente da minha, numa terra com a sua dose de violência, onde “a ameaça” pode vir de qualquer lugar, a qualquer hora, demorei algum tempo para saber como interagir com este estado de tensão constante. A partir de 2010, a bicicleta tornou-se o meu “escudo”, minha companheira inseparável e uma verdadeira estratégia de sobrevivência para a realidade de assaltos e trânsito infernal de Salvador. Obviamente, percebo que a relação que construí com a cidade tem muito a ver com os contextos, e com a maneira como tendi a mover nesse contexto. Por exemplo, o fato de transitar por um vasto leque de ambientes, em qualquer horário, de me dar com diferentes estratos sociais- do “povão” (feiras, circular nas ruas, vivência de bairro no Santo Antônio e no Morro da Sereia, favela onde morei na reta final da pesquisa) às comunidades alternativas ou subversivas (comunidade artística, capoeira, samba), ou a contextos mais eruditos (meio da Universidade, etc)-, o fato de pedalar como meio de locomoção, de não ter carro, de não morar em prédio com porteiro, de não ter todo esse tipo de redomas, me proporcionou, sem dúvida, uma experiência bastante diversa da “Soterópolis”. Quando antes me referi a esta como “várias cidades dentro de uma cidade”, às diferentes realidades sociais dentro do mesmo contexto, tem a ver com isso.

Busquei então trazer nesta cena *Corpo em ambiente estranho* um corpo em estado de alerta, que é invadido de diferentes formas, que tem que se re-situar perante o olhar ou o comportamento do outro diferente de si. Aqui, a ação se desenvolve tendo o som como fio condutor: de um ambiente sonoro eletrônico, um som “neutro”, irrompem, uma após a outra, diversas falas, cantadas e interpelações que ao longo destes anos me foram dirigidas, que fui registrando e, posteriormente, pedi para serem gravadas por dois atores: “*Você não é daqui não, né?... E aí, tá gostando da Bahia?... Saúde viu, mãe... E aí, morena... Não seja sapatona¹²⁹, não... Parabéns para sua mãe... Quer casar comigo, casar mesmo... Porra nenhuma rapaz, essa galera tá cheia da grana... Tem que meter a faca no gringo... Você já provou o ‘feitiço negro’? ... Você já não quer ir embora, né?...*”

¹²⁸ Não é que agora saiba mais, mas já transito melhor em diversas áreas: do Campo Grande ao Santo Antônio e Pelourinho, Baixa dos Sapateiros e “Crackolândia”, Comércio e São Joaquim, Barra, Rio Vermelho, etc.

¹²⁹ Lésbica.



Fig. 16- *Corpo em Ambiente Estranho*. Foto: Lorena Vinturini.

Ao estabelecer uma relação com cada um desses samples sonoros, mergulho num paradoxo corporal entre “aceitar/ deixar reverberar” e “me esquivar/ sentir repulsa” dessas falas invasivas, como se estas fossem encontrões ou mãos passando pelo meu corpo. Inicialmente explorando todo o palco, na sequência o meu espaço e *kinesfera* vai ficando cada vez mais reduzido, transmitindo uma sensação acuada, desnorteante. Num crescente explosivo, esse corpo que é progressivamente invadido por um coro de vozes sobrepostas, vai se petrificando em espasmos, sugerindo outras “presenças”, “fantasmas” de Omolus¹³⁰. Um corpo individual que convoca corpos múltiplos, quase ajoelhados. Nesse clímax, a tarja cor da pele que vestia desde o início do espetáculo é tirada e atirada pelo ar, reforçando ainda mais a dimensão de um transe ou de uma violentação. O corpo petrificado e desequilibrado cai no

¹³⁰ Orixá da doença e da cura, cuja atitude corporal é de um corpo com os joelhos tão dobrados, que seus passos são quase uma caminhada “ajoelhada”; os braços e mãos se contorcem, e fazem movimentos bruscos em direção ao próprio corpo, como se este se estivesse “coçando” tortuosamente. Para mim, um das “corporalidades” de orixás mais interessantes, talvez porque, segundo um babalaô (pai-de-santo) em Salvador, esse é o *meu* orixá. Um comentário do público trouxe uma visão interessante para esta cena: “Na parte em que você interage com as falas da rua associei aquilo que você fazia com o candomblé...” (depoimento 28). O que tocou numa sugestão que já tinha surgido quando a coreógrafa Clara Trigo assistiu o ensaio aberto: “Talvez esse ‘ser invadida’ também possa, ambigualmente, convocar o ‘ser possuída’, o ‘incorporar’, o não ter controle...”. Talvez esse “mergulho nas ambiguidades” seja um caminho a ser explorado em futuros mergulhos.

chão, igual a uma pedra. Convoco aqui a metáfora corporal da couraça, do “escudo” que tive que acionar a partir de determinada altura, como estratégia de sobrevivência...

A dimensão que é central nesta cena é a do choque cultural, implícita em qualquer experiência de convivência entre culturas. Neste âmbito, e como se pode imaginar, ao longo de um historial de oito anos como imigrante, o rol de exemplos é longo, começando pela forma de lidar com o corpo. Demorei bastante tempo para entender como me relacionar com as contradições típicas da cultura deste lado do oceano: “fio dental”¹³¹ e bikinis hiper reduzidos, mas não *topless*; “shortinho” e decotes profundos no dia a dia, mas quando, na universidade, pedia para diminuir o ar condicionado, a resposta ser “*É claro que você sente frio, você vem para a escola praticamente nua*”; ou o fato de bater na porta da minha vizinha para oferecer comida que tinha restado de um jantar e por estar vestida de canga isso ser entendido como estar “me oferecendo” para o seu marido...

Quando você está “fora”, tudo fica “grande”; isso faz parte de ser estrangeiro numa terra desconhecida. Estes exemplos surgem então aqui não como “expição” do desconforto sentido, mas apenas como uma forma de dar concretude para diferentes choques culturais que ocorreram. Como é óbvio, uma brasileira em Portugal passaria (obviamente passa) por outros de natureza distinta... Ao início, um desconforto que era “gritante” era a falta de “fronteiras” entre os corpos¹³² e creio que isso está bem patente na cena que aqui descrevo. Imediatamente quando cheguei na Bahia entendi que a noção de *kinesfera* aqui era outra; refiro-me ao raciocínio de “onde termina o meu espaço e começa o espaço do outro”, que está diretamente relacionado com noções de limites, liberdade, empatia... Princípios que, para mim, eram “universais”, ou “inabaláveis”, também isso fui-me dando conta que eram construções sociais e, por isso, se transformavam muito em função do contexto. Foi inicialmente por aí que começaram a surgir as ideias para este trabalho criativo.

Ao longo da criação, outras situações de interação com o outro se tornaram um reflexo de choques culturais, permitindo diferentes olhares acerca da mesma, contrariando o caráter

¹³¹ Neste que é conhecido como “bikini brasileiro”, a parte de baixo deixa grande parte das nádegas a descoberto.

¹³² Não só falta de fronteiras entre os corpos, mas também entre “ambientes”; falo das casas, das paredes que não são paredes, mas “divisórias”, feitas de “draol”, “comongó”, ou de outras estruturas precárias, realidade que fez com que, grande parte do tempo em Salvador, efetivamente, tenha tido a sensação de morar com os outros.

introspectivo típico das criações a solo, e incitando dinâmicas semelhantes às envolvidas nos trânsitos: diálogos, identificações, fricções, choques, discussões, etc. O que pôde então vir de *insight* da relação com o outro, a partir da experiência de olhar para a experiência de criação colaborativa, não só como um motor de diálogos interculturais, bem como de dinâmicas interpessoais?

Claramente, o maior desafio do processo de construção deste solo foi lidar com a questão do controle, algo que surgiu tanto no processo individual de composição, como nas interações com a equipe criativa, ou na relação com o ambiente cultural. Nascida e criada no seio de uma família rígida e exigente, e acostumada ao modo europeu planejado, lógico, e objetivo de fazer as coisas, de antemão, fui forçada a me dar conta deste padrão. No subcapítulo em que falei sobre os padrões em *transAtlântica* comentei sobre como a relação com o lugar pode fazer emergir aspectos da personalidade dos indivíduos. O habitar Salvador, “terra da mistura” e das contradições, onde tudo que tem um lado, tem o seu oposto, onde tudo está misturado e caótico, por contraste, me forçou a reconhecer que aqui a minha “linearidade” não funcionava.

Quatro semanas antes da estreia instaurei um ensaio por semana com toda a equipe criativa, já nas instalações do Teatro Gamboa, de forma a começar a fazer o espetáculo de forma contínua. Apesar da obra partir de uma ideia minha, serviam estes ensaios para irmos acertando pontos de vista, havendo espaço para que cada artista contribuísse com a sua visão criativa, críticas ou comentários.

Num dos ensaios, o *feedback* de um colega da equipe foi tocar exatamente nessa dificuldade: “Você ‘tá na expectativa da meta, tentando corresponder a uma dramaturgia previamente pensada. Tá tudo dando “pane”, e você fica tentando controlar, disfarçar... Você diz que está lidando com Salvador no trabalho, mas cadê o imprevisto, o caos com que a gente convive nas ruas? Você tem que entender que aqui é assim. Você tem que contornar... Isso de fragmentar e querer controlar não é a Bahia”.

Recebi esse comentário de duas formas: por um lado, reconhecendo que, mesmo com todos os esforços, não estava conseguindo incorporar o “jeito baiano de ser”. Por outro lado, momentos depois, fiquei pensando que esta opinião parecia dizer que a adaptação a este

ambiente cultural somente poderia dar-se se houvesse um apagamento daquilo que trazia comigo. Num àparte, nos anos passados na Bahia, ouvi por diversas vezes a expressão “*Já virou baiana, né Teresa*” (aliás, essa é um dos *samples* sonoros com que interajo *transAtlântica*). Essa frase me causava um certo desconforto, porque não acredito que tenha que “virar baiana” para poder estar na Bahia. É certo que, após oito anos fora do meu país, já não estou tão “colada” ao que é “ser português”. Mas também não sou baiana. E não considero que tenha que ser somente “baiana”, ou “portuguesa”, posso ser do entre...

Porém, estar no “entre” é também lidar duplamente com embates culturais. Algo que tem tanto de pertencimento, como de se sentir deslocada em ambos os lados... Trata-se então de uma linha tênue: o entrelugar que existe entre o adaptar-se a um novo ambiente cultural e ter a noção que, provavelmente, nunca se vai abandonar totalmente o lugar de onde se veio, aquilo que foi a nossa bagagem durante tantos anos. No decorrer do processo criativo, fui entendendo que podia até mudar consideravelmente a minha dança, alguns comportamentos, mas que isso, iria ter sempre os seus avanços e retrocessos, destruições e reconstruções: num caminho de desapego de padrões familiares, sem que isso significasse esquecê-los por completo (STOCK, 2009).

As diversas formas como, ao longo dessa pesquisa, busquei convocar a “voz” ou a experiência do outro, surgiram com o objetivo de ampliar a minha própria experiência do trânsito. Creio que o rumo que tomou o processo criativo foi provocando em mim fissuras, deixando-me num entrelugar entre o modo operativo que trazia comigo e o ser capaz de interagir com outro modo de estar. Ainda me sinto nesse entrelugar...

Acho extremanente importante trazer esta discussão para a análise de um processo criativo intercultural. Por vezes, já é difícil trabalhar com pessoas da mesma cultura, quanto mais com pessoas de culturas díspares entre si. Diferenças culturais requerem uma boa dose de flexibilidade e capacidade auto-reflexiva. Nenhum projeto intercultural está isento dos seus desafios e o que é certo é que são os mesmos desafios que nos fornecem oportunidades de crescimento e experimentação. Como defende Cheryl Stock, “estas reações colocam a tônica nos aspectos desconfortáveis e pouco revelados das performances interculturais nas

quais o stress de lidar com as diferenças culturais se encontra aumentado pelo ambiente tenso da produção artística” (STOCK, 2012, p.456, tradução minha). Nesse âmbito, outros pesquisadores que lidam com estas questões sinalizam o mesmo:

Discussões e comportamento considerado negativo despoletado por emoções “à flor da pele”, frequentemente causadas por stress, é frequentemente evitado nos estudos culturais. Referindo-se a este tipo de comportamento, Young Yun Kim discute um ciclo vicioso de stress-adaptação-crescimento como uma dinâmica extremamente importante das competências interculturais, sugerindo que o stress nos presenteia com a oportunidade de procurar dentro de nós maneiras de nos recriarmos (KIM, Y.Y, apud STOCK, 2012, p.455, tradução minha).

A partilha de processos de trabalho, e principalmente trabalhos criativos, entre pessoas de culturas diferentes, sendo vividas de um modo democrático e/ ou colaborativo, têm um importante papel no diálogo intercultural e interpessoal. Com uma meta comum e tendo que negociar as suas diferenças, as pessoas são forçadas a, no mínimo, se (re-) conhecerem. A experiência da dançarina e coreógrafa Masedi Manenye fala sobre essa mesma realidade:

Dançar em conjunto [*ou criar em conjunto*] é um processo onde o indivíduo tem que sair da sua zona de conforto e experienciar um novo ambiente em que todos se alinham perante um objetivo comum. (...) Se alguém tem a chance de conhecer o “outro”, esse alguém se torna confortável com o “outro” e vice-versa (MANENYE, 2014, p.71, grifo meu).

Ao dizer “confortável” creio que a autora não está somente a referir-se a que só aconteçam coisas “boas”, mas que, no processo de criação colaborativa, as pessoas se tornem mais confortáveis com a diferença, por terem a oportunidade de conhecerem e, principalmente, conviverem com a diferença. Cogle corrobora a mesma ideia: “Não podemos ignorarmo-nos mutuamente se somos confrontados com a situação de termos de criar em conjunto” (COGLE *apud* MANENYE, 2014, p.79, tradução minha).

Este episódio que narrei aqui também me mostrou o quanto precisava de aceitar o ponto atual do meu processo e entender que aquilo era o melhor que era possível no

momento. Para além disso, trocas honestas como estas serviram para confirmar que a peça não tocava somente na experiência individual, mas convocava outros processos interpessoais complexos. Assim, as dificuldades entre interlocutores, os embates e borramentos de fronteiras, os conflitos, crises e incertezas que relato aqui fazem parte da natureza deste tipo de experiências, não se constituindo como uma camada secundária, mas, talvez, um dos meus maiores interesses pela dimensão intercultural.

Nesse ponto, o que se apresentou como caminho inevitável foi abraçar o caos. Aprender a conviver com a desordem típica do processo criativo, e da própria realidade baiana, vendo até isso como um modo de me fazer conviver melhor com o caos criativo da mudança. No entanto, ia também ganhando consciência das potencialidades que os choques e a condição de estrangeira traziam ao trabalho, e era gratificante quando encontrava outros criadores em processos parecidos:

O “choque de culturas”, fez desestabilizar códigos enrijecidos pelo hábito e me levou a um lugar de devir (...), por transformar o meu entorno perceptivo e possibilitar o surgimento do novo. O olhar estrangeiro, nesse caso, possibilitou a transfiguração deste sujeito em pesquisa e consequentemente trouxe uma visão ampliada e transformada do processo vivido.” (HENCKES, 2011, p.16).

4.2.2- Relações estrangeiro/local e seus estereótipos

O lugar do estrangeiro neste trabalho aparece na minha própria figura, não o estou “inventando”, nem tampouco dissertando acerca de um tema “externo” a mim: julgo ser isso o que traz riqueza a essa pesquisa e que justamente cria outras repercussões. Antes de avançar, gostaria de aprofundar um pouco mais a discussão sobre a condição de estrangeiro.

De antemão, acho importante deixar claro ao que refiro quando falo em estrangeiro. Inicialmente associada com o bárbaro, o selvagem, desde sempre esta palavra se referiu ao que é “estranho”. No cenário atual de exacerbação dos deslocamentos de diversas ordens, também o conceito de “estrangeiro” tem entrado em questionamento, tornando-se uma noção dinâmica e subjetiva que vai se transformando consoante os tempos e as geografias.

Assim, o ser “estrangeiro” tem se tornado mais uma posição que uma condição. Ou seja, algo que, cada vez menos, se define pela nacionalidade, mas mais por um posicionamento, por um distanciamento/ estranhamento em relação ao próprio ambiente.

Isto se relaciona com o sentido de exotopia que antes associei à vertente de “entrelugar como deslocamento, como espaço em trânsito”. Esse deslocamento, esse excedente de visão (BAKHTIN, 2003) seria um procedimento que conduz ao desenvolvimento de um olhar crítico, de um olhar distanciado e, simultaneamente de uma capacidade de abarcar outras perspectivas em relação a si mesmo, à sua cultura, ou ao outro. Tal distanciamento aparece não no sentido de alheamento, ou separação, mas quer dizer é que a pessoa está observando de fora, não se envolvendo tão intrinsecamente com as coisas; dessa forma, consegue ganhar um espaço, e eventualmente, deslocar suas visões sobre si próprio ou o outro.

As dinâmicas envolvidas nos trânsitos e deslocamentos culturais tendem a mobilizar um posicionamento exotópico, como sinalizam vários autores e pesquisadores: “Estar fora de casa, viver numa sociedade que não era a minha, permitiu-me observar mais distanciadamente aquilo que passava despercebido na minha sociedade e no meu comportamento” (LAPLANTINE, 2000). Quando entra em cena o olhar exotópico, se ativa também a possibilidade dos indivíduos se conhecerem e se reconhecerem através da desconstrução e ressignificação de hábitos do seu cotidiano, a possibilidade de serem vistos e se verem sob outros olhos.

A meu ver, esta posição tem um enorme potencial dentro da sociedade, principalmente quando esses sujeitos em trânsito são artistas e podem trabalhar criativamente as questões que surgem daí. Sobre o assunto, Porras argumenta sobre as possibilidades criativas estes encontram ao emigrar, as quais os acompanham para a vida:

Estou convencido de que não há experiência mais proveitosa para os criativos do que converter-se em estrangeiros (...) talvez o experimentar tantas coisas novas e diferentes lança uma nova luz sobre a vida que deixaram para trás, ou de suas outras vidas possíveis. Toda a literatura latino-americana deve muito à estranheza, ao sentimento de abandono, à pobreza ou falta de raízes (..) O estrangeiro é obrigado a internalizar isso

para lidar com os conflitos que gera seu novo ambiente. Um estrangeiro é três pessoas ao mesmo tempo: a que era, aquela em que se tornou, e aquela que poderia ter sido. Assim, em todos os momentos no exterior, ele é sempre uma pessoa incompleta, deslocada (PORRAS, 2014, online, tradução minha¹³³)

Acho bem pertinente este comentário de Porras sobre o estrangeiro como, no mínimo, três pessoas, e essa visão entra em consonância com aquilo que venho falando da experiência intercultural como motor de mobilização de identidades e alteridades.

O mesmo potencial exotópico dos trânsitos aparece no discurso de variados criadores. Como por exemplo, Sue Healey, artista australiana que cria filmes de dança e que comenta sobre um processo criativo desenvolvido no Japão: “Simplesmente, eu não poderia ter criado este trabalho na Austrália. O ambiente japonês facilitou dinâmicas de assumir riscos e ver sob uma nova luz (...)” (HALEY apud STOCK, 2009, p.288, tradução minha). Ou Fernanda Eugênio que, junto com João Fiadeiro criou o *Modo Operativo_AND*¹³⁴:

estar distante tem ativado em mim um campo de reflexão que antes não era tão presente, e que tem a ver com uma atenção a alguns atravessamentos comuns muito vivos que perfazem uma “modulação brasileira de operar”: há um despudor muito positivo em “pôr o dedo na ferida”, há uma agudeza nisso. E também há uma injunção muito peculiar entre a seriedade e a flexibilidade, que gera um corpo muito disponível e muito ágil em se apropriar do que acontece, em trabalhar na precariedade, em fazer com o que se tem. Isso é muito potente, e é um modo de operar que, não sendo exclusivamente brasileiro (e nem sequer redutível a uma “característica cultural”), se manifesta em muito da produção contemporânea brasileira, principalmente se adotarmos um olhar mais transversal e menos setorizado, que não faça distinção entre as áreas artísticas e entre elas e outros campos de atuação (EUGÊNIO, 2013, online¹³⁵).

¹³³ Matéria *Deixar-se ir*, de Mauricio Gomes Porras publicada no Jornal *El Nacional* (Venezuela) a 12 de nov. 2014. Disponível em: http://www.el-nacional.com/mauricio_gomes_porras/Dejar-ir_0_517748360.html Acesso em: 18 nov. 2015.

¹³⁴ Método de pesquisa focado em pesquisas de estratégias de criação em tempo real.

¹³⁵ Entrevista a Fernanda Eugênio, por Carlinhos Santos, publicada a 15 Ago. 2013. Disponível em: <http://idanca.net/joao-fiadeiro-fernanda-eugenio-and-questoes-operativas/> Acesso em: 22 Set. 2015.

Voltarei a este assunto mais tarde, por ora basta apenas destacar que o fato de ter morado em diferentes partes do globo, convivido com diferentes paradigmas ou realidades sociais, propiciou o exercício de autoanálise que é a exotopia, esse olhar externo que permite ver melhor o todo, conduziu-me a um desdobramento de perspectivas, a um olhar multifocal/ caleidoscópico para a realidade, levou-me a abarcar mais perspectivas de mundo. E, como discuto adiante, quantas mais situações/posições eu tiver vivenciado/ interagido, com mais situações vou poder entrar em empatia.

É importante dizer que creio que já havia em mim um senso de estranhamento, de ser/ me sentir diferente, dentro do meu próprio país, da minha família, talvez fruto da minha história de vida como inadaptada. Portanto, apesar deste tipo de dinâmica e processos serem muitas vezes acelerados por deslocamentos geográficos e culturais, essa não é a única forma de motivar essa mudança de perspectiva. Ou seja, não quero com isto dizer que só os estrangeiros possuam esse olhar exotópico: é possível ser-se local e estrangeiro. Não só quem é “de fora” tem essa relação de estranhamento - dentro da própria cultura isso também acontece, há quem nunca tenha saído do seu país e tenha desenvolvido esse distanciamento, esse “olhar de fora”, e atitude crítica e reinterpretativa em relação ao seu próprio contexto.

Isso ficou bem claro durante o processo de mais de um ano de criação do espetáculo coreográfico *Sorria, você está na Bahia*. Não só pelo elenco contar com duas intérpretes baianas, e duas estrangeiras (portuguesa e sueca), mas, essencialmente, pela própria posição exotópica de Norma Santana, que, apesar de nascida e criada na Bahia, parte justamente desse questionamento e ressignificação do seu próprio ambiente cultural. Nesse trabalho, o tempo inteiro, a exotopia foi sendo desenvolvida e estimulada: na relação com os hábitos locais, com as formas de interagir com os movimentos das ruas e festas populares, sendo esse o ponto de partida para a pesquisa de corpo, o caminho que conduziu a uma ressignificação dessas vivências. A mesma questão apareceu nos bate-papos de *transAtlântica* quando fui entendendo que o meu entrelugar, choques e estranhamentos, convocavam o entrelugar do outro, inclusive de pessoas brasileiras. São vários Brasis, e é possível sentir estranhamento no próprio país, na própria cidade, e na própria família.

Essa dissociação entre o olhar exotópico e a condição de estrangeiro igualmente ficou evidente no *Entrelugar sujeito e outros intérpretes-criadores*. De início, achei que iria desenvolver tal atividade somente com pessoas de fora da Bahia, contudo, na época em que lancei a convocatória já tinha ficado óbvio que os únicos critérios seriam: “1) ser profissional em dança residente em Salvador, com interesse em investigar a si mesmo, num um exercício de autoanálise em relação à sua própria prática; 2) ter aptidão para observar e corporificar traços corporais locais e propor releituras destes (‘olhar exotópico’)”. Como ficou claro, mesmo que o meu entrelugar (e esta pesquisa como um todo) fosse motivada pelos trânsitos entre países e culturas estes não eram necessários, já que como falei anteriormente, esta se baseava mais em deslocamentos do sujeito (exotopia) do que em deslocamentos geográficos. Nesse contexto, todos os participantes corporificavam algum tipo de entrelugar ou condição híbrida, fossem estes baseados nas relações ou deslocamentos entre clássico/ contemporâneo (diferentes linguagens dentro da dança), teatro/ dança (diferentes linguagens dentro das artes cênicas¹³⁶), entre sul do Brasil/ Nordeste, entre interior da Bahia/ Salvador metrópole, ou, mesmo sendo soteropolitanos mas com uma certa exotopia em relação ao próprio ambiente cultural de Salvador, Bahia.

Assim como vejo o potencial por detrás da condição de estrangeiro, reconheço também as suas complexidades. Uma das que, na vivência de longos anos em Salvador se fez sentir de forma mais intensa foi a contínua estereotipia. Desse modo, as situações de choque cultural vêm também tocar nestas questões profundas ligadas com a relação entre locais e estrangeiros, e a uma série de estereótipos difíceis de “destrinchar”. Homi Bhabha explica esta visão simplificada e estática da realidade. Segundo o autor, o estereótipo não é uma simplificação por ser uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma imobilizada, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença, constitui um problema para a representação do sujeito nas suas significações e relações sociais (BHABHA, 1998).

¹³⁶ Embora haja quem proponha que hoje em dia existam cada vez menos fronteiras entre estas linguagens.

Em termos gerais, existem uma série de ideias feitas em relação a quem é (ou pode ser) um estrangeiro¹³⁷ na Bahia. Nos anos passados aí, reparei inclusive numa associação equivocada entre estrangeiro e turista (como se a única coisa que o estrangeiro pudesse fazer fosse “passear”, ou ter esses contatos superficiais), mentalidade que só muito recentemente começa a dar provas de estar mudando. Ora, já Milton Hatoum falava da diferença entre o olhar do turista (marcado pela ideia de consumo e superficialidade) e o olhar do estrangeiro que procura interação e recriação no encontro com o diferente (HATOUM *apud* HENCKES, 2011). O estrangeiro sempre sendo visto como “turista” é apenas um dos preconceitos ou estereótipos relativos ao forasteiro em solo baiano; poderia mencionar outros: arrogante, aproveitador, invasor, indivíduo somente em busca de festa e sexo, superficial (no caso do português, burro¹³⁸), entre outros.

Tendo consciência do “território minado” que estava adentrando, em *transAtlântica*, quis me utilizar do estereótipo como um detonador para a criação, por intuir a sua capacidade de tensionar e tornar as fronteiras mais ambíguas.

>>> Corpo em trânsito #6

Salvador, 29 Junho de 2009

“Caminho no Santo Antônio, é Domingo. Sem querer, meus olhos captam uma cena que me provoca um choque interno. No meio de um churrasco de rua, em resposta ao refrão da letra de pagodão que pedia “Bota a buceta no pau”, vejo uma criança de cerca de oito anos a “quebrar até ao chão”, mimetizando os movimentos de sua mãe. Fico pensando ‘Nem um desenho consegue ser mais explícito do que isto’...”

É este tipo de cena que faz parte dos aspetos brutais do cotidiano em Salvador; é isso que abordo na cena *Hipersexualidade*. Sentada no chão, de pernas bem abertas, de punhos fechados tapando meu rosto (alusão à linguagem de corpo do arrocha), começo um milimétrico oscilar de quadril. Por ser a única área do corpo a se mover, ganha um destaque grande, puxando todo o foco do que acontece em palco. O clichê brasileiro de nádegas em intenso movimento frente/ trás, a famosa “quebradeira”, é aqui propositadamente descontextualizada e distorcida pela alteração de plano. O “quebra até ao chão” foi

¹³⁷ Aqui especificamente no sentido de outra nacionalidade.

¹³⁸ Fato também destacado por Robert Rowland, no artigo *A cultura brasileira e os portugueses* (2007).

literalmente levado a sério: encontro-me sentada no solo e somente o quadril se move. Essa posição desloca para o plano térreo a postura de corpo da “gostosona¹³⁹”: pernas abertas ao lado, joelhos dobrados, posição que possibilita o máximo de mobilidade do quadril que fica numa trepidação trás/ frente em alusão ao ato sexual. O movimento de treme-treme do quadril explora diferentes ritmos e cadências em contraponto com a música, também ela distorcida. Em pouco tempo, do minimal ao ápice, num crescente com espasmos de variação, esse quadril por fim “explode”, qual erupção de um vulcão: “*Essa mulher enlouqueceu!*”... Ecoa o *sample* sonoro, deixando no ar um quadril dependurado no vazio, enquanto se instala uma música eletrônica de tom “espacial”. Voltando muito lentamente do espaço “sideral”, esse quadril desinfla em *slow motion*, qual bexiga até reencontrar o chão.

Enquanto todo o corpo ainda está no plano do chão, ajoelhado, é o quadril que vai encaminhando o uso do espaço, como que flutuando e levando o resto do corpo de arrasto. Desenhavam-se linhas curvas, e a malemonência do quadril vai contagiando outras áreas; linhas sinuosas que se reverberam para a coluna, o peito, a cabeça... esse movimento, à medida que vai se repercutindo por todo o corpo, vai também convocando um estado de prazer, como uma bola de energia se deslocando pelo corpo afora... Mantendo essa qualidade sinuosa, vou subindo para o plano médio, entrando mais a fundo nessa qualidade.

O grande foco dado ao quadril nesta parte pretende metonimicamente criar um paralelo com a coisificação da mulher que está patente nas letras de pagode e *funk*, por exemplo, onde a “buceta¹⁴⁰” é sinônimo de mulher e vice-versa. Numa crítica evidente à forma como a mulher é retratada nesses contextos, e à atitude como essas mesmas mulheres dançam na rua, me interessava aqui caricaturar a sexualidade explosiva e vulgaridade que surgia em qualquer “festa de largo”, e que foi originando diferentes reações em mim. Ao início achava “legal”, interessante, a “desenvoltura” de corpo que observava nesses corpos femininos. Eu, que vinha de uma cultura em que pouco se dança, e muito menos com o quadril, achava ótimo que esses corpos tivessem a liberdade de dançar como queriam. No entanto, com o passar do tempo, fui entendendo que estes não dançavam “como queriam”: existiam regras bem instituídas que “obrigavam” aqueles corpos a “requiebrar”, a “descer até

¹³⁹ Mulher atraente, sexy.

¹⁴⁰ “Buceta” é uma gíria para o órgão sexual feminino.

ao chão”, a “*rala[r] a tcheca no chão*”¹⁴¹, a botar o dedinho na boca e fazer cara de gostosa, a pintar as unhas, a “fazer” o cabelo, a estar depilada, cheirosa, etc... Um comportamento normativo baseado na obsessão por imagens ideais e perfeitas, que impunha certas atitudes e comportamentos àqueles corpos para serem aceites no seio de seus grupos. Quis então pesquisar isso no processo criativo: uma sensualidade grotesca, uma espécie de versão bufão da “gostosona”...

Mas a cena não termina aí, corporal e dramaturgicamente falando: esse comportamento grotesco sexualizado, a dada altura, é misturado com o seu pólo oposto, uma atitude corporal púdica, sexualmente reprimida. Em interferências que aparecem tipo um sintonizar de rádio, o movimento da “gostosona” do *funk*, em câmara lenta, vai se transformando num corpo tenso, “preso”, as mãos tapando o sexo, o rosto revelando um desconforto, como se depois daquele momento “libertino”, esse corpo tivesse sido surpreendido “pecando”... Exploro um paradoxo corporal, de alternância entre poses sensuais (quase obscenas), associadas aos códigos de corpo do *funk*, pagode, arrocha ou axé, e poses “sacras” (inspiradas em figuras religiosas: Virgem Maria, Nossa Senhora Vênus de Boticelli, etc). Me interessava aqui borrar fronteiras e mixar essas atitudes de corpo aparentemente paradoxais, como um DJ brincando de fazer *scratch*. A intenção era retratar a dicotomia da mulher “vulgar” ou da “santa”; realidade que captei no cotidiano de Salvador onde, ao mesmo tempo que tem essa hipersensualização dos corpos, existe também bastante moralismo. Reporto-me a uma dualidade que ainda assombra grande parte do contingente feminino que igualmente fez parte da minha história, fruto da repressão corporal e moral de crescer num país e família extremamente católicos.

Tudo isto que explico aqui é o meu “sub-texto”; muitas vezes, não é inteiramente perceptível para a plateia. O que eles vêem é o ambíguo: é algo que “parece, mas não é”, algo que “parece uma coisa e vira outra”, o que eles vêem é um “lodo” (em analogia com aquilo que se torna qualquer festa popular em Salvador), e em paralelo com a ambiguidade e contradição que paira no contexto social e interpessoal nessa cidade.

¹⁴¹ Música do grupo de pagode *Black Style* (Bahia); “tcheca” é mais uma gíria para o órgão sexual feminino.

À medida que ia apresentando o espetáculo e recebendo o *feedback* do público, fui entendendo que a maneira como estava trazendo escolhendo este tema para discussão passava por abordar o estereótipo a partir da sua própria natureza: a ambiguidade. Como isso se dava na prática?

Antes de mais, é importante dizer que só ficou claro para mim na reta final dessa pesquisa de doutorado que nesse tipo de abordagem criativa do estereótipo segui dois rumos: o trabalho com o estereótipo do “local” e com o estereótipo do “estrangeiro”.

Irei comentar sobre o “estereótipo local” que se fazia presente, por exemplo, a partir (de desconstruções) da mulher hiperfeminina/ sensual. Para começar, reconheço que o próprio estereótipo que escolhi abordar, em si mesmo, ele já é paradoxal. A meu ver, a Bahia é a terra das contradições; nesse assunto, a libertinagem sexual convive com condutas normativas do que é socialmente aceite ou não (lembrando o que disse anteriormente sobre bikini “fio dental” sim, mas topless nunca...); em nível sexual o que é transgressão mostra-se também como coerção.

Sob outra perspectiva, essa contradição já fazia parte da minha história, não só como referi antes, através da dicotomia santa/puta, mas igualmente porque sempre fui uma pessoa que quis abarcar as duas energias- a energia feminina (yin) e masculina (yang). A questão desde o início neste contato intercultural com Salvador, Bahia, era: como integrar ambas as energias que fizeram parte da minha personalidade, num contexto que insiste em separá-las e “normatizá-las”?

Simultaneamente, talvez a ambiguidade também surgisse decorrente da minha própria confusão na busca de maneiras de me relacionar com esses modos normativos de ser mulher, de ser sujeito. Porque era contraditório; ao mesmo tempo que aquilo me incomodava, também me identificava com esses corpos mais soltos, com a sensualidade que vim a encontrar na Bahia; apesar disso não ser algo inteiramente novo, a verdade é que me deixou num lugar mais à-vontade com o meu corpo. Por isso mesmo creio que, inconscientemente, o caminho que escolhi trilhar nesta cena (assim como em outros segmentos do espetáculo, como a cena *Multidão no Corpo*) assentou numa lógica de desconstrução/ reconstrução.

Nesse sentido, a partir das bases das movimentações do arrocha, experimentava como isso chegava em mim, reverberava e se transformava em outro algo no meu corpo estrangeiro. Em contraste com uma dança que, na sua forma tradicional, é simétrica nos movimentos e no ritmo, explorei a mudança de dinâmicas no tempo (acelerações/ desacelerações descompassadas, *slow motion*), mudanças na amplitude e no impulso do movimento. Ou seja, me utilizava da mesma qualidade de movimento mas apenas como “princípio motriz”, não me preocupando com corresponder à forma *standart* do arrocha, mas deixando que uma poética diferente resultasse numa estética distinta. Deixando que a poética desse movimento falasse por si mesma; que ele se desenvolvesse e se tornasse outra coisa. Assim, as influências dessa linguagem de movimento (aqui falo especificamente do arrocha, mas em outros momentos da peça, o mesmo serve em relação à capoeira) não surgiram numa lógica de apropriação, como definida por Pavis (1996), ou no sentido colonial do termo. Quer dizer, sempre vai haver imitação, é um dos passos de aprendizagem e foi um dos processos que passei ao me adaptar a esse novo contexto cultural, mas julgo que o princípio que operou mais fortemente aqui foi esse da desconstrução/ reconstrução. Desse modo, o que trago nessa cena é não só a sensualidade mas a desconstrução dessa sensualidade.

Concomitantemente, estas zonas indefinidas apareciam também na mistura ambígua de ficção e realidade que instaurei em *transAtlântica*. A título de exemplo, no vídeo *Caos Salvador* com que interajo logo no início do espetáculo, ouve-se a fala “*Esta manhã conhecemos a história da Teresa Fabião, está em Salvador, na Bahia*¹⁴²” ... Imagens das ruas, dos lugares “cartão-postal” de Salvador, a azáfama do dia a dia, entrecortadas com imagens em que estou presente, ou como mais uma “figurante”, ou como “protagonista”: numa das partes apareço a jogar capoeira no grupo de capoeira angola do qual faço parte, noutra parte estou dançando descalça, no Solar do Unhão, antiga usina de açúcar, e casarão colonial onde trabalhavam vários escravos... Essas imagens minhas no ambiente cultural de Salvador, vão sendo “mixadas” com imagens dos lugares paradisíacos, da orla, dos bairros populares, sendo que, aos poucos, esse vídeo vai trazendo para o palco diferentes ambientes da cidade, qual vídeo cenário.

¹⁴² Fala da entrevista concedida a 14 Novembro de 2013 ao programa de rádio Portugueses no Mundo sobre a experiência como emigrante em Salvador. Ver Apêndices.



Fig. 17 – Cena *Chegada*. Foto: Lorena Vinturini.

As imagens dessa cena e a fala anterior são parte de entrevistas feitas comigo, respectivamente, pelo programa de Tv Portugueses pelo Mundo¹⁴³ e pelo programa de rádio Portugueses no Mundo, sobre a experiência como emigrante em Salvador. Tal artifício serve para instaurar, logo desde o início, uma propositada contaminação entre ficção e realidade (não que o que acontece em cena ou as entrevistas sejam “ficção”, mas o que é certo é que elas presentificam “tempo diferentes”, inaugurando outras formas de interação entre dança e imagens em movimento, num caminho de interferência entre registro “documental” e criativo). Vou interagindo com esse vídeo *Caos Salvador* num simples caminhar pelo palco, ora deixando que o vídeo assuma o lugar de fio condutor da ação, ora realizando movimentos deslocados dessas imagens, trazendo essa realidade das ruas para o corpo.

¹⁴³ Irei comentar sobre esta entrevista e tudo o que ela envolveu no subcapítulo sobre as questões pós-coloniais decorrentes da pesquisa.

Então, em retrospectiva, pensando sobre esse modo de abordar o estereótipo, fui descobrindo, muito através das interações com o(s) outro(s) que me interessava trabalhar justamente com essa ambiguidade: atraía-me esse modo de me “colar” ao estereótipo e desconstruí-lo desde o seu âmago, a partir da sensação ou da resposta corporal que aquilo provocava em mim. Num dos bate-papos dinamizados no final das apresentações, uma moça falou que essa cena lhe tinha causado vários incômodos:

Eu não consigo esquecer que realmente é uma pessoa de fora que, ao viver tanta coisa na Bahia (e ainda mais sabendo que o que te trouxe aqui foi esse aspecto da religiosidade daqui), está escolhendo retratar o sexo. A gente não sabe até que ponto é que você mostra as coisas que você gosta... Por exemplo, as danças mais sensuais... a gente não sabe se você ‘tá dançando elas porque você gosta ou porque você viu alguém dançando e está trazendo isso para a gente. Então, a gente não sabe até que ponto as imagens dessa mulher gostosa elas são uma identificação, ou uma crítica sua, é um ponto de tensão que a sua posição traz que eu acho que tem que ser repensada (depoimento 11).

Este questionamento que foi colocado na última apresentação em Salvador conduziu-me a entender melhor o meu posicionamento. Em primeiro lugar entendi que, para mim, a sexualidade inclui isso tudo o que pode vir com uma transa (prazer, violência, doença, transcendência, contradição, etc...); isso, a meu ver, espelhava também aquilo que recebia de Salvador. Simultaneamente, essa indagação me fez admitir que, na verdade, me agradava trabalhar com esse “ponto de tensão”; o fato de não se entender muito bem qual a minha posição não era algo que me incomodava. Atraía-me ir nesse sentido porque, assim como Anne Cooper Albright, considero que:

Esse território escorregadio entre corpo vivido e a sua representação cultural (...) é a base daquilo que considero algumas das mais interessantes explorações identitárias na dança contemporânea. Muita da coreografia (...) brinca com, desafia, e questiona imagens idealizadas (...) e narrativas tradicionais, conscientemente trazendo a atenção do público para as fissuras entre estereótipos e a realidade(...). Estas danças focam-se com frequência na negociação entre como o indivíduo define o seu corpo face à maneira como esse corpo é

definido pela sociedade (ALBRIGHT, 2010, p. 4, tradução minha)

Num nível mais profundo, quiçá a forma como escolhi trabalhar essa questão do estereótipo, inconscientemente, tivesse a ver com uma intenção de provocar no outro o mesmo tipo de sentimentos que fui experienciando em relação a estes temas: desorientação, incômodo, contradição...

Importante esclarecer que, no geral, senti uma boa recepção de *transAtlântica* na capital baiana; porém não quero esconder a não empatia pelo trabalho. Este exemplo que trago aqui, como vim a compreender, insurgia-se com o fato de partir das maneiras como a sexualidade e os corpos femininos habitavam as ruas, isso era percebido como uma afronta. O seu comentário trazia latente uma indagação que ouvi por diversas vezes como gringa em Salvador: “Quem é você (*para falar assim da minha cultura*)?”. Na Bahia, contexto já de si bastante territorial, onde a lei da sobrevivência ficou fortemente inscrita no jeito de ser do povo, a crítica (especialmente quando da parte de um forasteiro), nem sempre é bem recebida. Simultaneamente, e sendo branca e, ainda por cima, portuguesa, naturalmente calculo que aqui no meio estejam implicadas dinâmicas coloniais. Segundo Bhabha, “a ambiguidade das representações colonizador/colonizado evidencia-se bem no estereótipo[...] forma profundamente ambivalente de conhecimento e representação que engloba elementos de fobia, medo e desejo” (SANTOS *apud* BHABHA, 2006, p. 236). Percepcionei essas “emoções misturadas” na plateia; são questões que, pela sua densidade, lhes dedico o próximo subcapítulo.

Acima de qualquer coisa, o que é verdade é que esse comentário se tornou um espelho de um desconforto que já há muito tempo me habitava e que igualmente perpassou o processo criativo, traduzido na inquietação: “Será que eu posso falar de Salvador?”. Foi um bom *timing* o fato de, no momento da escrita e análise destes dados, poder participar de uma palestra de Christine Greiner que, curiosamente, partilhou que em relação às suas investigações sobre o *butô* e a cultura japonesa ela se colocava exatamente a mesma pergunta. Aquilo que a pesquisadora falou ajudou a me apaziguar em relação a esta questão. Após décadas de estudos sobre o *butô* e a cultura japonesa, Greiner tinha chegado à conclusão

que obviamente as suas pesquisas sobre estes temas eram válidas já que, pura e simplesmente, elas traziam um ponto de vista. Influenciada pelo perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, tinha vindo a entender que a sua pesquisa assumia uma abordagem de desterritorialização, de deslocamento, era uma outra perspectiva (GREINER, 2015¹⁴⁴).

Desta feita, uma outra perspectiva, efetivamente, cria outro mundo. E aí creio ser válido trazer para o debate *Masurca Fogo* (1998), a peça que Pina Bausch e o TanzTheater Wuppertal criam na residência em Lisboa. Poderia-se dizer que na peça a coreógrafa alemã tocou em uma das questões mais “íntimas” do país: captou uma “africanidade” na capital portuguesa que parece estar esquecida até aos próprios (criadores) portugueses (ROUBAUD, 2012), deixando visível o quanto nesse ambiente cultral “as pessoas continuam a cruzar-se com a diferença sem executar o movimento de aproximação e de encontro, de troca, de convivência, de partilha.” (GALHÓS, 2010, p. 88). Assim, partindo da capacidade exotópica que ela e a companhia possuem por não estarem tão embrenhados com as idiossincrasias desse lugar “(...) Pina Bausch devolve-nos a nós próprios (...) colocando-nos perante um reflexo possível da nossa própria identidade (...) não redutível, na maior parte dos casos, a um retrato literal do estereótipo e do pitoresco” (GALHÓS, 2010, p. 178).

Nessa perspectiva, faz sentido a pergunta lançada por Claudia Galhós na sua brilhante biografia da coreógrafa:

Onde viu Pina Bausch este país que desconheço? A pergunta repete-se frequentemente em muitas das peças que Pina Bausch criou inspiradas em cidades. (...) Mas a pergunta significa sempre que as peças foram para além de um olhar superficial e da imagem de postal turístico das culturas (...) é natural que, olhando para ela[s], sintamos, pela tendência em considerar como propriedade privada o conhecimento profundo e adequado de nossa cultura, que não reconhecemos a cidade, o país. Ou talvez que não nos reconhecemos a nós próprios nesse mundo teatral. Mas, neste caso, o exercício de procurar um sentido para esse olhar exterior é enriquecedor. (...) Talvez pudéssemos pensar como

¹⁴⁴ Palestra no lançamento do livro *Leituras do Corpo no Japão* de Christine Greiner, que aconteceu 2 dez. 2015, no Teatro do Movimento da Escola de Dançada Universidade Federal da Bahia.

tiramos partido dessa riqueza de encontro de culturas que ela encontrou e transportou para cena. (GALHÓS, 2010, p. 226)

Assim, talvez se possa conceber o quanto esse tipo de encontros que produzem perplexidade, confusão e talvez também expectativas de parte a parte podem mudar a forma como vemos os outros e nós mesmos. Por aí, e se Portugal é esse povo no cruzamento de várias culturas como Pina anteviu, mais do que perguntar “que cidade é essa que não conheço?” um caminho mais profícuo seria abraçar a legitimidade de múltiplos pontos de vista da realidade, e conceber que podemos expressar e valorizar a diferença, respeitar o outro, sem termos de alcançar consensos, nem chegar a acordo.

Creio que o que trago aqui para a discussão se relaciona diretamente com o que aconteceu com essa cena de *transAtlântica* em específico, uma vez que ela também deixa a descoberto aspectos da realidade “silenciados”, e ao criar novas perspectivas, cria outros mundos. E isso, obviamente, gera polêmica: pode trazer opiniões divergentes como também identificações. Assim, ainda que essa pessoa não se reconhecesse no que escolhi trazer para cena por aparentemente se opôr à imagem da Bahia que ela tem, outras pessoas houve que se sentiram abarcadas nesta discussão performática: “*Que legal você trazer esse olhar; nos permite ver coisas sobre nós mesmos que ainda não tínhamos enxergado*” (depoimento 12).

O que é certo é que, na maiorida das vezes, assim como aconteceu com Pina, esse modo de criar indo pelo não superficial “resulta em muitas rejeições. Pessoas que rejeitam a imagem que ela oferece da cidade (GALHÓS, 2010, p. 178), que se sentem “incomodado[s] com aquilo a que chamava ‘uma caricatura’ e que, no fundo, podia muito bem ser um ‘retrato’” (GALHÓS, 2010, p. 229). Do mesmo jeito, como criadora, isso exigia de mim e acabou por estimular o desvincular-me do que aquela cena era ou como estava chegando ao público...

Invés de pretender dar resposta às questões aqui levantadas acerca do uso do estereótipo como motor criativo, opto por deixá-las como indagações pendentes, como caminhos em aberto, pois “[o] importante é não parar de perguntar – único antídoto eficiente contra os preconceitos (...) que a ignorância produz” (KATZ, 2010, p.19, grifo meu). No mais, acho que isso também é das coisas que estou aprendendo com a Bahia: a conviver com as contradições...

Salvador, 08 Novembro 2013

“Hoje fui roubada. Esperando no ponto de ônibus em São Joaquim, lugar onde faço feira há já 5 anos, enquanto pedia uma informação para o motorista, tirei a atenção por 30 segundos da minha mochila carregada com os ingredientes do almoço que ia cozinhar para o meu elenco...

*Salvador, um lugar intenso, excessivo, bruto, invasivo, violento, por vezes até grotesco,
o melhor e o pior da espécie humana convivem aqui.*

De que forma dar voz a essa realidade invasiva que se sente ao caminhar e habitar as ruas?

Dentro de mim tudo está fervilhando, as tripas do lado de fora. De uma hora para a outra, tudo descamba. E fico sem nem sequer a passagem de ônibus para voltar para casa... O que é intrigante é que realmente o melhor e o pior da espécie humana convivem aqui, e voltei para casa sentada em cima dos volumosos sacos de coco seco que o senhorzinho do interior que tinha pago a minha passagem tinha ido buscar à feira...

“Salvador é assim. Isso faz parte de estar aqui”, não parava de pensar, presa no trânsito com todo o tempo pra digerir a experiência...

Este é o “preço” a pagar por estar aqui. Sempre estar em alerta permanente, pois ao mínimo vacilo, é bem provável que algo assim aconteça...

Isto faz parte do processo em que entrei, da pergunta de criação que deixei no ar: “De que forma Salvador está em mim?”... Esta é uma das formas. Quero canalizá-la para o processo criativo.

...Que sensações isto me provoca?

Sensação de revolta, impotência, de frustração. Sinto-me acuada. De querer ficar em casa, de querer ficar “de resguardo”.

Acreditando que tudo o que acontece com um propósito, este incidente faz-me entrar em contato direto com coisas que fazem parte da realidade de estar aqui, e levam-me a ter conversas com as pessoas em que mais emoções e percepções vêm à tona.

Como criar dança a partir daqui?...”

De modos diferentes, outros aspectos dessa abordagem criativa puderam vir à tona no trabalho a partir do estereótipo do “estrangeiro”.

Gradualmente, através do *feedback* do público, fui entendendo camadas mais densas dessa desconstrução, as quais se encontram mais aprofundadas na cena *Corpo em Ambiente Estranho* que mencionei previamente neste capítulo. Fui me dando conta que estava propondo uma desconstrução do estereótipo, mas por outro viés. Fui percebendo que as

situações que trazia no corpo desconstruíam, por exemplo, ideias feitas associadas ao outro “estrangeiro”. Vim a entender que nela eu estava propondo uma desconstrução do estereótipo do gringo como invasor. Em oposição, ao evocar corporalmente desconfortos que grande parte dos estrangeiros vive no cotidiano soteropolitano, mostrava que eu, gringa, também me senti invadida por esse lugar. Ou seja, propunha uma inversão de papéis: não mais o gringo-invasor, mas o gringo também na posição de invadido. Relembrando, nesta cena, relaciono-me com *samples* sonoros de falas que me foram dirigidas na rua (perguntas invasivas, agressões, cantadas, “coisificações”) e corporalmente busco expressar como estas e outras invasões como os assaltos e uma atitude de alerta constante foram se imprimindo (e comprimindo) o meu corpo. Uma das perguntas que norteou o processo criativo foi inclusive “Como me manter receptiva numa cidade invasiva, sabendo me proteger?” Creio que essa pergunta, reflexo do tipo de vivências que fui tendo em Salvador, espelhou uma dinâmica de identificação com a vítima e daí que, mesmo sendo gringa, aquilo que retrate aqui crie conexões com aquilo que o nativo em solo baiano experienciou na invasão dos portugueses, e que ficou profundamente marcado no jeito de ser do povo, nas estruturas sociais e, obviamente, se repercutiu e ainda hoje se repercute nas relações entre ambos os povos...

Logo, ao mesmo tempo que eu própria “carrego” vários estereótipos (gringa, branca, europeia, portuguesa), vim a compreender que esta cena acabava por desconstruir dinâmicas coloniais. O mesmo tipo de desconstrução do clichê associado ao estrangeiro surge na subcena *Enviesamento da Realidade*, aquela em que abordo poeticamente o estilhaçamento de um corpo desorientado e dobrado sobre si mesmo. Pelos relatos da história, no caso do Brasil, os europeus foram quem trouxeram as doenças, um primeiro vetor da sífilis e de outro tipo de doenças sexualmente transmissíveis. Paralelamente a isso, os negros escravizados forçosamente trazidos para a Bahia e os nativos dessas terras, eram tidos como praticantes de danças lascivas, e erotizadas. Porém, é Freyre quem diz, o erotismo coreografado associado a essas danças (do qual o samba é o exemplo mais citado), catalisa e desloca o excesso sexual (BROWNING *apud* FREYRE, 2004, tradução minha). A leitura que faço desta afirmação de Freyre é que pelo fato dos povos indígenas que se misturaram na Bahia terem a dança como uma expressão da sua sexualidade, fazia com que estas energias não ficassem contidas mas fossem, de alguma forma, expressadas. Assim, creio que a referida cena subverte de forma

dupla o lugar tendencialmente associado ao estrangeiro: por um lado, trazendo um corpo estrangeiro que ao dançar mobiliza energia sexual (a parte *Espasmos Flutuantes*), e, por outro, dá conta de uma dinâmica não de invadir, mas de ser invadido (refiro-me ao início da cena, em que o corpo contorcido e dobrado expressa a temática do vírus, algo que, no meu caso, veio no pacote da experiência “Bahia”¹⁴⁵).

Nesse âmbito, a visão que Albright dá sobre estes processos é particularmente relevante:

enquanto o público pode, a princípio, reconhecer um dançarino no palco em termos de homem ou mulher, negro ou branco, deficiente e não deficiente, essas categorias podem ser interrompidas pelos significados cinestésicos embutidos na própria dança. O movimento surge concordante ou resistente a esta configuração da identidade social? (...) Muita dança contemporânea ocupa e brinca com essas questões de movimento e significado, dando-nos alguns exemplos brilhantes de como os corpos são ambos moldados e resistentes a representações culturais da identidade (ALBRIGHT, 2010, p. 14, tradução minha).

Esse é também o entrelugar onde se situa esta pesquisa, uma dança “que indica, identifica e subverte imagens e narrativas sociais normativas” (OSUMARE, 2002, p.36, tradução minha).

Toda a discussão que trago aqui é delicada e estou ciente dos “riscos” desta cena, uma vez que não é pouco usual uma ação que pretende ser uma crítica ao estereótipo (neste caso às relações entre estrangeiros e baianos), ela própria, cair na estereotipagem. Ou seja: a minha intenção de criticar o lugar estereotipado em que o gringo tende a ser colocado no contexto baiano, acarreta também a possibilidade de eu assumir uma posição estereotipada e discriminatória. Falo daquela postura do gringo que critica o nativo, que não aceita que esta cultura em específico tem o seu “quê” de machismo, de hipersexualidade; que, pura e simplesmente, não aceita a realidade desta cultura... Lepecki (2003) associa a este tipo de intercâmbio à possibilidade deste derivar em mecanismos criativos onde se perpetuam

¹⁴⁵ Não digo com isto que tal aconteceu por estar na Bahia, mas igualmente não posso ignorar que isso marcou profundamente a minha experiência deste local.

relações de poder (neo)coloniais. Isso foi algo que tive que ficar o tempo inteiro numa postura de reconhecimento e policiamento (e igualmente entender que quando a “balança” já estava a pesar mais para as críticas, talvez isso fosse o sinal de que era hora de partir...). Na próxima secção, entrarei mais a fundo em algumas das complexidades que toquei nestas últimas linhas quando discutir o momento pós-colonial que atravessamos.

Posto isto, posso afirmar que, em *transAtlântica*, o estereótipo foi assumidamente um disparador para a criação. Trazer o estereótipo para a discussão me permitiu abrir um espaço de discussão sobre estes assuntos, do mesmo modo que trouxe algumas questões delicadas. A maneira de abordar o estereótipo que vim a desenvolver se constituía como um território fissurado, um entrelugar no *status quo* vigente em cada cultura.

Por esse viés, concordo com Bakhtin quando este diz: “A arte possibilita-me viver várias vidas em vez de uma só, e com isso enriquecer minha experiência pessoal; possibilita-me participar internamente de outra vida (...)” (BAKHTIN, 2003, p. 97). Reconheço que estas explorações do eu performativo se tornaram uma metáfora para o que estava acontecendo com o meu *self* social. “‘Inventar’ o corpo é também o trabalho do coreógrafo” (LOUPPE, 2000, p. 246); e, por aí, a dança é igualmente um lugar de construção de identidades, e de “outridades”. As escolhas coreográficas de um criador o faz conceber um outro corpo. E, como falava antes, criar outros corpos implica, fundamentalmente, em criar outras visões de mundo, outras realidades possíveis...

O que se desprende desta reflexão é o quanto o estrangeiro, o “estranho”, pode ser um gênero de alteridade, ou, pelo menos, criar um espaço para alteridade. Assim, julgo que esse processo em que envolvi de experimentar outras corporalidades, ou como eu reinterpretava essas corporalidades, em grande parte foi devido à condição de ser forasteira em Salvador. Aliás, esse sentimento de estrangeira, de ser “diferente” tornou-se uma dimensão essencial para captar o sentido de alteridade: ao me permiti viver outras identidades e tirar proveito do olhar exotópico para a criação, ambos os processos cresceram numa retroalimentação. No mais, essa designação “estrangeiro” creio que possa ser uma das formas de dizer alteridade, o diferente.

Para rematar, embora não caiba aqui dar conta de todas as dimensões relativas a esta discussão sobre as relações estrangeiro-local e seus estereótipos, cabe dizer que

O estrangeiro está dentro de nós. E quando a gente foge ou luta com o estrangeiro, estamos lutando com o nosso inconsciente (...) Freud não fala de estrangeiros: ele nos ensina como detectar os territórios estrangeiros dentro de nós mesmos. Esta é talvez a única maneira de não persegui-lo fora de nós (KRISTEVA, 1991, p.122, tradução minha).

A resistência ao outro, ao diferente, é a resistência à diferença em nós próprios. Assim que, ao dar corpo a estas discussões, reconheço que estava corporificando questões que se referem não só às relações forasteiro/ nativo, mas também a questões do que é socialmente aceite ou não aceite. Acima de tudo, aceito a condição de me colocar ao serviço destas intrincadas dinâmicas, já que elas também me fazem contatar com as minhas próprias “áreas sombra”. Por essa via, posso afirmar que estas formas de *ser* ou abordar o estereótipo resultaram em processos de reconfigurações identitárias profundas, passaram por uma (re)construção da identidade a partir de uma (re)construção da alteridade.

Nesse contínuo reconheço que, tanto nessa cena em que eu mesma exploro a minha relação com o estereótipo de mulher daqui, como na cena *Corpo em Ambiente Estranho*, a forma como isso se deu foi através da partilha de um estado de vulnerabilidade com o público. Ann Cooper Albright disserta acerca deste tipo de dinâmicas no caso específico da dança. Comentando a performance de Angélique Wilkie's na obra *La Tristeza Complice*, Albright refere-se a esta capacidade de partilhar a vulnerabilidade com a plateia, como um “ficar no fogo”; expressão que serviria para falar do “compromisso para experimentar desorientação física e psíquica em cena, referindo-se à sua disponibilidade para permanecer na experiência mesmo quando esta não era completamente controlável ou confortável” (ALBRIGHT, 2010, p. 21, tradução minha). Isso refere-se também à experiência do público. Danças como estas

requerem que a plateia esteja disponível para permanecer na performance, mesmo quando a situação se torna desconfortável (...) aqui é quando o ato de observar se transforma o ato de testemunhar. Testemunhar algo implica uma atitude de responsabilização, a resposta/ capacidade do público em relação ao performer. É radicalmente diferente do olhar “consumista” que diz “Aqui estou eu, me entretenha, paguei ingresso, e por isso vou sentar-me e apenas ser

espectador”. (...) Em contraste, aquilo que chamo de testemunhar é muito mais interativo, um tipo de percepção (com a totalidade do corpo do indivíduo) que se torna um processo de diálogo mútuo. (...) Isto é particularmente observável em danças que abordam questões de diferença social, política ou sexual, de um modo em que o espectador se apercebe da identidade cultural do performer, ao mesmo tempo que se dá conta do seu próprio posicionamento cultural (ALBRIGHT, 2010, p. 22, tradução minha).

A análise de Anne Cooper Albright que transcrevo aqui consegue dar conta da complexidade de processos que estão aí implicados. Este e outro tipo de dinâmicas fazem parte da quantidade sem fim de reconfigurações identitárias envolvidas nos processos criativos a partir de trânsitos culturais e seus entrelugares.

Por último, não quero encerrar a discussão sem dizer que, a meu ver, a questão da adaptação às normas de como a mulher ou o gringo se deve comportar desemboca no tema da liberdade pessoal. Até que ponto vai a adaptação à outra cultura, até que ponto isso não se transforma em castração da própria individualidade? São questionamentos densos que ficarão como perguntas, como caminhos em aberto... Na certeza de que, muitas vezes, estes não se tratam de processos voluntários ou conscientes: especialmente ao nível do jeito de vestir, ou de lidar com o corpo, reconheço que eu mesma me adaptei, nesse sentido de me castrar (desenvolvi estratégias para permanecer aqui sem tantos aborrecimentos) e chego hoje em dia a me perguntar se são trajetórias sem volta... Considero que existe uma linha tênue entre respeito à cultura do outro e viver segundo os preconceitos/ esterótipos desse contexto; nesse aspecto, o modo de lidar com o corpo, ou como este habita o espaço social é um assunto especialmente melindroso. Assim, o comentário *“Não entendo porque você escolheu o sexo...”* provocou questionamentos e compreensões muito fecundas relativamente à discussão do lugar próprio em negociação com o lugar do outro. Seria inconcebível me acercar destes temas sem discutir o momento pós-colonial que estamos vivendo: a essas complexas problemáticas dedico o próximo ponto.

4.2.3- Questões pós-coloniais no entrelugar Bahia-Portugal:

a dança entre ambiguidades e entrelaçamentos

“Eu não sou eu, nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio”.

(Mário de Sá Carneiro)

Tendo em mãos um estudo no entrelugar Bahia-Portugal seria difícil discutir o tema da interculturalidade sem fazer referência à temática pós-colonial. Portanto, neste subcapítulo, irei discutir algumas questões de incidência na problemática pós-colonial no âmbito das relações entre portugueses e brasileiros, ressaltando o papel do corpo. Apesar de certas questões pós-coloniais já terem aparecido diluídas no conjunto da tese, creio que pela sua complexidade será importante abrir aqui um espaço especialmente dedicado a aprofundar esta controversa temática.

Antes de mais, a que estou me referindo quando falo em “pós-colonial”? Importa começar por explicar que este é um termo complexo, que tem sido usado para designar diferentes realidades: o período histórico que sucede ao colonialismo, um projeto político, um conjunto de teorias críticas que analisam efeitos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonialismo nos países colonizados¹⁴⁶, entre outras acepções. Os estudos pós-coloniais descrevem uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios europeus nos anos 50 e 60 (o último desses impérios sendo curiosamente o português, que desaba em 1975, na sequência das guerras desencadeadas pelos movimentos de libertação e da Revolução dos Cravos) (LEPECKI, 2003). Esta abordagem crítica emerge na decorrência dos Estudos Culturais, ao início dos anos 80, tratando-se de “um projecto político de revisão das narrativas até então consideradas da subcultura (...). Com a criação deste campo de estudos inovador surge uma forma de reescrever a história dos vencidos” (RIBEIRO, 2012¹⁴⁷). Constitui-se como um campo do saber que permanece polêmico e que tem como

¹⁴⁶ Esclareço que neste texto irei me referir a pós-colonialidade (ou pós-colonialismo) como o período histórico e estudos/ teorias pós-coloniais para designar a abordagem crítica.

¹⁴⁷ Matéria *O Revés do pós-colonialismo* de António Pinto Ribeiro no Jornal Público, de 28 nov. 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-reves-do-poscolonialismo-1573489> Acesso em: 27 nov. 2015.

bases primordiais as discussões de autores como Edward Said, Frantz Fanon, Stuart Hall e Homi Bhabha. De assinalar, no entanto, que “o termo ‘pós-colonial’ não pode servir de descritor disto ou daquilo, de um ‘antes’ ou um ‘depois’” (ALMEIDA, 2002b, p.28), nem tampouco devemos “atribuir ao ‘pós’ uma conotação meramente cronológica, como se o colonial tivesse finalmente sido ultrapassado (...)” (SANCHES, 2011, p.9). Em traços gerais, a abordagem pós-colonial advoga a independência de todos os países colonizados, a instauração de regimes democráticos, a revisão das Histórias- desde as narrativas fundadoras às histórias da arte-, e a convivalidade entre gêneros e grupos culturais, com base na recusa das narrativas mestras e de qualquer fixação do sujeito subalterno; na crítica do eurocentrismo; a asserção das identidades como sendo relacionais e não essenciais, mudando a atenção da “origem nacional” para a “posição do sujeito” (ALMEIDA, 2002b). Este ponto de vista está em consonância com a perspectiva da cultura não tanto como “sistema cultural”, mas como abordagem de mundo.

Ao querer falar sobre entrelugares no âmbito dessa pesquisa, fui me tornando mais consciente das complexas narrativas que estavam envolvidas nas relações entre portugueses e brasileiros, que passavam obviamente pela experiência colonial. Ao longo da investigação, fui percebendo os desafios (mas também as potencialidades) de, eu como portuguesa- criar dança no contexto baiano, como nos trânsitos entre Portugal e Brasil. Gostaria de orientar minhas ideias neste segmento refletindo sobre os momentos em que a temática pós-colonial foi tocada, já que esta foi uma dimensão que perpassou todos os experimentos.

“Já fui ao Brasil, Praia e Bissau, Angola, Moçambique... Ai, fui até Timor/

Já fui um conquistador”¹⁴⁸

Esse foi o peso que vim a descobrir que a minha nacionalidade acarretava. Uma dimensão que apenas tive consciência pelo trânsito, e por (talvez não “por acaso”) ter escolhido me estabelecer exatamente na Bahia. Dei por mim experimentando não só a condição de estrangeiro, mas o ser estrangeiro num lugar anteriormente colonizado pelos meus ancestrais. Desse modo, pude rever o “ser português”, e ter noção da minha história como povo.

¹⁴⁸ Ironia com o refrão da música Conquistador do grupo português Da Vinci.

Quando cheguei a Salvador foi para mim um choque a pouca presença de portugueses nessa terra¹⁴⁹, tendo em conta o grande contingente que outrora tinha aqui habitado, e cujo último fluxo migratório significativo não tinha acontecido há tanto tempo assim (década de 1950 (BELA FELDMAN-BIANCO, 2004)). Na rua via os monumentos e as referências à presença portuguesa praticamente invisíveis, ou praticamente abandonados. Não falo das camadas da alta sociedade que achavam sofisticado dizer “*Eu adoro Portugal*” (depoimento 13)/ “*Já estive em Lisboa*” (depoimento 14) (como ouvi no *Entrelugar Bahia-Portugal*), mas falo que, no dia a dia, na rua, e para as camadas mais populares, esse era um passado que era melhor esquecer. Alguns, pelo contrário, não queriam esquecer mas sim expressar a sua revolta. Como portuguesa moradora na cidade do Salvador durante oito anos, sete dos quais em pleno centro histórico, vim a perceber que existe neste território uma ferida aberta em relação à colonização... Esse sentimento anti-português (ROWLAND, 2007) se fez presente em muitas ocasiões, e, obviamente, se imprimiu no meu corpo, e emergiu no processo criativo.

Eu não tinha noção disso quando saí do meu país. Assim, uma das primeiras impressões derivadas deste trânsito teve a ver com perceber o quanto a História corresponde mais a diferentes interpretações dos fatos; dependendo do lugar onde nascemos, ouvimos diferentes versões. A “história” que estudei na escola, e que, de antemão, me causava alguma “fricção” (e agora ainda mais), é que os portugueses “descobriram” o Brasil, que o tipo de colonização que realizaram foi uma colonização mais “suave” sem tantas mortes e violência, que se misturaram mais; que os portugueses trouxeram a “civilização” para estas terras, etc, etc... A história que lá é contada, e que foi assim percepcionada por mim, é um grande engodo eufemístico em relação às atrocidades que foram feitas no Brasil colônia (e que, seja dito de passagem, só muito recentemente começa a ser discutida e revisada...). Aqui vim a entender um outro lado daquilo que aconteceu...

¹⁴⁹ Este fato também intrigou Robert Rowland que, no artigo *A cultura brasileira e os portugueses*, se pergunta “(...) o que é dos portugueses?” (ROWLAND, 2007), e disserta acerca da descontinuidade da presença portuguesa no Brasil.

“Eu não gosto de estrangeiros”. Por diversas vezes escutei isto em Salvador. Compreendo de onde isto vem, e acho que parte do meu tempo na Bahia foi dedicado a querer mudar um pouco a ideia que as pessoas, principalmente, o “povão”, tem dos estrangeiros (e ainda mais dos portugueses).

O tema das relações local/estrangeiro envolve diversas problemáticas e traz por arrasto relações de poder presentes neste tipo de dinâmicas. Segundo Michel Foucault, o poder não é algo que se detém, mas sim que se exerce de forma relacional. Relações de poder entre um homem e uma mulher, entre brancos e negros, entre os letrados e os iletrados, entre os pais e as crianças, entre os que possuem recursos econômicos e os que não, na sociedade, existem milhares de relações de poder e, portanto, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, e resistências (FOUCAULT, 2004). Este autor alerta então para a existência de formas de poder que não se situam no Estado, micropoderes que se dispersam por toda a sociedade, que assumem formas regionais, e se aplicam sobre o corpo dos indivíduos exercendo um controle minucioso dos seus gestos, atitudes, comportamentos, hábitos e discursos (FOUCAULT, 2004). Com isto, Foucault quer mostrar que não existem sociedades livres de relações de poder, e que os indivíduos são o resultado imediato dessas relações de poder.

Toda esta discussão fica mais complexa se pensarmos que não se trata apenas da relação entre estrangeiro e local, entre brancos e negros, mas entre dois países que no passado mantiveram durante cinco séculos relações assentes no colonialismo.

>>> *Corpo em trânsito #8*

Salvador, 01 Outubro 2013

“Olha os portugueses aí”... (crianças falando para a mãe, enquanto apontam um monumento nas paredes do Porto da Barra). Na Bahia, os portugueses são um monumento...

Sem ser possível adentrar, no contexto desta tese, numa revisão extensa das relações entre Portugal e Brasil¹⁵⁰, já que isso exigiria o mergulho numa história de mais de 500 anos, o que é fato é que estas têm sido marcadas por dinâmicas entrelaçadas e complexas, com a sua cota-parte de ambivalência, invisibilidade, e violência.

Recuperando algumas ideias defendidas na dissertação de mestrado, entretanto publicada em livro (PINTO, 2014), gostaria de começar por falar do aspecto da ambivalência, por ser um dos que mais se evidenciou na atual pesquisa. Para aprofundar a análise, é importante fazer um curto parêntesis que nos permite traçar paralelos entre este aspecto e o tipo de colonialismo português.

O caso do pós-colonialismo português é extremamente complexo, carregado em ambivalências várias. É importante dizer que essa ambivalência, já de antemão, fazia parte da figura do próprio colonizador português. Segundo Gusmão alerta: “os portugueses vivenciam uma situação de ambivalência cultural, resultado da interação entre a herança européia, branca e cristã e o legado colonial que construíram ao longo de sua história junto a outros povos (...)” (GUSMÃO, 2005, p. 81). À luz das formulações de Boaventura Sousa Santos (2001), para além do cruzamento de inúmeras influências, o colonizador português tem um problema de identidade, pois ele próprio se sentia simultaneamente colonizado. Vale lembrar que, durante um longo período, Portugal esteve economicamente dependente da Inglaterra, tornando-se uma “colônia informal” anglo-saxônica. Para Santos (2001), a condição semi-periférica da cultura portuguesa face à europeia teria facilitado as afinidades entre o colonizador português e o colonizado; e essa identificação teria, ao mesmo tempo, impregnado de ambivalência as subsequentes dinâmicas relacionais entre estes. Assim, “A identidade do colonizador português é duplamente dupla. É constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado” (SANTOS, 2001, p. 245).

De acordo com o mesmo autor, dinâmicas de ambivalência, interdependência e hibridação se fazem presentes não só no colonizador mas aparecem também nas relações

¹⁵⁰ Para uma breve contextualização de ambos os ambientes culturais e dos diferentes momentos que têm atravessado essas relações, consultar os Apêndices.

entre colonizador e colonizado: “No tipo de colonialismo português, a penetração sexual convertida em penetração territorial e interpenetração racial deu origem a significantes flutuantes” (*op. cit.*, p. 246). Tal realidade criou consequências inexoráveis para a história da Humanidade, um caminho sem retorno. Invadindo corpos, invadindo territórios, os conquistadores lusitanos abriram o capítulo da ambiguidade que partiu da cor da pele, com a figura do mestiço/a, e se estende, agora, a espaços partilhados, comportamentos, etc.

Nesse ponto, é preciso lembrar que, como alerta Boaventura (2001), a mestiçagem que os portugueses criaram não representava uma ausência de diferenciação, mas sim uma discriminação de tipo diferente. O povo português desenvolveu um colonialismo “assimilacionista”, chegando a incentivar a mistura, o que, na verdade, tinha em vista “aculturar” o outro, isto é, torná-lo um semelhante seu. Assim, a mistura, característica essencial do tipo de colonialismo português, nunca se baseou na igualdade. Apesar dos discursos luso-tropicalistas mais recentes que apregoam os “brandos costumes” (*op. cit.*), as similaridades entre colonizador e colonizado e a convivência harmoniosa nas colônias (querendo prolongar essa “harmonia forçada” até aos dias de hoje), o que é fato é que as relações entre portugueses e brasileiros (e os africanos que foram arrastados para o território) se desenvolveram ao longo de séculos baseadas numa suposta inferioridade racial e cultural, fornecendo uma desculpa para a dominação e apropriação do colonizador. Então, temos que olhar com estes olhos para perceber os atuais fenômenos sociais entre estas comunidades.

Nesse tópico, Robert Rowland, no artigo *A cultura brasileira e os portugueses*, pronuncia-se inclusive acerca do caráter artificial da distinção entre “portugueses” e “brasileiros”, fabricada no início do séc. XIX (ROWLAND, 2007). O que é fato é que, até aos dias de hoje, as trocas entre Portugal e Brasil “baralham” o que vem de onde ou de quem, deixando de fazer sentido procurar qual a “origem” ou quem o “precursor”, mas reconhecendo nestas relações o seu alto grau de interpenetração. Quando comecei a dinamizar as palestras/ bate-papos *Entrelugar Bahia-Portugal*, tentando perceber o que havia de Portugal na história da Bahia (e vice-versa), ou como a Bahia, de maneira coletiva, lidava com os materiais/ memória/ ideia de Portugal (e vice-versa), não tinha noção da quantidade de exemplos nesse sentido. Muitos chegaram-me através dos participantes desses eventos.

Um deles foi proferido por um português que residiu um ano em Salvador e pôde também ficar intrigado quanto a este assunto:

Um professor de Biologia falou-me de um estudo que se focou em práticas mágicas que existiam em território português antes das viagens para o Brasil. Parece que havia aqui em Portugal bruxarias e rituais de magia negra que foram transportados para a Bahia, primeiramente, e depois para o resto do Brasil, após a Inquisição os ter “varrido” do território português, até se perdeu o rastro de que aquilo estava já em Portugal. Cerimônias de transe, danças, ingestão de substâncias, e muitos desses rituais que agora é muito estranho nós acreditarmos que tínhamos isso aqui... Durante os nossos 200 ou 250 anos de Inquisição, essa parte subversiva da sociedade diminuiu muito e foi passada para o Brasil. Muito da loucura, da genialidade, do desvio à norma que havia aqui passou para o Brasil por ação destes acontecimentos (depoimento 15).

Outros exemplos salientam também esse tipo de dinâmicas híbridas, onde deixa de ser possível entender o que veio primeiro, “o ovo ou a galinha”. Inclusive naquela que é considerada a tradição mais “portuguesa” de todas: o fado. Mariza, cantora portuguesa nascida em Moçambique que atualmente é uma das figuras mais proeminentes do novo fado, dá conta das raízes misturadas desse modo de cantar: “Há uma primeira aparição do fado, que é um fado feito pelos escravos e pelos brasileiros. O rei volta para Portugal e traz toda a sua corte, seus escravos e essas danças (a modinha, a umbigada, o lundu). Só que a dança é muito erótica e então começa a aparecer como um tipo de fado cantado”¹⁵¹ (GUERREIRO, 2010, p.22). Perante estas histórias enoveladas, como um dos participantes dos bate-papos em Portugal referiu: *“talvez haja uma urgência em olhar para essa relação, em ver que há muitas semelhanças, e ver que uma coisa que achamos que é do outro, nos damos conta que talvez é ou já foi nossa; daí essa atração toda ou identificação que sentimos pelo Brasil”* (depoimento 16).

Estes exemplos são denotativos do entrelaçamento que marca estes encontros: na verdade, estamos perante reflexos da mestiçagem como algo que vem quebrar com a lógica de tempo linear, não se limitando ao novo que nega o passado, mas que invés disso o

¹⁵¹ Depoimento de Mariza no livro *Terceira diáspora*, da pesquisadora baiana Goli Guerreiro (2010).

reorganiza por meio de caminhos múltiplos (PINHEIRO, s/p, 2004). Enfatiza-se assim o quanto estes encontros têm a capacidade não só de modificar o futuro, como também o passado, recuperando e reinventando outras dimensões das culturas em diálogo (PINHEIRO, 2004), por vezes mobilizando algo que se julgava “adormecido”, ou podendo até levar a uma (re) “invenção das tradições” (HOBSBAWN, 1997).

Interessa lançar este debate sobre a ambivalência e interpenetração de realidades igualmente no sentido de examinar paralelos com a ambiguidade que (talvez não fortuitamente) escolhi colocar em cena. Dessa maneira, similarmente, em *transAtlântica* experimentei o mesmo tipo de dinâmicas: tomou corpo uma inversão de papéis que bagunçou os lugares costumeiramente ocupados entre estrangeiro e local, entre ex-colonizador e ex-colonizado. O fluxo aparentemente aleatório do processo criativo colocou em evidência as ambiguidades várias entre Portugal e o Brasil, entre portugueses e brasileiros, entre eu e o outro, mimetizando os modos pelos quais, em seus jogos identitários, esses dois países são representados ora como sendo “o mesmo”, ora como sendo o “outro” (FELDMAN-BIANCO, 2004).

Mas creio que, no meu caso pessoal, a resposta à provocação de Gayatri Spivak (2003) “Pode o subalterno falar?” complexifica-se. Á primeira vista, eu, como portuguesa e branca, no contexto da Bahia sou imediatamente colocada no lugar do estrangeiro (e convoco reminiscências da figura do colonizador). Ao mesmo tempo, pelas experiências que fizeram parte da minha história de vida, concentro no mesmo corpo características do estrangeiro (figura associada ao colonizador), mas também do oprimido (do papel que é associado ao colonizado).

Como vimos antes, nas relações de poder sempre há dominadores e subalternos, e cada um de nós ocupa papéis diferentes em situações variadas. Creio que só durante o processo de autoconhecimento que coincidiu com esta pesquisa pude reconhecer que experimentar o lugar do diferente/ oprimido ou ter empatia por ele era uma característica minha. Hoje em dia olhando para trás, creio que não foi por acaso que fui pesquisar as danças africanas (e que, paralelamente, decidi morar durante tanto tempo na Bahia)... Ser negro é expressar o desconforto de “ser outro”; e, nesse sentido depreciativo do termo “outro”, todo

o subjugado é visto como “o outro”. Sempre me senti identificada e seduzida pelo povo negro, por intuir o quanto a gente tem a aprender com esse povo. Era como se quisesse entender “Como que eles conseguem? Terem sido e continuarem sendo tão oprimidos e manter o sorriso, a leveza?”

Ao colocarem a indagação “O que faço no chão?”, os estudos pós-coloniais falam sobre o tornar-se digno que tudo o que nos acontece, do quanto, independente de negro, mulher, pessoa com deficiência, soropositivo, etc, tenho obrigação de me erguer e descobrir como posso me mover a partir daí. Talvez a convivência com uma abordagem de mundo que identifico com o povo negro, que está presente nas danças africanas, na capoeira, etc, inconscientemente passasse por aprender, e ser inspirada a encontrar possíveis respostas para a questão “Como aceitar algo que me agride/ que me invade?”. Essa foi justamente uma das perguntas de uma fase inicial do processo criativo, no seguimento da criação da cena *Corpo em Ambiente Estranho*, que inicialmente pensei que era “somente” sobre a experiência invasiva de Salvador mas que depois entendi que se remetia também aos vários momentos em que, na minha vida, me senti invadida/ oprimida.

Assim que, inerente a esta discussão, encontram-se dinâmicas de poder implícitas nas relações coloniais “opressor-oprimido”, que creio ter sido o que causou “fricção” na plateia, na sua maioria brasileiros, vendo uma estrangeira se apresentando na posição de invadida. Quem passou por este tipo de dinâmica sabe que a tendência é estruturar a sua personalidade, baseada em um ser/ agir “em relação a”: oprimido em relação a um opressor, vítima em relação a um carrasco, pobre em relação a um rico, fraco em relação a um forte. Pela dinâmica de opressor-oprimido vivida no seio familiar e por uma série de condicionamentos culturais fui entendendo o que é que em mim, por exemplo, entrava em empatia com dinâmicas sentidas no cotidiano da Bahia e que me colocava, dessa forma, num espaço “entre”.

Essas dinâmicas confusas e ambivalentes também apareceram, por outro viés, na edição da palestra/ bate-papo que dinamizei em Salvador. Curiosamente, e espelhando contradições que fazem parte de qualquer sujeito ou cultura, mas que se encontram aqui mais exacerbadas, quando dinamizei o *Entrelugar Bahia-Portugal* tomei contato com atitudes

antagónicas àquelas com que convivia diariamente nas ruas soteropolitanas. Talvez porque o local onde escolhi dinamizar o evento ser o Gabinete Português de Leitura, um local onde circulam mais pessoas da classe média alta (ou alta), e muitos descendentes ou simpatizantes com a cultura portuguesa, talvez pela maioria dos participantes serem pessoas mais velhas, ou talvez ainda pela própria dinamizadora do evento ser portuguesa (eu), senti os participantes só querendo “pintar” o lado bom dos portugueses, junto com uma resistência em tocar no tema da colonização. Perante a pergunta sobre qual era a sua ideia de Portugal, as respostas limitaram-se a isto: *“receptividade, pessoas que gostam de dançar, ‘estruturadas’, bem formadas, de bom caráter”*... (depoimentos proferidos por diferentes pessoas).

Creio que esse fato está ligado com um grande tabu que ainda perdura em solo lusitano: lidar com o seu passado imperial e colonialista. Em Portugal, ainda hoje em dia, praticamente não se fala das consequências da época colonial, perpetuando aquilo que Boaventura (2001) chama de “silêncios do pós-colonialismo”. Na minha opinião, essa “não-inscrição” dos portugueses (GIL, 2005), esse se manter “à parte”, essa dificuldade em lidar com o conflito, esse “silenciar a discórdia, sem discussão” (ALMEIDA, 2002b, p.59) resulta na invisibilidade do português, até nos países com quem tem tantas histórias cruzadas, como é o caso do Brasil. Apesar de certos nichos, ou circuitos alternativos, como talvez tenha sido o caso do público que aderiu às palestras/ bate-papos em Portugal, conhecerem bastante e valorizar a cultura brasileira, ainda falta que os discursos e as medidas oficiais retirem o Brasil do “papel fantasmagórico no imaginário português e na retórica oficial (...)” (ALMEIDA, 2002, p. 30). Mesmo assim, a presença de referências do Brasil em Portugal, se faz sentir em maior grau do que no âmbito inverso (falo de realidades mais “massivas” como as novelas, a música popular brasileira, a literatura, através dos quais o povo português vai tendo acesso ao vocabulário, à gíria e sotaque, e construindo um imaginário que se reatualiza).

Não é possível dizer o mesmo da presença de Portugal na Bahia, por exemplo. Nesse território, talvez uma presença mais visível e numerosa poderia modificar as percepções dessa sociedade em relação aos portugueses mas, até ao momento, esta se caracteriza por uma acentuada invisibilidade social. E se o Brasil para os portugueses foi, durante muito tempo, a

“terra do esquecimento¹⁵²” também não é de estranhar o descaso atual em relação a Portugal... Tal fato foi sinalizado não só pelos comentários dos intervenientes no *Entrelugar Bahia-Portugal*, como já havia aparecido anteriormente no *Entrelugar com outros intérpretes criadores* que dinamizei como Estágio docente. Junto com a visão histórica, imaginada de Portugal associado ao “fado”, a uma colonização de exploração, à visão romantizada dos “heróis”, houve pessoas que pura e simplesmente confessaram: “*Estou surpreendida... agora que me abri para perguntar: Cadê o português na minha história?... Não sei... Sei que tenho em mim influência indígena, africana, mas não enxergo onde “está” o português...*” (depoimento 17). Nessa sessão, durante uma improvisação coletiva a mesma criadora, dançou a partir destes questionamentos e precisou responder verbalmente à questão que ela própria tinha se colocado: “*Não sei... Mas preciso achar*”...(depoimento 18).

As opiniões que trouxe até então são demonstrativas do quanto, até aos dias de hoje, a realidade de “ferida aberta” convive com uma suposta “irmandade”, do quanto a ambivalência continua a se fazer presente de diversas formas.

Um outro aspecto que paira sobre as relações entre portugueses e brasileiros é uma violência “na surdina” que, em ambos os ambientes, aparece personificado em forma de racismo ou discriminação. Este representou outro dos equívocos que vim a desfazer com esta situação do trânsito e da convivência com um país ex-colonizado como o Brasil, que ainda subsiste na autoimagem da nação, e que inclusive era uma ideia que subsistia em mim também: de que Portugal (já) não era um país (assim tão) racista. O estudo *Os Imigrantes e a População Portuguesa: Imagens Recíprocas*, levado a cabo pelo governo português em 2006, também destaca esta

falácia da imagem que Portugal tem de si, de ser ‘um povo acolhedor e de brandos costumes’. Se comportamentos declaradamente racistas têm pouca visibilidade e são em número reduzido, quando comparados com os ocorridos noutros países europeus, a verificação da existência de comportamentos xenófobos tem chamado a atenção mesmo de quem tem o olhar mais alheado ou está desinteressado destas temáticas. O presente estudo que, mais do que comportamentos, analisa atitudes, crenças, estereótipos, torna claro haver algumas manifestações de racismo em

¹⁵² Cf. Nota na página 1 do Prólogo.

aproximadamente 1/4 da nossa população (...) (LAGES, 2006, p.364).

De acordo com Almeida (2002b, 2002a, 2014), a problemática reside na dificuldade em se livrar de categorias sociais raciais herdadas da época colonial, o que se traduz numa dificuldade em lidar e aceitar a diferença (MARTINS, 2010). “Contudo, esse passado insiste, qual recalçamento, em vir à tona. A memória da guerra colonial, os conflitos sobre uma descolonização apelidada de “exemplar” ou “desastrosa” revelam [o] (...) modo como as feridas continuam abertas (...)” (SANCHES, 2011, p. 10). Assim, complexidades várias têm surgido com o estabelecimento de indivíduos das ex-colônias no país, e pesquisadores destas áreas têm avançado com o conceito de racismo sutil (LAGES *apud* PETTIGREW&MEERTENS, 2006), para designar a forma sob a qual se expressam atualmente essas atitudes racistas¹⁵³.

Do lado da Bahia o caso é ainda mais denso, por este ser um território onde as marcas da colonização se fazem sentir de forma ainda mais profunda e cotidiana. Dinâmicas de diferenciação social baseadas na cor da pele, na xenofobia ou no poder econômico continuam, infelizmente, a se fazer onnipresentes, sendo estruturas extremamente difíceis de desmontar, uma vez que fazem parte da forma como o país foi fundado, e na maneira como as relações tendencialmente foram construídas. A “Bahia-de-todas-as-Diferenças”, lhe lembra o tempo inteiro em que é que você é “diferente”: mais branco/preto, mais rico/pobre, mais letrado/menos letrado, etc. Neste lugar, oficialmente, a escravidão foi abolida em 1888 porém, até hoje, assistimos a situações cotidianas que reproduzem as mesmas dinâmicas sociais. Em 1950, a Unesco declarou que “raça”, em termos biológicos só existe uma: a raça humana. Desde então, o termo raça foi-se tornando cada vez mais politicamente incorreto, mas quem vive no dia a dia na Bahia sabe que ele se faz ainda muito presente.

Escapa ao alcance desta tese realmente lançar mão sobre esta discussão. O que vale aqui ressaltar é que esta discriminação se encontra ainda bem viva no cotidiano brasileiro, e complexidades associadas às recentes políticas de cotas para negros nas universidades vieram

¹⁵³ Cf. LAGES, Mário [et al]. Os Imigrantes e a População Portuguesa: Imagens Recíprocas. Análise de duas sondagens. Lisboa: ACIME, 2006.

reacender tal debate. Muitos vêem a raça não mais como relacionada ao tom da pele, mas sim como identificação, como pertencimento (como falava antes em relação à identidade cultural). Lívio Sansone (2004) fala de uma “negritude sem etnicidade” que teria muito mais a ver com as pessoas se situarem/ escolherem uma identificação com atitudes, valores e maneiras de estar no mundo, com as pessoas do que propriamente com a cor da pele. Este tipo de questões raciais, de diferenciação constante entre brancos e negros, e de diferenciação entre classes sociais, tratam-se de um ranço das relações coloniais, e não podemos fechar os olhos que tais dinâmicas existem, que continuam marcando profundamente as interações entre indivíduos neste território.

Infelizmente, tanto no Brasil, como em Portugal, ou nas relações entre ambos os países, estas têm sido dinâmicas difíceis de dismantelar, principalmente porque não se trata de algo que faz parte de um passado longínquo, mas se continua a fazer presente na atualidade. Faço referência aqui a um episódio que aconteceu já no decorrer desta pesquisa de doutorado.

Em finais de 2012, fui contatada pela equipe da série de documentários *Portugueses pelo Mundo* que foi lançada pela Rádio Televisão Portuguesa (RTP) em 2010. Desde então, transmitiu-se um episódio por semana, com cerca de quatro entrevistados por programa, totalizando seis temporadas distribuídas por 57 episódios. Acompanhando o momento social que Portugal está passando de se reconverter num país de emigração¹⁵⁴, tiveram tanto sucesso que inclusive começaram a ser comercializadas. Conta-nos como é a vida de portugueses que se estabeleceram pelo mundo afora, sendo que a proposta inicial do programa era que as cidades fossem apresentadas a partir dos lugares afetivos e relações que estes emigrantes criaram. A equipe queria filmar uma edição em Salvador e uma conhecida em comum tinha sugerido o meu contato por ser uma emigrante já de longa data e por ter

¹⁵⁴ Segundo o Instituto Nacional de Estatística português, só no ano de 2012 houve 121.418 pessoas a sair do país, o que significa que estão saindo mais pessoas do que as que estão nascendo. Fonte: Jornal Público de 29 out. 2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/numero-de-emigrantes-em-2012-foi-superior-ao-total-de-nascimentos-1610703#/0> Acesso em: 30 out. 2013. Atualmente, o país ocupa o terceiro lugar no ranking mundial da emigração, com 14% da população emigrada. Fonte: Statista. Disponível em: <http://www.statista.com/chart/4237/the-countries-with-the-most-people-living-overseas/> Acesso em: 30 jun. 2016.

uma experiência diversificada da cidade¹⁵⁵. O que aconteceu durante o processo de gravação do dito programa, tristemente, veio reafirmar alguns contornos sombrios que ainda tomam as relações entre portugueses e brasileiros.

Logo à partida, identifiquei um maior interesse na minha participação, nomeadamente pela equipe ter entendido o quanto eu iria ser uma via de acesso a que as realidades da capoeira e do samba aparecessem no programa. Fiz questão de levar os dois portugueses da equipe comigo para vários lugares, ciceronando a cidade para eles, e apresentando-os como se fossem amigos meus (talvez influenciada pelo típico saudosismo de quem está longe da sua terra considerar de maneira próxima as pessoas da mesma nacionalidade...). O episódio mais complicado foi quando, na impossibilidade da equipe acompanhar a tradicional roda do Rio Vermelho que acontece aos Domingos, uma roda foi organizada na rua especificamente para a filmagem, onde “palavra passa palavra” apareceram mais de 30 capoeiristas de vários grupos, alguns contra-mestres e pessoas renomadas neste meio. A coisa desde o início já começou mal: a equipe não soube sequer se apresentar, cumprir o protocolo de imagem, perguntar se todos estavam de acordo com serem filmados; teve que ser meu professor fazendo um papel que não lhe cabia. Quando Sapoti explicou que esta era roda para um programa da televisão portuguesa que estava sendo filmado comigo (colocando o meu nome “na fita”), os dois portugueses agradeceram pelo gesto, e perguntaram se haveria algo que eles pudessem fazer por isso. Sapoti respondeu que estava tudo bem, que estava fazendo isso por consideração a mim, e que a única coisa seria apenas doar as filmagens, já que ele estava criando um banco de imagens do grupo. A roda decorreu cheia de “axé”¹⁵⁶ e todos saíram felizes... Nunca chegamos a ter acesso a essas filmagens em bruto, como haveria sido prometido, apesar dos inúmeros emails enviados, dos telefonemas para a direção da RTP, e

¹⁵⁵ O episódio completo Portugueses pelo Mundo (edição Salvador da Bahia/ 6ª temporada), transmitido a 12 de Abril de 2013, pode ser assistido através do link: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p29913/e9> e a minha participação localizada aos 12:57, 27:28, 33:30 minutos.

¹⁵⁶ Na língua iorubá, significa poder, energia vital ou força presentes em cada ser ou cada coisa. Energia coletiva que é gerada nas rodas de capoeira.

dos *posts* diretamente na página pessoal do entrevistador (estes foram apagados e fui “bloqueada” na hora...).

A par disso, no programa aparecem fragmentos de uma improvisação em que dancei, junto a dois amigos percussionistas, em pleno Solar do Unhão, ex-usina de açúcar, onde hoje em dia está sediado o Museu de Arte Moderna, no passado um lugar de trabalho escravo. Após essa dança em que estou como que ressignificando com o corpo a memória desses encontros passados, durante as filmagens do programa, mencionei sucintamente essa realidade de “ferida aberta” que tinha percebido nos meus anos como emigrante nessa terra. Essa parte, pura e simplesmente, foi cortada...

Lamentavelmente, tudo isto só comprova a resistência do português em ultrapassar o seu passado colonial, e continua a reafirmar o estereótipo do português interesseiro, sem escrúpulos, que apenas está interessado no lado exótico e superficial dos encontros culturais... Ao menos pude, como diz Linda Small, reciclar isto no processo criativo (SMALL *apud* ALBRIGHT, 2010) e, na mistura de ficção e realidade que instaurei em partes do espetáculo, relaciono-me com imagens desse programa buscando a sensação somática (FERNANDES, 2014b) que elas me provocam.

À parte desse episódio, como forasteira em Salvador, essa desconfiança contínua experimentei-a como primeira gringa a entrar no grupo de capoeira Bando Tupinambá (sentimento que evidentemente piorou quando fiquei “no fogo cruzado” destes acontecimentos desrespeitosos...), e acompanhei de perto outras histórias de gringas que se sentiam constantemente nessa situação de ter que provar que não iriam explorar ou desrespeitar a cultura do lugar.

Tais situações, de parte a parte, lamentavelmente, só servem para fazer perdurar distanciamentos recíprocos e manter feridas seculares abertas; por isso, creio que o nosso papel como cidadãos é trazer isso para a discussão para que juntos possamos buscar soluções. Dinâmicas como estas espelham o momento que estamos vivendo em que um suposto pós-colonialismo, convive com um neo-colonialismo ou um retrocolonialismo, fazendo-nos sentir que o caminho é complexo e ambíguo. São dinâmicas que assumem várias nuances, das quais

eu não me excludo, e que tampouco acontecem somente na relação entre local-estrangeiro, mas que surgem também na relação estrangeiro-estrangeiro ou local-local.

Todo este debate a partir daquilo que pude viver nos oito anos como imigrante em Salvador e do que pude reunir com os experimentos criativos desenvolvidos, leva-me a afirmar, que as relações, imagens e autoimagens recíprocas entre brasileiros e portugueses ainda tendem a ser marcadas pelas relações colonizador/colonizado, e a estar envolvidas numa série de tensões pós-coloniais (ROWLAND, 2007).

Como lidar na prática com este peso que muitas vezes é forçosamente associado às culturas ex-colonizadoras? Vivendo esta realidade na pele, como pude me apaziguar em relação a isso?... Antes de mais, quero dizer que passei por várias fases: a fase do choque e da perplexidade ao conhecer a “versão dos fatos” daqui; a fase de empatia com as pessoas daqui e de revolta contra o meu próprio povo; passei pela fase, após diversas interações pesadas (do gênero “Porque vocês vieram para cá sugar tudo, explorar, estrupar e matar”... e essa culpabilização começar a trazer-me a inquietação “Mas eu? Eu não fiz isso aí não...”). No geral, passei por sentimentos contraditórios que me levaram a entender que, mesmo após tanto tempo, esses acontecimentos obviamente tinham ficado inscritos na realidade social daqui, e que eu era apenas um canal dessa revolta ser expressada.

Só pude me “apaziguar” mais em relação a esta questão fazendo uma analogia com a minha própria história¹⁵⁷. A educação católica e opressiva que vivi durante muitos anos me fez sentir na pele os danos daí advindos. No processo de integração, acho importante que, em algum momento, o oprimido expresse sua revolta, ou até renegue suas origens, mas chega a um momento em que se torna inevitável sair desse lugar, sair da posição de vítima, e assumir responsabilidade em relação aquilo que se é: “O que eu faço em relação aquilo que foi a minha história, como eu “reciclo” isto?”... Então, esta constatação foi uma forma de não ficar nos polos, oscilando entre ser “contra” ou “a favor” de portugueses ou brasileiros... E, convocando

¹⁵⁷ Não trago o meu exemplo como uma forma de comparar o meu caso com as opressões e atrocidades cometidas em relação ao imenso contingente de negros escravizados que foram trazidos para o Brasil, mas apenas como uma forma de expressar como que, a partir de uma situação que tem por base um princípio análogo, fui encontrando caminhos para uma integração e interações mais saudáveis. Destacando que, principalmente, falando de transformar dinâmicas interculturais que trazem padrões destrutivos que datam de tantos séculos, é sempre um *work-in-progress*, um processo de idas e voltas, um constante se re-situar.

novamente a pergunta dos estudos pós-coloniais “O que faço do chão?” creio que essa constatação tem também a ver com sair do chão... com um corpo que se ergue e se apropria da própria história.

Ainda que este não tenha sido um foco específico de *transAtlântica*, acabou por ser alcançado, como se demonstra pela pergunta que um dos presentes colocou: “*Este trabalho toca no tema dos encontros entre Portugal e Brasil, qual a sua opinião?... O que fazer em relação a isso?...*” (depoimento 19). O tema é complexo, e até hoje não tenho respostas concretas para o que fazer em relação a esta questão. Sei apenas que é preciso experimentar diferentes maneiras e, que, através da minha microação posso, pelo menos, tentar trazer estes temas à discussão para que possamos trocar pontos de vista e expressar emoções contidas. Faço minhas as palavras de Thomas DeFrantz- Professor do Programa de Dança da Duke University (Carolina do Norte/ EUA), falando sobre a problemática de como estadunidense estar trabalhando com as danças africanas: “Eu espero estar sendo auto-consciente e que possa mudar alguma coisa resistindo a esse imperialismo. O que podemos aportar agora durante as próximas décadas é fazer uma triagem, entender os limites, e as intersecções”¹⁵⁸... Em seguida, aponto algumas sugestões nesse sentido que surgiram decorrentes dos caminhos trilhados nesta pesquisa.

Um dos caminhos possíveis, na minha ótica, é criar espaços de encontro e de diálogo, que permitam a reatualização das imagens recíprocas, atenuem pré-conceitos, com base na resolução de problemas, e na construção de conhecimento mútuo. Desta forma, a interação tenderia a criar o maior entendimento de parte a parte, e, por essa via, a rechaçar sentimentos de rejeição e discriminação. Isso tenderia, eventualmente, a ampliar a capacidade de empatia, das capacidades mais frutíferas a se cultivar, pois nos permite criar espaço para um diálogo transformador. De assinalar, todavia, que falo deste como um caminho sabendo que não é o único. Nas relações interculturais o caminho tanto pode ser empático, no sentido de se criar uma relação, envolvimento, como pode também resultar no inverso, em que o contato com o outro pode representar uma ameaça, um risco, e dar origem

¹⁵⁸ Comentário proferido na palestra *Beleza negra: performance contemporânea, estética africana*, que constou do I Colóquio *O Afro-Contemporâneo nas Artes Cênicas - Perspectivas Teóricas, Poéticas e Pedagógicas*, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

a dinâmicas de não-diálogo, de ignorância... Frequentemente, pensa-se no trabalho com a empatia associando empatia a harmonia, porém considero que o verdadeiro desafio é o de entrar em empatia com o “choque”, com o estranho, com o violento, com o diferente. Entender o lado ou o *timing* do outro, mesmo quando isso nos é desconfortável...

Movida por essa intenção de estimular espaços de diálogo e de desconstruir/reconstruir as imagens entre portugueses e brasileiros dinamizei ao longo de dois anos o *Entrelugar Bahia-Portugal*. Presumo que esta ideia começou a ser esboçada dentro de mim quando, em 2008, meu primeiro ano em Salvador, tive no curso profissionalizante de dança na Escola de Dança da Funceb uma colega austríaca cuja mãe era sobrevivente do Holocausto. Uma perspectiva totalmente nova se abriu quando esta colega me contou que até hoje existem encontros anuais (realizados rotativamente em diferentes países: Áustria, República Checa, Suíça, Alemanha, etc) onde pessoas que passaram pelo Holocausto convivem por alguns dias, com o simples propósito de passar tempo juntas. Assim, através do contato com esta “simples” ideia tive a noção o quanto o governo de Portugal não está cumprindo o seu papel no sentido de sarar feridas decorrentes dos genocídios e violências cometidos. O meu professor de capoeira costuma dizer que quando se chega num local, se deve saber chegar e saber sair. Considero que Portugal nunca soube chegar, nem sair... Portugal foi um desses países que não soube fazer uma descolonização; que apenas se retirou e, hoje em dia, aparece somente em situações diplomáticas para representar o papel politicamente correto. Em relação a essa realidade de ferida aberta que poderia estar sendo trabalhada através de ações, de políticas interculturais, de encontros, têm sido muito mais pessoas e iniciativas de forma individual ou associativista que estão a cumprir esse papel.

Esta se tornou então motivação para que eu, no meu micro-mundo, com a minha micro-ação, pudesse ser um agente de mudança. Assim, reconhecendo que Portugal mantém o seu padrão de “não inscrição” (GIL, 2005), de resistência em querer olhar para este passado colonial, e sentindo na pele essa ferida aberta em relação à colonização como senti em Salvador, uma coisa que me parecia ser uma necessidade dos dois lados era criar contextos de diálogo. Contextos em que pudéssemos estar juntos, se conhecer e reconhecer, atualizar imagens recíprocas e onde pudéssemos entender o que, efetivamente, em pleno século XXI, podemos partilhar.

Antes de entrar por aí e partilhar alguns comentários que pude reunir nesses contextos coletivos, gostaria de fazer um breve parêntesis. Nos últimos tempos, voltou a reacender-se o debate sobre a “indenização por danos causados”, que Portugal deveria (à semelhança de países como a Austrália ou o Canadá), realizar um pedido de desculpas formal, e, efetivamente, pagar uma indemnização monetária ao Brasil. Eu já sou mais da visão de que não adianta pagar reparações enquanto não se mudar mentalidades, enquanto não se ensinar a pensar criticamente.

Então considero que um dos primeiros passos desse diálogo aberto seria, por exemplo, pesquisar a própria história. A história do meu povo, da minha cidade, da minha família. Nesse campo, seria “crucial contrapor as narrativas quer dos ex-colonizados, quer dos ex-colonizadores (...) único modo de evitar a hegemonia de uma ‘história única’” (RIBEIRO, 2015¹⁵⁹). E tão importante como pesquisar e contrapor narrativas nacionais, a meu ver, é transitar e habitar nesses contextos de histórias cruzadas: talvez só dessa forma, com esse tempo, intimidade, e amadurecimento em conjunto se possa ir além dos estereótipos e primeiras impressões (do fascínio ou do ressentimento) e, efetivamente, atualizar e transformar essas mesmas imagens ou relações.

Outro passo tão importante quanto é assumir o passado. No caso de Portugal, isso passa por um reconhecimento dos danos causados. Como Deleuze lembra: “Ética é estar à altura do que acontece” (DELEUZE, 1997b). Dizer “Sinto muito. Ainda que não tenha sido eu a causar essa violência, peço perdão em nome dos meus ancestrais...”. Isso permite validar a dor do outro, e as suas consequências. Aqui é onde realmente podemos encontrar o sentido da palavra responsabilidade: a habilidade de responder. Desde esse lugar, ninguém se converte em “vítima” ou “agressor”; ninguém se tornou o “mau da fita”, ou o “coitadinho”... Esse é o lugar de onde podem surgir ações mais empáticas, de onde pode surgir o verdadeiro perdão, e o desejo de reparar os danos ocorridos. Este, a meu ver, é um lugar de integridade e integração, onde podem surgir aprendizagens e transformações, movidas não pelo medo,

¹⁵⁹ Matéria *Retornados, refugiados, deslocados e colonialismo português* de António Pinto Ribeiro no Jornal Público, de 20 dez. 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-reves-do-poscolonialismo-1573489> Acesso em: 22 dez. 2015.

mas por amor e respeito ao próximo. Este é também um processo que requer implicação, mais abertura, e vulnerabilidade.

Por aí, algo de relevante nesse reequacionar do passado colonial fosse dirigir a atenção para o potencial criativo e complementar desses encontros, entender que se não fosse o que aconteceu não eramos quem somos hoje, entender que, mesmo sem esquecer todas as consequências danosas, talvez se não fosse a colonização não existisse a capoeira... Isso implica uma mudança de perspectiva, a passagem de “ver o copo meio vazio”, para “ver o copo meio cheio”... Encontro-me nesse *work-in-progress* também na minha vida, no sentido de entender, em analogia com o verso de uma música de rap baiano que “O rap não ‘sofre’ mudanças, ganha mudanças”¹⁶⁰...

Não falo aqui de uma postura de só querer ver as aproximações, nem tampouco só enxergar aquilo que nos afasta, mas acima de tudo querer focar naquilo que, hoje em dia, realmente podemos partilhar. Isso foi também sinalizado na última edição do *Entrelugar Portugal-Bahia*, que aconteceu a 21 de Junho de 2015, na cidade do Porto: “*Estes encontros fazem-nos ver o melhor dos dois lados. Aquilo que, efetivamente, podemos trocar...*” (depoimento 20). Tal visão, especialmente no âmbito de países que no passado mantiveram relações coloniais, permite que o foco possa ser mais as convergências do que nas divergências - sem que um anule o outro, mas tendo uma postura mais realista e construtiva em relação a esses intercâmbios. Isto relaciona-se também com aquilo que expliquei anteriormente sobre o entrelugar como uma prática relacional baseada em complementaridade, interessada naquilo que essas culturas, que esses indivíduos vêm acrescentar uma à outra. Será que estes modos relacionais de ver nos conduzirão a (re)construções das identidades e alteridades, além dos fantasmas do passado colonial, baseadas no entre?...

>>> Corpo em trânsito #9

Salvador, 08 Março 2015

(diálogo escutado na rua:)

¹⁶⁰ Música *Muitos vieram Antes* (2010), da autoria do rapper baiano Elvz Kazpa.

“E aí, beleza?..

- Beleza! Se não estiver beleza, a gente embeleza...”

Não posso dar por encerrado este debate, sem realçar um dos argumentos da tese, que espero poder vir a inspirar futuras pesquisas: o papel valioso do corpo nestas questões pós-coloniais. Alicerço-me nas proposições de reconhecidos autores como Susan Foster que defende o potencial do “papel do corpo (...) na geração da pós-colonialidade” (FOSTER, 1996, p.xvi, tradução minha); ou Schechner (2002) que sugere que muitos artistas intencionalmente estão criando obras pós-coloniais, fazendo uso da sátira, da ironia ou da paródia, como uma maneira de ultrapassar ou subverter dinâmicas coloniais. Outros pesquisadores da área da interculturalidade, apesar de não se referirem em específico à condição pós-colonial fornecem perspectivas que vão nessa direção: “Por proporcionar acesso ao estado corporal das transmigrações (...) são esses caminhos abertos em relação a um passado corporificado que a dança parece oferecer” (FENSHAM & KELADA, 2012b, p.396, tradução minha). É preciso lembrar que as vozes múltiplas manifestadas nas obras performáticas deste teor, performam identidades e alteridades que despertam momentos anteriores a essa apresentação, mexendo na multiplicidade de discursos do passado. Desde tempos imemoriais, “Cruzamentos nas danças tiveram lugar, tanto no Oriente como no Ocidente, desde que os poderes coloniais se expandiram globalmente e trouxeram para os seus territórios novas imagens de corpos estrangeiros e de danças estranhas. (...). De fato, as populações estão tão misturadas que falar de “nossas” tradições no Ocidente é sempre falar de um mosaico global; o Outro tornou-se ‘nós’” (BANES, 2007, p.265). Nessa perspectiva, a dança é um exemplo onde isso aconteceu de forma mais subreptícia, mas nem por isso menos impactante. A título de exemplo, hoje em dia, a crescente popularidade/ valorização das danças do anteriormente colonizado (capoeira, vários gêneros de danças africanas, etc) é denotativa disso. Desde que isso não seja, como alerta Lepecki (2003, p.10) “uma ‘celebração’ da ‘cultura’ do até ontem colonizado” onde o “corpo do ex-colonizado (...) se redime do seu passado”, e se isso for no sentido de uma revisão das histórias comuns, das narrativas próprias/ nacionais, em direção a um reconhecimento que podemos efetivamente ser uns para os outros neste momento,

considero que é dos caminhos frutíferos que o corpo que dança pode estar ajudando a abrir em pleno século XXI.

Em contraponto e espelhando as próprias contradições no que definem a temática pós-colonial, acho relevante trazer dois exemplos de pesquisadores que têm se debruçado sobre estas questões que, contrariamente, apontam o quanto ainda precisa ser feito nesse sentido. André Lepecki fala de uma área que, segundo o autor, está ainda bastante obscura e “hesitante”: “Essa é a zona e o terreno onde caminha o corpo colonizado. Essa é a área que define aquilo a que se convencionou chamar “pós-colonialidade” (LEPECKI, 2003, p. 9). A pesquisadora Luísa Roubaud no seu artigo *O crioulo em branco* também se questiona sobre o significado da fraca expressão de manifestações do pós-colonial citando o exemplo do cenário da dança contemporânea portuguesa, assinalando, no entanto, a interessante diversidade de ordem estética, e de enunciação de formas de pensar, ou vivenciar a condição pós-colonial. Segundo Roubaud, “afigura-se incontornável situar a escassez de expressões da pós-colonialidade na dança teatral portuguesa (...). O corpo é o símbolo através do qual as sociedades exprimem os seus fantasmas (Bernard, 1972). A escassez de ‘corpos pós-coloniais’ na nossa dança contemporânea será, nesse sentido, sintomática” (ROUBAUD, 2012, p.179). Para a pesquisadora, a dança contemporânea portuguesa faculta um campo de reflexão crítica acerca das conexões “do Portugal de hoje com os seus múltiplos, e por vezes contraditórios, referentes identitários, simultaneamente globais, europeus e de expressão lusófona” (ROUBAUD, 2012, p.166).

Então, relacionando isso com o que falei anteriormente do português, cidadão e artista, só muito recentemente estar descobrindo e tirando partido do potencial do corpo como performance dessas identidades pós-coloniais, creio que a obra *transAtlântica*, e na cena *Corpo em Ambiente Estranho*, em específico, seguiram rumos semelhantes. Não só pela descoberta do meu próprio corpo que representou esse processo de pesquisa, como pelos caminhos dramaturgicos encontrados. E assim, quando a mesma autora se pergunta de que forma esta “portugalidade em tensão” (ROUBAUD, 2001, p.6) e estas reformulações identitárias aparecem nas criações da nova geração de coreógrafos portugueses, coloco-me a mim mesma essa pergunta. Aquilo que antevejo como possibilidade de resposta é que os caminhos percorridos nesta criação contrariam essa ausência de corpo e resistência em olhar

para si e sua própria história, e tiram partido do meu potencial como *insider* em ambos os ambientes culturais, criticando e desconstruindo identidades e alteridades, e literalmente dando o corpo à discussão sobre quem é (ou quem pode ser) atualmente uma portuguesa em terras baianas, entre outras questões.

Assim, nesse sentido, concordo com Lepecki quando este afirma “A dança, por ser um estar-intenso-no-mundo, se por um lado participa nesta trama, ela também possui um potencial incrível para denunciar esta mascarada. A dança pode pensar-se enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados” (LEPECKI, 2003, p.11).

Deixo estas reflexões no ar, esperando que o leitor possa criar correlações com o que foi falado antes e será discutido ainda, na esperança que este processo de tentativa e erro pelo qual passei possa, pelo menos, colocá-lo a refletir sobre estas questões... Espero também que esta discussão tenha ajudado a esclarecer uma das perguntas orientadoras do estudo “De que forma processos criativos em dança nos entrelugares Bahia-Portugal interferem na reatualização e transformação das imagens recíprocas e das relações entre estes sujeitos e seu passado colonial?”...

4.2.4- Transformações no corpo, na dança, no processo criativo

Gostaria de referir, em primeiro lugar, transformações mais objetivas que se deram em processo, visíveis no meu corpo, na minha dança, no modo de criar, para depois, na parte final e no próximo subcapítulo, me debruçar sobre transformações mais densas, constatações de uma fase derradeira, que são denotativas dos lugares aonde fui conduzida por esta pesquisa.

Ao início, quando cheguei na Bahia queria ser “igual”, me infiltrar, passar despercebida, me “abaianar”... O fato de ser gringa, branca, mulher chamava muito a atenção, e esse desconforto de ser o tempo inteiro vista como “diferente” me levava buscar maneiras de me adaptar a este novo e tão distinto contexto. Nesse processo, fui percebendo também certas contradições: apesar de ter na minha história de vida várias experiências nessa

posição de ser a diferente e esta, em certa medida, já se ter tornado, digamos, uma posição familiar, a verdade é que o grau com que senti isso na Bahia, tornou-se uma caricatura disso, e, pelo menos ao início, foi um incômodo. Para contornar esse incômodo, como tantos outros gringos, procurei ao máximo me inserir, pegar o sotaque, a gíria, o modo de interagir das pessoas, o jeito de dançar, andar ou gesticular.

(...) o movimento normalmente (...) tem padrões e qualidades que podem ser identificados com determinadas culturas ou períodos históricos. Qualquer viajante conhece a realidade desses padrões; os "nativos" podem caminhar com um andar diferente, pode gesticular mais ou menos elaboradamente, podem ter um ritmo e tempo diferente. O desconforto de estar fora do lugar é reconhecível como um estrangeiro *[sempre]* surge (...) (BULL, 2001,p. 405, tradução minha, grifo meu)

O corpo e o movimento tornaram-se chaves mestras nesse processo, alinhado com o que Bull refere, tornou-se uma estratégia de adaptação e de passar “despercebida” no lugar. Hoje, oito anos depois, posso enxergar com maior facilidade determinadas transformações fruto desse processo de negociações identitárias contínuas.

>>> Corpo em trânsito #10

Salvador, 24 Outubro 2008

“Argentina, chilena, espanhola, carioca?...”

Era por aqui que começava a conversa.

Quando aqui cheguei o meu sotaque era objeto de jocosidade. Dependendo de onde estamos a visão de mundo muda completamente. Por exemplo, se estava na universidade ou num segmento da sociedade mais “erudito” elogiavam o meu sotaque português; se estava na escola de ensino público, ou em outro ambiente mais “popular”, então o meu sotaque era alvo de chacota.

E eu tentava me achar aí no meio...”

Nos momentos iniciais de *transAtlântica* a história da minha chegada à Bahia é contada num registro leve, com o sotaque do “meu” português, brincando propositalmente com palavras que, no português do Brasil, têm uma acepção totalmente diferente (ex: “*Eu, que até que sou uma rapariga viajada, nunca tinha visto nada assim...*”). Rapariga em português de

Portugal é somente o feminino de rapaz, enquanto que no Brasil é um grande insulto, um sinônimo de “prostituta”.

Aludo aqui à primeira adaptação corporal que decorreu do encontro com um novo ambiente cultural: a língua, as palavras, o sotaque. Como dizia ao início, a língua é corpo. É voz; tem um ritmo, uma cadência e melodia próprias. Sempre pensei que seria possível falar a minha língua no Brasil; porém, rapidamente, o dia a dia em Salvador me mostrou que teria que adaptar o meu sotaque e as palavras que usava, se quisesse ser entendida. O que é fato é que foi só cerca de quatro meses após ter me estabelecido em Salvador, com a mudança progressiva da minha oralidade/ escrita, do português de Portugal para o português do Brasil, que senti que algo estava começando a mudar, que a Bahia estava-se entranhando. Assim, a performance abarca questões que não foram aprofundadas no diálogo cênico e, ainda assim, ilumina tais processos de entrelaçamento entre culturas: o meio de comunicação, a língua. E se a língua muda a forma como pensamos, essa questão tornou-se mais densa pois tinha vindo parar a um lugar em que falavam a “minha língua”, mas doutro jeito. Então, as adaptações, o estado de confusão e o hibridismo começaram a se fazerem presentes primeiro por aí.

Depois do sotaque da língua, o “sotaque do corpo”¹⁶¹ (VIANNA, 1979; DE SOUZA, 2014). A ideia de “sotaques do corpo”, avançada pelo dançarino, coreógrafo e pesquisador brasileiro Klauss Vianna (1979) expressa então a liberdade de cada um se apropriar do movimento, não no sentido da cópia, mas indo de encontro à singularidade de cada um. O caminho de adaptação do corpo a um novo ambiente cultural, e a ressignificação de movimento que vem implicada, abre espaço para a dramaturgia e a significação pessoal de cada indivíduo, para o seu sotaque de corpo. Para além de Vianna, também Cheryl Stock, nas suas criações com indivíduos de culturas diferentes, tem chegado à conclusão que “estamos nos movendo para além do conceito do intercultural para o corpo ‘com sotaque’, repleto de ‘rastros’, nuances e entoações (...) que reflete o impulso interdisciplinar e interativo de artes do século XXI” (STOCK, 2009, p.303, tradução minha). Importante deixar claro que quando Klauss e Cheryl falam de sotaques do corpo se referem a traços perceptíveis no movimento

¹⁶¹ Em entrevista concedida a 14 abril 1979 ao jornal “O Globo” (Rio de Janeiro), Klauss Vianna menciona o termo “sotaque do corpo” se referindo às diferenças de gesticulação entre as diversas regiões do Brasil, porém, não desenvolve o termo. Nos últimos anos, Lisani Albertini de Sousa (2014) vêm aprofundando a noção, pesquisando sobre o sotaque de corpo dos corpos femininos brasileiros.

resultantes da exposição a técnicas corporais diferentes (não falam sobre cultura *lato sensu*, mas sobre culturas de movimento).

Identifico-me bastante com estas concepções, e assim sendo esta foi uma das ideias que levei para experimentar no *Entrelugar sujeito pesquisador e outros intérpretes criadores*. Em algumas sessões do laboratório visei dinamizar experimentações em torno de questões que me ocupavam no momento: “Qual a relação entre a experiência de habitar e dialogar com outra cultura, e o desenvolvimento de seu próprio sotaque do corpo?” “De que forma eu falo esta “língua” [a capoeira, as danças dos orixás, etc], sem perder o meu sotaque?”

Tratam-se de temáticas interessantes para futuros mergulhos, por ora, o importante é explicar que, para além de mudanças básicas nas formas sociais (cumprimentar, vestir), o processo de mestiçagem que ainda está em curso, essa perda e mobilidade de referências, aceitação do caos, da riqueza e complexidade da mistura veio igualmente mudar a minha maneira de dançar. Na Bahia quase tudo são curvas: as “artérias” da cidade, as ondas do mar, os troncos dos coqueiros, os quadris arredondados, os cabelos cacheados, as frutas que estão por toda a parte... A experiência de aí morar foi fazendo surgir uma qualidade de movimento sinuosa e contínua, influenciada pela fluidez da capoeira angola, as movimentações hipnóticas do arrocha, ou as curvas barrocas da arquitetura e das artérias da cidade do Salvador. Foram diminuindo as arestas, linhas, fronteiras, e aumentando as curvas, infinitos, paradoxos, a multiplicidade e sobreposição de camadas... Do ortogonal para o curvilíneo, do *staccato* para o circular, do linear para o complexo, fui percebendo que a fluidez, a languidez, e a “ginga” da Bahia estavam se entranhando no meu corpo, na minha dança e maneira de estar no mundo.

À medida que me ia entusando mais com o lugar, ia reparando o quanto o meu corpo tendia cada vez mais para movimentações circulares, em que o princípio de fluidez estava totalmente presente. Essa fluidez ia assumindo no meu corpo diversas nuances: sinuosidade, malemolência, fluxo, balanço / reverberação, ou o próprio movimento de contornar (ginga). Sobre a ginga, poderia falar muitas horas... Como ouvi na palestra de Júlio Tavares¹⁶²,

¹⁶² Comentário proferido na palestra “Ginga como pensamento orgânico e estético: políticas cognitivas e o projeto ontológico da diáspora africana”, que constou do I Colóquio “O Afro-Contemporâneo nas Artes Cênicas” - Perspectivas Teóricas, Poéticas e Pedagógicas, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

Professor Doutor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense: “Ninguém consegue falar de ginga sem mexer o seu corpo” (TAVARES, 2015) – enfatiza-se aqui o papel sógnico desse movimento, papel esse que aqui se encontra expandido. Até hoje é dos maiores ensinamentos que recebi da capoeira e que tento trazer para a minha vida – o não “chocar de frente” com as coisas, o contornar, o utilizar o que vem do meio externo a meu favor...

Esse hibridismo apareceu igualmente através da convivência de diferentes qualidades de movimento/ atitudes corporais, por vezes até paradoxais, dentro do mesmo corpo. O entrelugar se expressava aí: nos processos cotidianos de um corpo buscando estratégias adaptativas entre algo familiar (as informações que lhe são próprias e que carrega no corpo) e algo estrangeiro (o que é estranho, mas por vezes também familiar). Junto com isso, espelhando a forma de estar na dança que já trazia comigo que foi estimulada através do convívio e trabalho com profissionais em Salvador que já desenvolviam esta linha nos seus trabalhos, fui me percebendo cada vez mais cativada por visões contemporâneas das influências locais / tradicionais, sempre atenta para as metáforas e atitudes de mundo que estavam por detrás dessas danças. Foram me interessando as ressignificações que eu, como pessoa do século XXI, e estrangeira nesta terra, poderia desenvolver. Certamente essa maneira de estar na dança foi amadurecida a partir dos caminhos trilhados na Bahia.

Assim, a questão do sotaque do corpo nesta pesquisa indubitavelmente tem paralelos com a prática de capoeira angola. No seguimento, gostaria de descrever de forma sucinta como se deu (e em que “mexeu”) o meu encontro com esta arte.

Originalmente manifestação cultural de influência africana, a capoeira tornou-se hoje em dia um fenômeno social global (PIETROBRUNO, 2006), prática cultural complexa, e expressão de tradições corporificadas com significações específicas. A prática intensiva de capoeira angola iniciada em Salvador em 2010 me fez descobrir (usando-me a mim mesma como sujeito e objeto de questionamento) em que consistia o processo de “incorporação” (*embodiment*). Não se aprende capoeira lendo manuais. O jeito é *aprender fazendo*, com o corpo, até reproduzir os movimentos e até que estes abram portas para a autoexpressão e para a compreensão dessa matriz cultural.

A linha de capoeira angola com que estou envolvida (“capoeira angola de rua”) me fez ter viver esta manifestação na rua (roda semanal que acontece no bairro do Rio Vermelho), sentindo como é fazer parte de um movimento de cultura popular viva, de um ritual em permanente re-definição e em troca com o ambiente em que se insere.



Fig. 18 - Roda de rua, Rio Vermelho. 10 Maio 2011. Foto de Elzinha Abreu.

Por que a capoeira angola? O que esta prática acrescenta à pesquisa, e qual a sua pertinência dentro do trabalho? Para explicá-lo preciso apontar de onde parte a minha identificação com esta arte.

Por um lado, a liberdade de expressão, a sua vertente criativa e de estrutura mais flexível, que possibilita a cada corpo o seu jeito pessoal de *jogar*, o seu sotaque de corpo. Isso tem favorecido processos de hibridização em dança, incorporando novas práticas e simbologias. Por outro lado, me sinto atraída pela capoeira angola por esta se tratar, majoritariamente, de um ambiente de acolhimento “democrático”: homem, mulher, criança, branco, negro, baixo, alto, gordo, magro, “nativo” ou estrangeiro, rico, pobre, ou *gay*, todas essas identidades têm espaço neste tipo de capoeira. Um acolhimento que não é feito através da palavra, mas por via do corpo. O corpo torna-se um espaço de possibilidades para o encontro como outro. Para além disso, a importância da coletividade, do sentimento de uma família alargada, o reconhecimento dos mais velhos enquanto “detentores do saber”. E ainda

por entender a capoeira enquanto um ritual que propõe a manutenção e integração do divino, da espiritualidade, e do “axé”.

Sendo dançarina, o meu interesse na capoeira angola tem funcionado não só como estímulo e detonador para o processo criativo, mas como uma forma de manter uma atitude de mundo relacional e metafórica. Esta trabalha o tempo inteiro com o imprevisto (jogo, golpes, negociação), com uma malícia que está no balanço, nas “quebradas”, e com várias outras metáforas corporais que espelham maneiras de interagir com o mundo. Como deixei claro até aqui, nas minhas pesquisas artísticas e acadêmicas, tem sido uma constante pensar a dança a partir da relação indissociável entre corpo, pensamento e maneira de estar no mundo. Logo, o entusiasmo por tradições de dança locais como a capoeira angola não está unicamente nas suas técnicas ou movimentações, mas em vê-la como cultura de movimento, isto é, reconhecendo as suas estruturas de sentido subjacentes. Aquilo que une diversas linguagens de corpo a que me tenho dedicado é o fato de serem expressões de um “movimento com sentido”, de um movimento a que se atribui significações pessoais e coletivas.

Por conseguinte, e como propõem outros autores (ABIB, 2005; ZONZON, 2007), a capoeira angola é não só uma linguagem de movimento, mas uma forma de estar na vida. Para mim, o encontro com esta linguagem tornou-se muito mais do que um encontro com uma mera técnica corporal: a capoeira me marcou profundamente possibilitando uma outra experiência do meu corpo, da relação com o outro e com o mundo. Conjuntamente, facilitou uma aproximação e corporificação à(s) abordagem/ens de mundo da Bahia, extraindo daí valiosos *insights* e metáforas¹⁶³.

¹⁶³ Por isso quando me refiro ao longo desta tese a “processos criativos”, isso se estende também à capoeira, pois, assim como outros autores, concebo a roda de capoeira como um espaço de criação, onde a criatividade e expressão pessoal estão o tempo inteiro em jogo.



Fig. 22 - Roda da Lavagem do Bate Facho, comunidade do Bate Facho (Salvador), jogo de Teresa e Victoria, 04 Outubro 2015. Foto de Fabrício Dias.

Dessa forma, o meu interesse pela capoeira passa por nela, claramente, se reconhecer a imbricação eu-outro-mundo. Acredito que não temos como compreender a experiência do outro a não ser tornando-a própria, corporalizando-a. Só assim o outro se torna nós mesmos ou revela outros “eus” dentro de nós. A maneira como jogo (diferente de dia para dia), interfere na minha relação com o outro e isso, necessariamente, reflete uma maneira de estar no mundo. Na capoeira se enxerga o quanto estruturas de movimento estão associadas a estruturas de pensamento, a procedimentos metafóricos (SANTANA, 2009; MORAES, 2012), e uma forma de conceitualizar o corpo e o mundo (FOSTER, 1997; DOMENICI, 2015). Deslocando as coisas que acontecem na roda para o plano cotidiano, e observando o que ela revela na relação eu-outro, põe-se assim em evidência a sua dimensão relacional. Encontrar-me com uma manifestação corporal que assenta de forma tão intrínseca nesses modos metafóricos de relação com a realidade, permitiu-me expandir horizontes nesse sentido e, obviamente, foi se entranhando na minha maneira de criar.

>>> Corpo em trânsito #11

Salvador, 13 outubro 2015

“Volta ao mundo.

Que grande conceito-ação que a capoeira me ensinou. A capacidade de recomeçar, de, uma vez após outra, “quitar” o que está para trás e começar de novo, no sentido em que a cada recomeço uma nova história é construída. Quem sabe este não é algo que os corpos deste lugar tiveram que fazer para se manterem vivos. Esse é um ensinamento de vida que trago comigo e que me permite enxergar muitos acontecimentos de uma outra forma”¹⁶⁴.

Seguindo as linhas curvas de um corpo que se enamorou pela capoeira busco, nos momentos finais de *transAtlântica*, expressar o encontro de princípios e movimentações da capoeira com o meu corpo estrangeiro. Essa cena, que batizei de *Entrelugar*, traz sucessão de movimentações fortes que revelam influências dos códigos da capoeira angola, uma sequência mais densa em termos de vocabulário coreográfico, criada a partir da tradução cultural entre influências corporais locais com que entrei em contato, e das informações corporais que já trazia comigo. Convoco um corpo em estado de prontidão (e por vezes confronto), uma prontidão quase marcial, viril, que diz respeito às defesas que fui construindo neste ambiente cultural.

Quando falo em influências corporais locais, isso se relaciona com aquilo que chamei numa fase inicial desta pesquisa de “corporalidades locais” (corpo, voz, sotaque, relação com o próprio corpo, sexualidade, gestualidade cotidiana, vestuário, maneira de caminhar e estar na rua, etc). Desde cedo, neste processo de investigação, fui reconhecendo que o meu interesse se direcionava para o tipo de material corporal que captava nos movimentos cotidianos, nas ruas. Lado a lado com as influências da capoeira, também ela uma prática que se desenvolveu primordialmente nas ruas (acrescentando que eu participava de um grupo de capoeira angola *de rua*), todas essas informações com que convivia no cotidiano se tornavam inspiração para criação.

Desde a infância que me sinto “da rua”; creio que esse foi um dos primeiros entrelugares que habitei. Brinquei na rua, namorei na rua, os caminhos na cidade pequena

¹⁶⁴ “Volta ao mundo” acontece quando um dos capoeiristas solicita uma pausa no jogo, dando algumas voltas na roda com o parceiro o seguindo. Após algumas voltas, os dois voltam a baixar no “pé do berimbau” para retomar o jogo. Um movimento que funciona como um reinício do jogo.

onde cresci se faziam a pé, os primeiros atos “fora da lei” se passaram nesse ambiente também. Junto com isso, dos 10 aos 18 anos de idade, com a escola de dança Arte Total, onde me formei, fazia espetáculos de dança contemporânea em praças da cidade, o que me trouxe um novo modo de habitar as ruas na posição de *performer*. Tendo então apropriar-me da realidade, da cidade pelo corpo. E por isso reparo bastante em quem tem esse mesmo modo de relação com a cidade. Refiro-me a tudo o que isso pode englobar: olhares, troca de palavras, maneira de andar, maneira dos corpos interagirem uns com os outros (*kinesfera*, etc), maneiras do corpo interagir com o espaço, meios de transporte, etc. O tipo de experiências que tive na Soterópolis foi muito mais as experiências pulsantes das ruas (sol forte, chuva, violência, assaltos, olhares, cantadas¹⁶⁵, ônibus, contato com realidades muito díspares entre si, etc), do que a das redomas (carros, condomínios, shoppings, edifícios ou “clubes” fechados).

Impossível acercar-me deste tema sem fazer referência ao processo criativo de Pina Bausch, ela que “observou as dinâmicas das pessoas na rua e decidiu que as suas ações naturais (...) podiam formar e organizar danças de um novo modo (...)” (GALHÓS, 2010, p. 58). Próxima do espírito bauschiano desde os tempos de formação em dança na escola Arte Total, com esta pesquisa consolidei mais essa tendência criativa ligada ao entorno, ao ambiente circundante, uma sensibilidade e um querer dar corpo a imagens/ comportamentos da vida comum, que permitem captar a maneira de ser e subjetividade do povo (CIPRYANO, 2005), um processo criativo “das ruas para o palco”...

Klauss Vianna (2005) dizia que a gestualidade humana é uma espécie de revelação do que as pessoas são e que os gestos corporais surgem em consonância com o processo histórico e cultural de uma sociedade. O corpo nos apresenta formas de pensamento e carrega em si discursos e pontos de vista múltiplos, muitas vezes influenciados pelas experiências do seu passado. “Ao observarmos pessoas caminhando, podemos notar os discursos sociais escritos no corpo de cada uma delas. Esses discursos co-evoluem com a cultura e (...) carregam vestígios das relações traçadas entre o processo histórico, o corpo e os ambientes pelos quais

¹⁶⁵ Palavreado de paquera/ sedução que acontece nas ruas.

esse sujeito passou”(DE SOUZA, 2014, p.9). Tais gestos banais, cotidianos deslocados para a cena, passam para outras poéticas ...

Na civilização urbana europeia, na qual me criei, predomina a domesticação dos corpos, que buscam se enquadrar em duras regras de etiqueta e dogmas católicos. Por contraste, em Salvador, vim a encontrar atitudes de corpo bem diferentes, e reconheço que isso captou a minha atenção desde o início. Algo que Lisani Albertini de Souza fala em relação ao Brasil como um todo, aplica-se ao caso da Bahia (e foi algo que foi potenciado em mim pela experiência de morar neste local):

No Brasil colônia, a domesticação do corpo sob os dogmas católicos é penetrada pela gestualidade africana e indígena. Esses discursos não se encontram apenas no corpo que dança, mas também no corpo cotidiano. (...) O que podemos notar é, por exemplo, uma facilidade de mover os quadris nos gestos cotidianos, uma relação de proximidade com o outro, menor taxa de pudores em relação ao toque do corpo, maior disponibilidade para demonstração dos laços afetivos etc. É claro que existem exceções e que essas linguagens se alteram infinitamente, porém existe um modo de agir, de se mover e de se relacionar com o outro e com os objetos ao nosso redor que difere de cultura para cultura” (DE SOUZA, 2014, p.13).

Posso então afirmar que a experiência cotidiana e sensorial da cidade tornou-se substrato para os laboratórios que desenvolvi no processo criativo deste solo. Assim, *transAtlântica* não é “a cidade e o meu corpo”. É a cidade no meu corpo. Talvez por isso certos trechos do trabalho falam por si: “*Senti a violência, senti o Pelourinho, a rua, a favela... Quem é da rua sabe, se identifica...*” (depoimento 21).

Paralelamente ao que foi discutido até aqui, acho oportuno mencionar uma outra perspectiva que pude captar a partir do retorno do público. Percebi o quanto assumir essa condição mestiça e híbrida (de convocar isso com o corpo), chegava às pessoas como um ato de empoderamento: “*No trabalho, o empoderamento para mim vem quando você traz a capoeira... essa malemolência que só surge depois de muito tempo aqui... Você precisou quê, de quase dez anos?...*” (depoimento 22)/ “*Achei muito interessante a mudança do teu corpo na sequência da capoeira (...) esse corpo da capoeira é um corpo no chão mas é um corpo*

empoderado... Esse atravessamento, e a tua tradução desse atravessamento...” (depoimento 23).

O caminho criativo incorrido nesta cena demonstra como que “práticas sociais corporais podem se tornar visíveis através da dança”(OSUMARE, 2002, p.31, tradução minha). No seguimento deste longo parêntesis, posso afirmar que busco nesta parte do obra evocar com o meu corpo vivências da rua e da capoeira angola, em suma, daquilo que dei por mim chamando de “corporalidades locais”: a intensidade dos corpos hipersexualizados e malemolentes; os usos do solo, a ginga e os movimentos contorcidos da capoeira; o olhar “olhos nos olhos”; a sexualidade quase pornográfica...

Mergulho agora num outro aspecto que se tornou reflexo de como o meu corpo (e a minha atitude de mundo) estava se transformando. Falo que como a experiência de me relacionar com a Bahia representou, a todos os níveis, uma revisitação da minha sexualidade. Fazendo referência à cena *Hipersexualidade*, descrita anteriormente, o fato de perceber no contexto baiano contradições, ambiguidades e violências relativamente ao lugar ocupado pela mulher na sociedade e à maneira como o seu corpo era “coisificado”, isso me fez ter consciência das mesmas dinâmicas na minha vida.

A título de exemplo, num dos “nós” do processo de criação, pedi um olhar externo em relação a essa cena a João Rafael Neto¹⁶⁶. A pergunta que logo à partida ele me dirigiu foi sagaz: “Como você se sentiu primeiramente invadida?”. Sem falar, Rafael começou a interagir comigo, inicialmente com o olhar, depois através de conduções/manipulações, e, por fim, com o corpo inteiro (encontrões). Entretanto, me dava indicações: “*Imagina que você está dançando arrocha*”; “*Que o seu movimento é conduzido pelo seu ‘boy’*”; “*Se saia*”; “*Vai crescendo de intensidade: 10%... 30%... 50%... 70%...*”. Com esta dinâmica, senti que estava acessando uma memória corporal profunda, como se o ambiente do estúdio também constituísse um território mais seguro para lidar com algo do passado. Falo de uma situação que aconteceu repetidamente na infância, quando, ao regressar ao bairro de periferia onde morava, tinha que passar por um paredão de adolescentes que ficavam passando a mão no

¹⁶⁶ Colega que estava participando do projeto como *videomaker* mas que é dançarino e foi um grande parceiro da dança em Salvador.

meu corpo. Essa foi umas das memórias corporais profundas, não apenas ligadas a Salvador, que esta experiência intercultural me levou a acessar.

O próximo momento cênico marca a passagem para uma nova subcena, a que dei o nome de *Enviesamento da realidade*. Enquanto termino de tirar o figurino na penumbra, já sem o alcance ocular da plateia, se instala a projeção de um vídeo soturno a visão de uma caminhada num corredor escuro, ao mesmo tempo que inicia uma composição eletrônica soturna, com sons “debaixo de água”. A imagem do vídeo vai sendo entrecortada com “interferências” na imagem, como se se estivesse perdendo o sinal de um canal de tv. Recorre-se à câmara em plano subjetivo¹⁶⁷. De uma hora para a outra, a imagem estremece e é como se a pessoa tivesse caído, enxergamos agora apenas o plano do chão, numa perspectiva diagonal, enviesada...

Enquanto isso, desde o início do vídeo, na diagonal fundo do palco, está um corpo praticamente nu, dobrado para trás, sem apoios. Um corpo “pendurado no vazio”, tenta alcançar/ se “segurar” a algo, gravitando, como se tentasse “planar”. De súbito, um refrão invade a vibração sonora: “*Terezinha de Jesus/ De uma queda foi ao chão*” ... Como resposta, esse corpo, começa a se contorcer sucessivamente, num paradoxo entre ser invadido e invadir, entre ser passivo e receptivo...

¹⁶⁷ No cinema considera-se um “plano subjetivo” quando a câmara nos mostra o que vê o sujeito, como se estivéssemos vendo com os seus olhos. Artificio usado para colocar o espectador na pele do sujeito.



Fig. 16- *Enviesamento da Realidade*. Foto: Lorena Vinturini.

Nesta sequência de movimento e imagem, procuro abordar de forma poética uma das maiores “quedas” que tive nesta experiência no Brasil: a nova condição de corpo que estou descobrindo pelo fato de estar, desde 2011, vivendo com o vírus HIV¹⁶⁸.

O “corpo em crise” de que fala Christine Greiner (2007) se faz aqui presente não só pelo confronto com processos de negociação de informação estrangeira, como pela descoberta e convivência com uma nova condição de corpo. Um corpo que ao dançar não pode evitar expor suas marcas. Um corpo que pelo desmoronamento de tudo ao seu redor (inclusive do chão que pisa), curva-se mais e mais sobre si mesmo. Um corpo que dança para desdobrar-se...

Ao longo da pesquisa entendi que, assim como a um dançarino não é possível “amputar” o corpo, seria incontornável falar abertamente desta cena do trabalho, e de outros aspectos autobiográficos que fazem parte da tese, sem mencionar esta nova realidade de corpo. Esta fazia parte do que foi a minha história aqui, e, afinal, respondendo ao mote criador

¹⁶⁸ Vírus da imunodeficiência humana, em inglês “*human immunodeficiency virus*”.

da peça¹⁶⁹, a partir de agora, fazia também parte de como Salvador, efetivamente, me atravessa.

Quando descobri a minha soropositividade foi exatamente como se, a partir de então, a minha perspectiva do mundo tivesse caído ao chão e ficado “enviesada”. Isso fica claro nesta cena, e ademais, o fato de todo este choque e reviravolta ter acontecido ao mesmo tempo que desenvolvia o doutorado, obviamente influenciou em muito certas escolhas na pesquisa. Por exemplo, deixar de ter residência fixa em Salvador (de estar estabelecida o tempo inteiro do outro lado do oceano), o que curiosamente reforçou ainda mais o fator trânsito nesta pesquisa. Reconheço também que, desde então, a minha relação com a Bahia mudou bastante, e que isso tem sido um catalisador da vontade de regressar de vez a Portugal.

O que uma situação limite como esta traz para o corpo de um dançarino? Nesta cena, procurei abordar de forma poética uma nova condição de corpo, encontrar imagens, metáforas e uma dramaturgia que me ajudassem a materializar tal situação. No momento em que estou dobrada sobre mim mesma, e meu tronco e braços incessantemente se contorcendo essa é, na verdade, uma tentativa de evocar com o corpo uma metáfora que se revelou no decorrer do processo criativo: a metáfora do “bicho geográfico”. O “bicho geográfico” é um parasita que invade pela pele, e se alastra pelo corpo, formando túneis tortuosos que lembram um mapa geográfico.



Fig. 17- Larva migrans cutânea (LMC), dermatite serpiginosa ou dermatite pruriginosa, conhecida popularmente como bicho- geográfico¹⁷⁰, usada em

¹⁶⁹ “Como Salvador me atravessa?”.

¹⁷⁰Fonte: <http://andrenet23.blogspot.com.br/2014/12/pais-de-criancas-que-tiveram-os-pes.html>

cena como uma metáfora para a experiência intercultural e para a experiência com o vírus HIV.

Em 2010, adquiri esse parasita no sul da Bahia; dessa forma, tal memória corporal já fazia parte de mim. No processo de criação de *transAtlântica*, foi aparecendo uma analogia entre o tipo de movimento e percurso desse bicho, e a experiência migratória. Para além disso, comecei a conjecturar que haveria pontos de ligação entre esta metáfora, as vivências interculturais e outras situações interpessoais/ pessoais, com as quais convivía no momento, como o vírus HIV. Tanto a experiência intercultural, como o vírus, como o bicho geográfico têm uma forma de se instalar silenciosamente, invadindo e deixando, progressivamente, as suas marcas. Aos poucos, foi ficando claro o quanto esta metáfora do bicho geográfico fazia sentido dramaturgicamente e somaticamente falando: concentrava em si a qualidade de ação “invisível”, a ambiguidade de invadir e ser invadido, a “repugnância” ou resistência experienciadas, e ainda, a ideia de percurso que aparece recorrentemente ao longo do trabalho¹⁷¹.

Deriva das entrelinhas desta cena e de outras partes do espetáculo a discussão sobre o quanto a sexualidade é um constructo, é construção de uma posição, algo contextual e temporal. Os tempos em que vivemos permitem flutuações e explorações da sexualidade, sendo Salvador um contexto onde estas explorações se fazem sentir de modo mais intenso. De realçar que, quando falo em “sexualidade”, reporto-me a tudo o que, a meu ver, faz parte desse conjunto: identidade/ orientação sexual, afetividade, autoestima, forma de namorar, etc.

Apesar de ter crescido numa cultura em que, por exemplo, o movimento feminista conquistou algum espaço e onde a mulher pode reclamar a sua identidade e escolhas sexuais, simultaneamente, o peso de um catolicismo castrador no seio cultural/ familiar amarfanhava e violentava igualmente essa expressão. A esse respeito, Alexandre Melo, sociólogo e crítico

¹⁷¹ De início, no processo de composição, existiu a intenção de aprofundar mais esta imagem: não só queria convocá-la corporalmente, mas queria também que os próprios “rastros”, o percurso desse “bicho geográfico” aparecesse sobreposto ao vídeo do corredor obscuro. No entanto, não foi possível ter esse efeito de vídeo pronto a tempo da estreia, e portanto decidi que passaria a estar presente no trabalho como um “sub-texto” meu, uma ideia a ser essencialmente explorada no corpo.

de arte, escrevia em 1995 o polêmico artigo *Os portugueses não têm corpo*, onde arriscava dizer que os portugueses não refletiam sobre o corpo ou sobre a sexualidade, alegando que, até no panorama criativo (e salvo raras exceções), um entendimento positivo do corpo era algo pouco comum (MELO, 1995) (decorrente, quiçá, do mito do sebastianismo¹⁷² que paira sobre a nação). Surpreendentemente, quase vinte anos depois, em 2010, no jornal Público, periódico português de larga difusão, uma matéria com o título “Os portugueses já têm corpo e os criadores encontraram-no”, responde a esta provocação, e aponta indícios de mudanças nesse campo. A autora da matéria, Raquel Ribeiro, defende como o palco, no caso do povo português, tem sido um dos espaços primordiais da emergência do corpo:

os portugueses não conheciam uma linguagem para exprimir o corpo e a sexualidade. (...) Hoje, há identidades questionadas, sexualidades expostas, e subversões de géneros em palco (...) Passam a existir instrumentos que permitem separar a sexualidade, enquanto intimidade, da sua representação artística. (...) [Essas] obras de arte não se referem a uma biografia dos autores, mas àquilo que o autor faz com a sua biografia. É a vida tornada obra, que não tem a ver com o privado. Não é uma questão biográfica, mas de construção social e artística" (grifo meu)¹⁷³.

Assim, quando penso naquilo em que “mexeu” o meu convívio de longa data com contexto baiano, não posso deixar de mencionar a dimensão do corpo e da sexualidade. O que é curioso, e que fica exposto nesta cena que acabo de descrever, é que o grande contraste na maneira como se lida com o corpo em ambas as culturas (uma altamente sexualizada, e outra “sem corpo”), fez vir à tona (ou fez-me reconhecer os paradoxos da minha própria

¹⁷² O sebastianismo foi uma crença ou movimento profético que surgiu em Portugal em fins do século XVI como consequência da morte do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Em Portugal foi divulgada uma lenda de que o rei ainda estava vivo, esperando o momento certo para retomar o trono e afastar o rei estrangeiro que entretanto tinha tomado o poder, lenda que foi encorajada pelo fato de o povo não aceitar a história de que o corpo do rei teria sido transportado para o Mosteiro dos Jerónimos em Belém (Lisboa). Com o passar do tempo a espera pelo rei D. Sebastião vai ganhando contornos messiânicos, alimentando o sentimento de uma nação “orfã” à espera de um “salvador”, na expectativa de um corpo “fantasma” que nem se sabe se tem existência mais... Fonte: <http://www.infoescola.com/historia/sebastianismo/>

¹⁷³ Matéria de Raquel Ribeiro no jornal Público, suplemento Ipsílon, de 17 mar. 2010. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-portugueses-ja-tem-corpo-e-os-criadores-encontraram-no-252773>. Acesso em: 12 dez.2015.

história de vida). Novamente, se confirma assim o potencial do processo criativo nestes termos, no sentido de, como mencionei, mobilizar aspectos não só interculturais, mas pessoais e interpessoais.

Concordo com a coreógrafa e pesquisadora de dança Sheila Ribeiro quando esta se refere à dança como energia vital, e que a energia vital da dança estabelece analogia com a energia presente no ato sexual:

dançar e fazer amor requerem uma alternância similar entre estados de consciência, desolação, participação e vulnerabilidade. (...) “[*A minha dança*] tem uma relação muito forte com a libido, e a libido, não necessariamente como prazer sexual, mas como prazer de estar vivo e, ao mesmo tempo, capacidade de resistir, um impulso vital de resistência (RIBEIRO *apud* DANTAS, 2001, p.354, grifo meu).

A também artista da dança Royona Mitra (2005) dá conta de processos de identitários semelhantes, como consequência de ser uma indiana estudando contato-improvisação no Ocidente:

Inevitavelmente, o nível de intimidade física, a exploração e expressão da sexualidade se tornam elementos constituintes do texto da performance. Observando uma relação intrínseca entre dança e sexualidade, e reconhecendo o corpo como o solo comum em que ambas se expressam, a criação cênica possibilita a conjugação do sexual, do erótico e do *self*, de maneiras tão honestas quanto íntimas (MITRA, 2005, p.8, tradução minha).

No meu caso pessoal, reconheço que, mesmo antes de chegar à Bahia, a revisitação da minha sexualidade através do movimento já estava em curso com a descoberta das danças africanas. O fato de serem danças “explosivas”, cujo motor e centro do movimento está muitas vezes num oscilar de quadril e peito, fez com que me desse conta de vários bloqueios e tivesse a chance de equilibrar essas energias. Porém, isso era algo que somente vivia nos ensaios, aulas/ oficinas e espetáculos, e não no dia a dia, como aconteceu em Salvador. Já neste ambiente, a decisão de usar isso como matéria prima criativa no processo de *transAtlântica* me permitiu descobrir identidades ou formas de lidar com identidades no meu

dia a dia, e, em última instância, dentro de mim. Por esse prisma, a dança poderia chegar a ser vista como uma performance da identidade, já que a dança está a “performar” o intérprete-criador, tanto como este está a performar a dança (ALBRIGHT, 2010).

Por último, esta discussão sobre as transformações no corpo ligadas, especificamente, da vivência da sexualidade, também se relaciona com a problemática do lugar da mulher e do corpo feminino na sociedade atual (dinâmicas de sexismo, submissão, empoderamento que interferem nas identidades), já abordada no segmento *Experimentos criativos a partir da multidimensionalidade do entrelugar*.

A par destas transformações ao nível do corpo e da dança, outras se fizeram sentir no âmbito do processo criativo. Venho de um percurso bem tradicional dentro da dança, ligado a técnica, a coreografia, a “formalismos”. Contudo, simultaneamente, a cada espetáculo de final de ano letivo, na escola dos meus primeiros treze anos de dança, tínhamos oportunidade de criar as coreografias com base no vocabulário dos próprios alunos. Sempre me vi mais fascinada por esse momento, em que cada um/a “falava” a partir do seu próprio discurso, uma vez que já desde então achava que dança deveria ser mais do que um “repertório pronto”, ou movimentos criados por outros.

Durante este processo, fui experimentando diversas mudanças na minha maneira de criar. Para além de uma linha de trabalho interessada por corporalidades e danças locais, numa lógica de ressignificação, pela primeira vez no meu processo criativo, me vi não tão presa à “técnica”, a “sequências” ou “passos”, mas mais interessada em outras formas de ignição do movimento. Me inclinei para um trabalho a partir das qualidades de movimento, de estados corporais, buscando localizar princípios e metáforas do cotidiano, das relações que fui construindo com o contexto local. Grande parte do espetáculo é então constituído por partes improvisadas em que tento convocar com o corpo uma intenção, uma emoção, uma memória, ou que improviso a partir de qualidades de movimento, ou de estados corporais.

Estados corporais podem ser consideradas qualidades de movimento que vêm de um lugar emocional e sensorial, permitindo que as movimentações apareçam através da sensação e de estados tónicos do corpo (LOUPPE, 2012; LARANJEIRA, 2013; DANTAS, 2011). Segundo Domenici, “modificações sutis provocadas pela modulação da tensão muscular que modificam a qualidade de movimento” (DOMENICI, 2011, p.1). Em detrimento da lógica do “passo” de

dança, da coreografia, essa via de trabalho não se preocupa propriamente com veicular um texto coreográfico, nem se delimita por um código (forma) para o movimento, mas propõe um trabalho a nível das intenções, sensações e de dramaturgias do corpo (GREINER, 2005). Os estados corporais se tornaram então disparadores de criação em *transAtlântica*: desde o início, fez-se claro que não estava partindo de uma ideia; partia de uma sensação, de uma memória, daquilo que captava na rua (que via, “fotografava” e “incorporava” na hora), ou nos contextos sociais de dança (capoeira, samba, etc); era esse o material que levava para o estúdio, e se fazia matéria de desconstruções e reconstruções várias.

Os estados corporais tornavam presentes determinadas qualidades de movimento. Por exemplo, na subcena *Espasmos Flutuantes*, buscava outras poéticas e ressignificações para a sexualidade exacerbada, para a intensidade com que convivia cotidianamente e que invadia o meu corpo. Para tal, “reduzi” essa ideia à sua forma mais “elementar”: a experiência de ser penetrada e penetrar a cidade, a experiência de acolher e ser acolhida. A pesquisa corporal se centrou então em um estado corporal (hiper-dilatado no tempo), baseado na qualidade de movimento de um orgasmo.

Todavia, o trabalho pela via dos estados corporais e das qualidades de movimento contou com os seus desafios: Como organizar os estados? Como reconvocar esse material na sala de ensaio? Como mantê-los? Como transitar entre os diferentes estados ? Como eles se desenvolvem? Sabia que, a dada altura, o movimento ia ter que desenvolver uma certa autonomia em relação às sensações. Este modo de criar, embora mais desafiador e criativamente instigante, exigia a descoberta de estratégias que me permitissem, a cada vez, convocar determinado estado de corpo. Assim, um caminho que resultou, tanto na sala de ensaio, como no palco, foi me alimentar de uma memória, me “agarrar” a uma sensação. Isso, por sua vez, pedia a grande disciplina de ficar permanentemente revisitando o material, mesmo que essas fossem partes improvisadas. Pois, se ficava muito tempo sem improvisar em cima desse estado de corpo, ou deixava de recordar que estímulos internos, que “ignições” o convocavam, facilmente a intenção se “perdia”, e o movimento se tornava “esvaziado”, desqualificado, sem presença. Concomitantemente, o trabalho pela via dos estados corporais me trouxe o desafio de ter que lidar com as sensações físicas daí resultantes. Como na andada para trás, no culminar da cena *Corpo em Ambiente Estranho*, em que o vortex de

desorientação (qual água sendo puxada para o fundo do ralo), metáfora corporal de uma sensação recorrente na minha relação com Salvador, me levou a ter que conviver com desconfortos vários, como enjoo, exaustão, etc.

Após estas reflexões, resta-me dizer que acredito que esta mudança no processo criativo transparece, de igual modo, a vertente do trânsito que se faz presente por toda a pesquisa. Isto porque o trabalho com estados corporais, mais do que se basear numa escrita coreográfica “fixa”, assume a transitoriedade, a instabilidade, e o se deixar habitar por algo, e, daí, possui paralelos com a experiência de estar em trânsito (ou em transição). Evidenciando um processo que se constrói pelo seu próprio fazer (PAREYSON, 1993), os procedimentos metodológicos que o solo ia precisando para se constituir como dança foram se revelando passo a passo.

>>> Corpo em trânsito #12

Salvador, 11 Agosto 2015

Regresso a Salvador. O que encontro é uma cidade em obras: imagens e ambientações sonoras idênticos com o que eu estava vivendo interiormente também nesse momento. Aí, tornou-se imperioso, como se todos os acontecimentos de minha vida estivessem me encaminhando para a mesma aprendizagem: aceitar a instabilidade, e desenvolver a “arte de fluir no caos” que descobri na Bahia.

“Eu saí daqui, vim parar aqui”... Esta frase repetida ao longo da peça me levou a refletir sobre como esta tese sai de um lugar e vai parar noutro lugar. Creio que isso tem a ver com uma série de transformações nas atitudes de mundo, na relação comigo mesma e com o outro que foram se impondo e ficaram mais claras *à posteriori* do processo dessa pesquisa. Assim, se antes falei sobre o que mudou em mim no corpo, na dança, no processo de criação, adentro neste momento nas transformações mais amplas ao nível das atitudes e abordagens de mundo, que são denotativas dos lugares por onde fui conduzida por esta pesquisa.

Por um lado, este doutorado se tornou uma forma de mapear o meu processo criativo, de me assumir como propositora, assumir o caráter autoral e autobiográfico dos meus trabalhos, funcionou como uma conscientização da bagagem que trago comigo, e daqueles que são inspiração nesse caminho. Mas, mais que isso, este se tornou não só um mapeamento dos meus padrões de movimento, como também dos meus padrões de pensamento e de

maneiras de estar no mundo: (re)conhecer as minhas várias identidades, e ver-me “de fora” da minha cultura, ver-me à distância dos meus condicionamentos.

A pesquisa é um constante exercício de arrumação e desarrumação. O navegar no caos e habitar a instabilidade sempre presente na Bahia me forçaram a ter que desconstruir todo um “*modus operandi*” da minha cultura, da minha educação. Ao longo do processo transformador que é o exercício da pesquisa, vi-me forçada a remexer muitas “gavetas”, a tomar consciência de meus próprios limites e preconceitos, e re-significar uns outros quantos. Assim, a experiência do trânsito desestabilizou em mim entendimentos de mundo, levou-me a rever conceitos, a expandir os limites de minha existência, a descobrir novas epistemologias e *modus operandi* para lidar com uma condição em constante devir. Sair da zona de conforto implicou assim renunciar velhas certezas e (re)construir-me a mim mesma dentro de um lugar em movimento. O processo criativo representou uma ressignificação dessas vivências.

Mais objetivamente, o entrelugar vivido em modo criativo conduziu a uma valorização da processualidade em detrimento do “pronto”/“acabado”; a uma maior aceitação e valorização do “erro”; a uma tomada de consciência (em espelho da realidade baiana) de um padrão de resistência na relação com a realidade; e, mais que tudo, a identificar um padrão profundo, o padrão do controle que se refletiu em várias situações de choque cultural que senti neste contexto. Nesse sentido, fui entendendo que a única maneira de me adaptar era aprender a conviver com o caos, a aceitar a perda de referências e a mudança constante, aprender a contornar e improvisar. E quando consegui ir por aí percebi em mim uma maior disponibilidade em conviver com o não saber, com o o deixar que o próprio processo me encaminhasse, revelasse a sua natureza e criasse os seus próprios procedimentos e soluções criativas.

Certos trabalhos valem mais pelo processo do que pelo resultado final. Creio que é o caso de *transAtlântica*, em que o processo de criação ultrapassa em larga medida a configuração estética ou as meras apresentações públicas. Concordo com Ferracini¹⁷⁴, quando este diz que, hoje em dia, uma pesquisa só tem sentido se ela modifica o pesquisador. E o pesquisador muda o seu entorno de pesquisa. Por essa via, estamos falando de uma dança do

¹⁷⁴ Comentário proferido em defesa pública de Juan David González Betancur, que teve lugar em Maio de 2015, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

tornar-se sujeito (ALBRIGHT, 2010) do sujeito em-processo e em experimentação. *transAtlântica* é sobre a relação que construí com Salvador, as idas e voltas dessa relação. É uma relação pressupõe tudo isso: identificações e choques, avanços e retrocessos, processos de transformações contínuas. Leonel Henckes, criador que pesquisou o “corpo fora do lugar”, onde fala sobre estranhamentos e choques culturais em relação ao contexto específico da Bahia, partilha semelhantes processos:

Sendo assim, pela via do corpo, ajustei-me ao contexto cênico “Bahia”; (...) estranhei-me como corpo diferente, com tensões diferentes, com um ritmo, uma organização, uma postura, também, diferentes. Pelo corpo, me senti estrangeiro [e] adaptei-me a um relevo por vezes íngreme que me levou a compreender um tempo-ritmo e características da organização corporal das pessoas (falo das ladeiras). Corpo de desejo, de erotismo, de repulsa, de agressão, de axé, de curiosidade, em trânsito no vai e vem das ondas de estímulos do ambiente ao redor. Que é moldado, transformado e transfigurado, ajustando-se, organicamente, a um determinado fluxo em meio à desordem provocada pelo movimento de choque e de desregramento (HENCKES, 2011, p.103).

Está sempre fora do nosso controle onde nos irão encaminhar os processos criativos, e, em paralelo, os processos de trocas interculturais, mas, muito provavelmente, haverá transformação. Em seguida, entro um pouco mais fundo nessa transformação, explicando como a vivência criativa do entrelugar conduziu à necessidade de construção de um lugar.

4.2.5- Do entrelugar à construção de um lugar para o corpo que dança

>>> Corpo em trânsito #13

Salvador, 11 Agosto 2015

Chego em Salvador após dois meses em Portugal.

Encontrando um país em crise, e tremenda especulação imobiliária, passei por uma procura de casa que se prolongou por mais de seis semanas. Esse processo exterior espelhou uma das grandes questões da minha vida: a busca e construção de um “lugar”.

Através de que caminhos essa vivência do entrelugar em modo criativo me conduziu à necessidade de construção de um lugar? Primeiramente, começou pelo reconhecimento do entrelugar e de tudo o que vem nesse conjunto. No caso dos entrelugares interculturais, realidade que, de forma mais intensa, norteou essa pesquisa, refiro-me ao conjunto do trânsito, da viagem, do assumir a crise e perda de referências, em síntese, do reconhecimento e aceitação de se estar efetivamente vivendo num entrelugar...

Assim, antes de mais, esse reconhecimento do entrelugar teve a ver com assumir o trânsito e o ato/ simbologia da viagem. Vários autores têm apontado a viagem para terras longínquas claramente como metáfora da viagem interior, suportando experiências pioneiras de subjetividade e autoconhecimento, descobertas de novas potencialidades. Como Marques & Roush (2008) chamam à atenção:

Um dos aspectos dominantes da produção diaspórica (...) é o seu carácter intersticial, que resulta do tipo particular de viagem que os seus autores tiveram que fazer: atravessam muitas fronteiras e passam por muitas viagens de desterritorialização e de reterritorialização, que tomam várias formas, incluindo viagens à procura e um lar, viagens de desalojamento e viagens de regresso ao lar. Estas viagens, contudo, não são apenas físicas ou territoriais, mas são também profundamente psicológicas e filosóficas [são] viagens de identidade, durante as quais por vezes se perdem antigas identidades e reconstroem-se outras novas(...) (MARQUES & ROUSH, 2008, p.53, tradução minha)

Segundo o escritor Marcel Proust, “A verdadeira viagem não está em sair a procura de novas paisagens, mas em ver com novos olhos”. Esse tipo de processos provoca fraturas nas perspectivas de mundo, faz perder velhas certezas, experienciar o caos e a crise de conviver com realidades com as quais ainda não sabemos interagir.

“Se perder faz parte da viagem”. Quem nunca se perdeu numa nova cidade, numa nova geografia? Me perdi quando perdi o meu sotaque, quando perdi referências e valores que trazia comigo, me perdi quando não conseguia sair do entrelugar, e perdi a referência das

horas, do “prumo”, e de onde eu estava, quando “me joguei” numa roda de samba “rural”¹⁷⁵... Isso é algo que faz parte de estar fora de sua “zona de conforto”, e concordo com Airault, quando esta fala das “consequências” das grandes viagens (neste caso, refletindo sobre a atração dos ocidentais pela Índia):

[estes](...) apresentam durante a viagem fenômenos de desrealização e/ou despersonalização que levam da angústia ao êxtase. Estes momentos de transgressão dos limites do eu podem acontecer durante qualquer viagem, mas (...) as emoções intensas que este país provoca “agita” o inconsciente e faz reaparecer coisas escondidas em nós há muito tempo – como pode acontecer durante acontecimentos fortes na vida. (...) (AIRAULT, 2006, p.125, grifo meu).

Nesse movimento de partir de um lugar para outro, o imigrante deixa uma parte de si no local que ficou para trás e se reinventa no lugar de destino. O imigrante é um ser “partido”, cujo principal combustível é a crise. Ser imigrante é estar, repetidamente, em situação de crise, num estado de grande vulnerabilidade. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, obra onde o sociólogo Stuart Hall analisa a crise das velhas identidades que centravam o sujeito e hoje, segundo o autor, fragmentam o homem pós-moderno, lê-se assim: “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER *apud* HALL, 2006, p.43). Esse pensamento do crítico cultural Kobena Mercer sintetiza dinâmicas por mim repetidamente vividas na minha relação com o contexto de Salvador, mas, mais que tudo, comigo mesma. Assim, quando falo em crise não me refiro unicamente às interações com o local ou as pessoas, mas essencial e primeiramente, à crise vivida dentro de mim. Mas hoje em dia, olhando para trás, creio que não poderia ter sido de outra forma. Esse equilíbrio instável passou a ser uma forma de estar no mundo:

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

¹⁷⁵ Samba de roda popular nas comunidades interioranas do estado da Bahia, com um forte teor percussivo (mais parecido com o samba batuque), e com cantos de inspiração repentista. O meu convívio com este tipo de samba foi através de Mestre Cláudio (Angoleiros do Sertão), mestre de capoeira da região da Mantiba (Feira de Santana), e é assim que as próprias pessoas do lugar chamam ao tipo de samba que fazem.

configurações. Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade. Nessa perspectiva, as misturas e mestiçagens perdem o aspecto de uma desordem passageira e tornam-se uma dinâmica fundamental” (GRUZINSKI, 2001, p.59).

No revés da questão, o corpo que dança possui o potencial de se tornar lugar de inscrição e de performar essa identidade em crise. Para Maria Adriana Verdaasdonk, artista interdisciplinar com experiência em butô, aikido e estudos da Performance, “a coreografia torna-se uma espécie de caminho ou viagem: enquanto alguns aspectos podem ser pré-determinados, o sequenciamento geral é visto como um desdobramento de formas temporárias, com o potencial para evoluir para espaços ‘entre’” (VERDAASDONK *apud* STOCK, 2009, p. 282, tradução minha)¹⁷⁶. Compartilho a visão de Rachel Fensham e Odette Kelada da dança como um meio que permite aos criadores criar “um auto-retrato na transmigração” relocando o conceito de casa para a nova nação anfitriã. (...) Dessa forma, ‘perder a cabeça’ (...) é o ponto de partida para recontextualizar a violência (...) e os deslocamentos do imigrante (FENSHAM & KELADA, 2012b, p.408, tradução minha). Artistas destes universos de criação, como Akram Kahn, refletem sobre semelhantes dinâmicas: “Por vezes, você tem que se pôr em situações onde você não sabe onde está. E, aí, permitir-te olhar para você mesmo de uma nova maneira. Às vezes, para te encontrares, precisas de estar num lugar que não te é familiar; é uma maneira de crescer”¹⁷⁷.

Coincidindo com este doutorado passei por momentos muito intensos de crise, transformação e crescimento. Tanto a crise como a experiência de caos fazem parte do habitar o entrelugar, como referi antes ao explicar a multidimensionalidade deste complexo conceito. Do mesmo modo, esta perda de referências relaciona-se com uma outra questão que irei discutir no último capítulo, sobre a “desconstrução de padrões” incitada tanto pela experiência da dança, como pela experiência intercultural.

¹⁷⁶ Correspondência via email entre as pesquisadoras, 7 set. 2008.

¹⁷⁷ Documentário online *What Do Artists Do All Day?*, originalmente publicado a 11 out. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IWgLSvHdjI> Acesso em: 12 dez. 2015.

“Quem vai ao mar, perde o lugar”... O fato de ter atravessado o maior símbolo do entrelugar -o mar- fez-me perder as referências, as minhas origens, me fez ver também o quão estava ausente delas, me fez ver o quanto precisava de achar e construir um lugar no mundo. Assim, essa perda de referências me possibilitou ir mais ao encontro de mim mesma. À semelhança dos meus antepassados que se lançaram “por mares nunca dantes navegados”, numa empreitada que (embora discorde do nome) ficou conhecida como os “Descobrimentos”, da mesma forma me lancei nos meus (des)cobrimentos na Bahia... Internamente fui retirando, um a um, diversos “cobrimentos”, como quem tira camadas de uma cebola, como quem vai escancarando uma boneca russa, até ficar mais perto do que é nuclear... No fim das contas, “expatriar-me” na Bahia representou perceber-me a mim mesma, mergulhar numa viagem interior profunda e dolorosa, porém necessária. Esta pesquisa foi criada na intersecção, atravessamentos e desdobramentos do processo de revisitação da minha história.

Por outro lado, essa perda de referências também me conduziu de volta às minhas origens. Sair de Portugal em 2008 consistiu numa espécie de “autoexílio” que propiciou um olhar distanciado e crítico sobre a minha “pátria”, simultaneamente novos olhares sobre a pátria “escolhida” e, novamente, sobre a de origem. Há viagens que não só mostram novos espaços, novas vidas, novas pessoas, mas mostram-nos outros lados do lugar de onde vimos e, aonde mesmo regressando, jamais voltaremos. É algo bilateral, assim como o lugar de acolhimento ganha outra cara, o nosso lugar também vai cambiando. Como trazem os mesmos autores, Marques e Roush, “Geralmente, o processo de migração (...) significa viver num estado de exílio (...) preocupa-se com a dialéctica do “lar” e da “terra de acolhimento” (MARQUES & ROUSH, 2008, p.53, tradução minha). Dessa forma, conviver com uma nova cultura pode não só nos fazer descobrir uma outra abordagem de mundo, como nos ajudar a compreender melhor ou tornar-se mais próximo da sua própria (GRAU, 1992; ACOGNY, 1980). O sair de casa – o deslocamento implícito, o movimento de dentro para fora - se tornou um voltar a casa –um movimento de fora para dentro.

A Bahia reconciliou-me comigo mesma. E, por consequência, com Portugal. Curiosamente, tive que ir para o outro lado do oceano para me encontrar com minhas origens, com aquilo que foi a minha história. Algo que também creio que induziu semelhantes

processos tem a ver com ter escolhido morar num lugar que, para o bem e para o mal, tantas histórias cruzadas tem com Portugal. Aliás, a meu ver, qualquer brasileiro deveria morar um tempo em Portugal, e vice-versa: são viagens de autoconhecimento, que nos possibilitam “unir os pontos”, em que, por identificação ou por contraste, nos podemos conhecer um pouco melhor.

Os processos de profunda transformação que ocorreram no decorrer desta investigação julgo também terem a ver com o reconhecimento (e, o assumir d) o entrelugar. Quando em 2012 iniciei este estudo, e, já desde 2008, quando me estabeleci como imigrante em Salvador, o “estar entre” latejava em minha vida de diversos modos. Olhando para trás agora com um pouco mais de distância, e à luz de um processo de psicanálise desenvolvido a par e passo com este doutorado, pude mergulhar um pouco mais no tema do entrelugar. Ajudou-me a perceber que há um padrão, há um modo de funcionamento no entrelugar. Personifico e tendo a me colocar em diferentes entrelugares: o trânsito, os ambientes sociais, a dúvida, o paradoxo... Sobre este último aspecto, e como analisei antes, as movimentações e escolhas poéticas do trabalho me fizeram reparar mais nessa alternância entre opostos, num modo de ser paradoxal.. Essa junção de opostos tem tudo a ver com o tema desta tese. É complexo interagir com o paradoxal, mas creio que esta pesquisa me mostrou que isso não tem que ser inteiramente “ruim”. Há vantagens no sentido de concentrar em mim características dos “dois lados da moeda”: por exemplo, tal condição me coloca num lugar vantajoso para colocar mundos em diálogo.

Construí um modo de ser baseado nos trânsitos entre mundos, e quem está no trânsito está no entrelugar. Ser do trânsito e do entrelugar é um estado sensível; há sempre vários tipos de “lacunas”... Esta é, portanto, uma pesquisa sobre as “fissuras”, as lacunas, que, por osmose, fui levada a entrar em contato dentro de mim: descobrir, assumir os meus “buracos”...

Nesse sentido, esse caminho de assumir e aceitar o entrelugar passa também por reconhecer as “dores e delícias” do trânsito. Em jeito de retrospectiva, poderia destacar um rol de exemplos, mas fico-me pelos mais recorrentes. Sobre as potencialidades do “entre”, reconheço que o fato de transitar por diferentes mundos permite-me entender o lugar do

outro através da vivência, e não apenas pela teoria ou pelo olhar mediado dos outros; e, desse modo, creio que tende a desenvolver olhares mais abrangentes e aprofundados da realidade. Viajar, migrar, os trânsitos, exercita em mim a capacidade de sair da zona de conforto, de confiar no desconhecido, uma expansão da empatia e da flexibilidade na relação com o outro, um conviver com o caos, com a diferença (ou com o, eu própria, ser o diferente). Ao mesmo tempo, traz-me também a possibilidade de aproveitar o “mais vantajoso” de cada lugar: os sujeitos migrantes sabem o quanto o clima e as oscilações de temperatura, por exemplo, se tornam um fator decisivo no que toca aos trânsitos.

Ao falar sobre aquilo que vem com o trânsito também não posso fechar os olhos às dificuldades que implica habitar estes espaços intermédios. Em primeiro lugar, burocracia; quem quer que tenha sido imigrante, sabe do que estou falando: processos “kafkianos”, quantias avolumadas e energia gasta a um ponto tal que tive que trazer isso para o processo criativo de *transAtlântica*¹⁷⁸. A par disso, o estar em trânsito envolve também complexidades várias associadas a processos contínuos de despedidas-estranhamento-adaptação-indecisão (não necessariamente por esta ordem...), junto com a realidade dos outros acharem que você está sempre “de passagem”. Nessas idas e voltas, foi também ficado óbvio quanta energia é dissipada por ser deslocada, por não se estar numa posição por inteiro, por estar em estado constante de oscilação, de dúvida, de alternância.

Assim, naquilo que isso tem de mais desafiante ou mais satisfatório, o ponto central da pesquisa reside em assumir um corpo em estado de trânsito. O entrelugar como percepção e vontade de estar em movimento, em transformação. Posto em estado de abertura para o contato e para o contágio com as demais presenças no ato de criação, operando a partir desses atravessamentos, das modificações se estabelecem no encontro. Perdas e ganhos aparte, o que é certo é que, a partir de certo momento, quer fosse pela crise, solidão, sentimento constante de estar deslocada, o trânsito foi-se tornando para mim desconfortável...

¹⁷⁸ No início da peça, interajo com um vídeo da chegada a Salvador, onde aparecem fragmentos filmados em câmara subjetiva das constantes visitas à Polícia Federal.

Assim, esse foi o lugar onde vim dar: a necessidade de sair do entrelugar. De sair da dúvida, da dualidade ou fragmentação em direção a uma perspectiva mais integrada, com maior inteireza, que, por sua vez, passou por uma aceitação das ambiguidades ou “variações” do próprio ser do/no trânsito, e conquistar a maturidade de entender que vai haver sempre haver coisas “boas” em qualquer lugar, em qualquer escolha, o que muda é a atitude interna. Contudo, pela vivência física prolongada noutra cultura, e por este ser um tema em que mergulhei de modo tão intrínseco, estou ciente, que posso até sair do entrelugar, mas essa consciência (nômade, multifocal, no sentido de experimentar o mundo de formas diversas) fica comigo; essa passa a ser uma vivência inscrita e corporificada em mim, passa a ser parte da própria identidade.

O que significa romper com a ideia de lugar? A ruptura faz parte da trajetória do corpo em trânsito, entre um tempo e outro, uma cultura e outra, um ser e outro, uma dimensão e outras. Creio que foi isso que aconteceu no decorrer desta pesquisa: esta fala de e é “manifestação” de uma fase hiper-mutável, sempre tensionada, em que estive durante oito anos fora da zona de conforto. Com ela, fui conduzida à necessidade de fechar o ciclo do trânsito, daquele que não pertence a lado nenhum. Decidir fechar o ciclo do “entre”, implicou na decisão de fechar o ciclo “Bahia”. “Os lugares te escolhem. Eles podem agarrar-te, quer você goste deles ou não”¹⁷⁹... Foi o que aconteceu no meu “relacionamento” com Salvador, quando, mesmo estando difícil de continuar nesse lugar, não conseguia voltar para o meu país, tal o poder magnético desse lugar... “Você sai da Bahia, mas a Bahia não sai de você”... Neste momento, mesmo que, com o término deste doutorado, me sinta já mais capaz de encerrar o longo ciclo “Bahia” e me desapegar de uma das minhas casas, não sou tão inocente quanto a estes processos: melhor será pensar este não como um corte radical, já que hoje em dia sei que a Bahia está em mim, e que eu, de alguma forma, deixo algo aqui também.

Acima de tudo, sair do “entre” representou sair da condição de estar “desmembrada”, da dúvida, da perda de energia entre o ficar ou o partir, deixar de ver as coisas de forma

¹⁷⁹ Fala no filme *20.000 Dias na Terra*, que acompanha um dia na vida do cantor Nick Cave, dirigido por Jane Pollard e Iain Forsyth. Drafthouse Films: Reino Unido, 2014.

dicotômica, preferir o “e” invés do “ou”. Quais os caminhos que me encaminharam nessa direção?

O encontro, na fase final da pesquisa, com a noção de integração de Peggy Hackney (2008) revelou-se fundamental. Este conceito-ação me permitiu dar nome aquilo que já estava em curso em minha vida. Como nos diz Hackney (2008), no seu artigo *Fazendo Conexões: Integração*, muito da educação escolar que nós recebemos está baseada em polaridades, como se existissem apenas duas escolhas para resolver os problemas. Todavia, para que consigamos ir além das polaridades faz-se necessário desenvolver habilidades que nos permitam uma perspectiva mais ampla. Sempre ancorada no corpo, Hackney sugere dinâmicas corporais que possibilitem valorizar o lugar e o “conhecimento” de cada polaridade, não num sentido de superar diferenças, mas de ver o potencial inerente a cada polo. Nesse movimento, a intenção passa a ser explorar formas de se tornar grande o suficiente para abarcar ambos os polos e compreender o todo maior que contém essas partes. Isso então é precisamente o sentido do termo de “integração”, avançado por Hackney: “partes trabalhando cooperativamente para criar um todo inter-relacionado” (HACKNEY, 2008, p.73). Esta noção estruturalmente conceitual e física, inspirada por várias técnicas somáticas, surge no sentido de lidar com a complexidade de maneira interrelacional e flexível (FERNANDES, 2014).

Como a ideia de integração pode ser uma via para lidar com as complexidades do trânsito, e da constatação que surgiu numa fase derradeira da pesquisa, ligada com a vontade de sair do entrelugar? As palavras da própria autora ajudam a esclarecer o que a noção de integração aporta a essa pesquisa:

É importante ter em mente que os pólos estão em relação, e que a relação está acontecendo em um lugar estabelecido num tempo definido do desenvolvimento pessoal e cultural. Compreender este fato pode, potencialmente, conduzir a um sentido maior de vivacidade em todo o sistema e uma habilidade de tomar uma perspectiva mais integral. (...) frequentemente pode-se chegar a encontrar uma visão mais ampla a qual não reside no espaço de nenhum dos pólos, mas em um terceiro espaço. (HACKNEY, 2008, p.88)

Sair do entrelugar representou para mim sair desse pensamento de polaridades: esse processo se deu através do movimento, nas interações culturais, e, obviamente, se repercutiu na maneira de estar na vida. E, mais, permitiu, como a pesquisadora refere, criar um terceiro espaço que não é um nem outro, mas outroalgo.

A título de exemplo, poderia falar aqui de como esse “sair das polaridades” se deu na esfera intercultural. A princípio, os choques iniciais ou o deslumbramento (baseado na visão do mundo em termo de polaridades) era como se eu só conseguisse olhar para um lado, ou para outro... Como demorou para conseguir incluir os diversos aspectos dessa realidade; entender que o lugar não é “bom” ou “mau” mas talvez isso tudo, ao mesmo tempo. Um outro exemplo: o contato com o diferente, em mim e no outro (mas, como expliquei antes, com um diferente “parecido”), falo do Brasil, país com algumas características parecidas com Portugal- fé, corrupção, atitude de “dar um jeito/ filosofia do “armengue¹⁸⁰”, etc- e com características opostas – prazer, sensualidade, hedonismo-, me ajudou a equilibrar os opostos dentro de mim, a trilhar mais o caminho do meio.

O que é fato é que, a partir de certo ponto nesta investigação, penso que o caminho passou a ser menos o entrelugar e mais o *entregar* (deixar ir/ se desapegar); acho que isso também se relaciona com a ideia de integração. Essa percepção foi aguçada num dos encontros de Laboratório de Performance, quando Ciane Fernandes sugeriu que cada um se movesse a partir do estímulo: “Qual a pergunta da sua pesquisa?”. Tomei a iniciativa de começar a dançar essa pergunta-resposta e, num momento cheguei a dizer em voz alta: “Como sair do ‘entre’?”. Na minha mente, até então, apenas conseguia ver estas hipóteses: “Enraizar?”... “Não sair?”... Aquilo que ao início era uma improvisação individual tornou-se coletiva e fui surpreendida com o movimento e a resposta, também em voz alta, de uma colega que disse apenas: “Entre!”... Essa para mim foi uma expressão de integração. Sair do entre, entrando. Pude, no momento, mergulhar mais na dança, no estado de confusão, naquilo que estava acontecendo, ao invés de ficar “resistindo”, ou “fugindo” de uma margem para a outra do oceano, por exemplo. Pura e simplesmente, entrar no que estava se apresentando como realidade no momento, integrando a instabilidade como modo constante. Afinal, como nos

¹⁸⁰ Algo mal feito, improvisado, de qualidade duvidosa.

diz Fernandes: “Não é necessário resistir à instabilidade contemporânea, mas sim atravessá-la como uma coreografia às avessas de si mesma” (FERNANDES, 2014c, p.16). Outro exemplo de integração que se fez perceptível a partir do processo de criação cria recorrência com o que falei na secção 4.2.1- *Corpo e ambiente: dos choques aos diálogos entre diferenças* sobre borrar a ideia de ordem. Esclareço melhor: borrar a ideia de ordem não é passar para o polo oposto; é talvez entender que a ordem que o meu corpo quer trazer atualmente é integrar as polaridades, integrar ambos os lados da questão. E daí a pertinência do Anel de Moebius como uma imagem que atravessa toda a tese.

A par e passo, julgo que a integração se deu à medida que ia sentindo a necessidade de construção de um lugar. Nas próximas linhas, acho interessante expor alguns aspectos denotativos de como isso se efetivou (assumir o trânsito; eleger um lugar geográfico (Portugal); construir um lugar “interno”), e sobre como este rumo que tomou a pesquisa está relacionado também com a própria complexidade que rodeia o sentimento de pertencimento nos tempos atuais.

Durante muitos séculos, com a passagem progressiva de nômade a sedentário, o ser humano manteve essa noção de pertencimento associada a um lugar geográfico, ou a uma cultura. Do gênero, “Eu sou de Portugal, então sinto-me e ajo como uma portuguesa” (seja lá o que isso for...). Nos dias atuais, um vasto espectro de mobilidades (os que viajam e voltam ao lugar de origem, os que viajam nômades, os que são forçados a emigrar em busca de melhores condições económicas, os que experimentam “ganhar a vida” ou conhecer um lugar por uns tempos e depois retornam ao lugar de onde partiram, os exilados/refugiados, enfim...) tem criado novas relações com o lugar, e, inclusive, uma desassociação entre pertencimento e lugar físico.

Num aparte, isto faz-me, em primeiro lugar, refletir sobre uma questão. Tenho vindo a falar sobre um sentimento de estar dividida entre dois lugares aos quais, à vez, sinto que pertenço. Nesse caso, o sentimento de confusão vem do ter duas “casas”. Mas, ao menos, posso sentir que pertenço a algum lugar. A complexidade deste tema dos trânsitos e suas repercussões se intensifica quando o indivíduo, de tão misturado ou fragmentado, já não reconhece que pertence a lugar nenhum, nem o lugar lhe reconhece como pertencente.

Indivíduos que estão numa espécie de “*no man’s land*”, “comunidades sem sentido do lugar” (APPADURAI *apud* MEYROWITZ, 2001, p.45).

O que dizer sobre a ideia de lugar, depois de toda uma pesquisa sobre o entrelugar? Hoje em dia, este é um tema cada vez mais complexo e, por isso, escolho aqui deixar a descoberto essa complexidade, traçando uma breve discussão em torno de algumas possibilidades sobre os entendimentos de “casa” e “pertencimento” nos tempos atuais. Na sequência do que falei nas últimas linhas, o senso de casa tem se desvinculado de um lugar físico, e se tornado, progressivamente, uma espécie de pertença “desterritorializada”. Nos termos definidos por Félix Guattari e Suely Rolnik, o território próprio “pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa” (1996, p. 323). Esse senso de pertencimento “alargado” é apontado por outros estudiosos:

Mesmo sem uma deslocação física em espaços geográficos transnacionais, o cosmopolitismo cotidiano esbate lugares de pertença e referência. (...) Muitos indivíduos constroem as suas referências de intersubjectividade através de filiações complexas, ligações significativas, alianças múltiplas e interesses em questões, pessoas, locais e tradições que se encontram muito para além das fronteiras do seu local físico e simbólico de pertença (Cohen, 2005:38). (MONTEIRO, 2001, p.4)

No entanto, e recorrendo às palavras de Ciane Fernandes “Tudo é casa?¹⁸¹”... (FERNANDES, 2014c). Sem querer cair no chavão “casa é onde está o coração”, a verdade é que o conceito de casa ou pertencimento tem se tornado cada vez mais um sentimento imaginário (STOCK, 2009). Paralelamente, nos tempos contemporâneos, a noção de casa tem se tornado, cada vez mais, um “local de mobilidade” (FENSHAM & KELADA, 2012b, p.400,

¹⁸¹ Nome da performance do Coletivo A-FETO, criado em 1997 com a participação de alunos e pesquisadores vinculados à graduação e à pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA), coordenado por Ciane Fernandes. Nela, “os performers criaram estruturas abertas a partir de uma lista de lugares onde se sentem (em) casa, criada individualmente, mas compartilhada entre todos a cada instante de co-criação via internet e presencialmente. As listas incluíam desde lugares físicos a memórias as mais variadas de pessoas, cheiros, texturas, ações, cores, paisagens, objetos, etc.” (FERNANDES, p.17)

tradução minha), o que se coaduna com as ideias da pesquisadora Vida Midgelow sobre a construção de um pertencimento “nômade”. Midgelow, fazendo referência à ideia de “subjetividade nômade” de Rose Braidotti fala desta como uma capacidade de (re) criar a casa em qualquer lugar (MIDGELOW, 2001). Outra estudiosa da dança que me tem acompanhado neste estudo, Cheryl Stock, escreve sobre esse sentimento imaginário de casa ao discutir o trabalho do coreógrafa sediada no Reino Unido Shobana Jeyasingh e discute como ela e artistas similares “ilustram um padrão de pertença que é multi-dimensional”, para o qual o seu ‘exílio’ tem sido uma fonte de imensa criatividade” (STOCK, 2009,p.291, tradução minha).

Apesar de, no meu caso, a descoberta desse pertencimento me encaminhou para um pertencimento “físico”, ligado com a vontade de enraizar de novo no meu país, o que é verdade é que esse lugar pressupõe o entrelugar. A par disso, com esta pesquisa, vim a compreender que “lugar” pode ser visto não no sentido “engessado” ou fixo do termo, mas como “pertencimento”, como uma noção de “casa” independente do lugar onde se está. Sabendo então que esse lugar é, antes de tudo, cá dentro. Investigações como esta refletem essa complexa zona artística atual onde os encontros é que constituem os lugares. Igualmente, tenho descoberto com esta pesquisa que, para mim, um lugar são as relações; são as relações que construo com o lugar, são as relações que construo com as pessoas. E, em última instância, é a relação que construo comigo mesma nesse processo, e daí a pertinência do lugar interno de que estou falando aqui.

E nesse vínculo atemporal e sem geografia fixa, reconheço o quanto o processo criativo participa nessa sensação de pertencimento, independentemente do lugar onde se está. Principalmente se estamos falando de processos criativos que se baseiam no corpo. Essas estratégias permitem aprender a sentirmo-nos em casa naquela que é a única e verdadeira casa com que podemos contar: nós mesmos. No desenvolvimento deste estudo, ao me perguntar sobre como que a experiência de habitar e dialogar com outra cultura tendo o corpo como ponto de partida interfere na noção de pertencimento, o meu argumento é que a experiência do trânsito no contexto de processos criativos em dança ao mesmo tempo autobiográficos e relacionais, mobiliza dinâmicas ligadas com pertencimento. Como anota Adorno, “aquele que não pertence a lugar algum acaba encontrando no escrever” (eu ampliaria a expressão para “no criar”) “seu lugar de residência” (SAID *apud* ADORNO, 2005, p.

530). Nessa visão, casa não é só arquitetura; casa é aquilo que me abriga e aquilo que eu abrigo. Pensar a noção de casa como corpo, como criação, permite deslocar a noção de casa para qualquer lugar para onde vamos. *transAtlântica* foi, nessa medida, refúgio e lar, lugar de encontro, enfim, espaço poético de construção do eu. “Repensando a dança como alteridade e como alteridade (...) que está dentro de mim (...) permite que a casa possa ser não uma nostalgia do conhecido, mas uma figuração complexa que envolve paisagens desconhecidas, em mudança e em deslocamento” (MIDGELOW, 2001, s/d, tradução minha).

Mas talvez, como diz Mia Couto, "o importante não é a casa onde moramos mas onde, em nós, a casa mora"¹⁸². A temática do retorno a casa, seja esta algo real ou uma casa mítica tem sido uma temática quase arquetípica, e não posso achar que darei conta da questão no horizonte desta pesquisa. Ainda assim, levo em consideração que este tipo de processos está implícito no trabalho nestes universos. E reconheço que talvez toda esta pesquisa tenha representado um desejo de processar criativamente o retorno a “casa”, envolvendo de diferentes maneiras os "outros".

Esta pesquisa fez-me então encontrar um sentimento de pertença, não tanto vinculado a um lugar ou cultura específica, mas como uma “sensação interna de lugar”; e, simultaneamente, fez me ver o quanto o entrelugar derivado dos trânsitos pode trazer a necessidade de enraizamento. No entanto, pergunto-me se isto se trata de algo que pode ser estendido a outras pesquisas de criação em dança e trânsitos culturais, ou se será algo específico dos caminhos percorridos por essa investigação.

Um passo à frente e não estamos mais no mesmo lugar... Todos os acontecimentos e aprendizagens alcançados ao longo desta pesquisa, a experiência de estar tanto tempo em trânsito, e numa terra tão intensa quanto Salvador, tornaram-se um caminho de não retorno... Assim, esta pesquisa conduziu-me à construção de um lugar sim, mas de um lugar mais aberto à relação e à transformação. Conduziu-me a esse lugar onde a chegada é uma partida... Um “lugar” que é um misto de pertencimento e nomadismo, de solo e de mar... Mar de perguntas, mar de possibilidades...

¹⁸² Mia Couto in "Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra". Alfragide: Editorial Caminho, 2002.

5. NAS ENTRELINHAS DO ENTRELUGAR: “*UM MAR DE POSSIBILIDADES*”

5.1- Relação entre processos criativos, interculturais e interpessoais

Para encaminhar as reflexões deste subcapítulo, gostaria de retomar uma das questões orientadoras da pesquisa: “De que maneira processos criativos em dança em contextos de entrelugares interculturais tendem a mobilizar relações/ competências interpessoais?” Ao refletir sobre esta questão, e a partir do que experimentei nas ações criativas, fui percebendo o quanto os trânsitos e seus consequentes entrelugares, pareciam acelerar e aprofundar dinâmicas interpessoais.

Desde o início deste estudo, venho sinalizando que as perspectivas e o conhecimento da dança, tendem a fornecer contribuições para as complexidades difusas das realidades interculturais. O que as vivências interculturais vêm oferecer ao processo criativo em dança? De que forma os processos criativos em dança em contextos interculturais interferem nessas mesmas vivências ou memórias? Avanço agora um pouco mais na discussão defendendo não só o potencial de processos criativos em dança no âmbito intercultural, mas sugerindo pontos de interseção entre as experiências interculturais (experiência de estrangeiro, de deslocamento, de entrelugar) e a experiência de estar em processo de criação, em que uma experiência acaba “alimentando” a outra, e vice-versa. Essa conexão, a meu ver, baseia-se em pontos tangenciais vinculados a determinadas capacidades interpessoais que tendem a ser

desenvolvidas como resultado de ambas as experiências. Na verdade, o que estou argumentando aqui é uma relação de retroalimentação entre processos criativos, interculturais e interpessoais, e nesse sentido, a dinâmica de estar em modo criativo em contextos interculturais parece funcionar como uma espécie de “acelerador” deste tipo de processos, e como um modo de exercitar diversas capacidades emocionais/interpessoais.

Vamos por partes. Á partida, que paralelos existem entre a experiência da criação em dança e a experiência intercultural? E, concomitantemente, que capacidades interpessoais parecem ser desenvolvidas como consequência dos processos criativos em dança em contextos interculturais?

Em primeiro lugar, dança é corpo. A dança é uma arte que lida com a comunicação antes de ela ser palavra: “(...) opera segundo códigos predominantemente não-verbais e alusivos, e os seus nexos são de cariz mais implícito do que explícito(...)” (ROUBAUD, 2014, p. 15). Pelo fato de mobilizar essa relação entre aquilo que está nos corpos e seus contextos, é uma porta de acesso a material inconsciente. Em paralelo, e como destacado anteriormente, a dança é uma arte do presente, ao mesmo tempo que é presencial. Ou seja, necessita primeiramente que a pessoa esteja presente em si mesma. E, para acontecer, precisa ter existência cinética, já que “não há dança a não ser no corpo que dança” (KATZ, 2005, p. 140). Dança é ação, é acontecimento. Ademais pela sua vertente performática, é comunitária, envolve a presença do outro.

Que capacidades esse aspecto presencial parece estimular? Em primeiro lugar, os processos criativos em dança tendencialmente envolvem um processo de se abrir para o novo: seja isso uma nova sequência coreográfica, uma nova temática de pesquisa, novos parceiros de trabalho, etc. Quer seja individualmente, numa improvisação, no processo de criação e ensaio, ou na rotina de se exercitar ou manter-se em movimento, estamos sempre começando de novo, a manter uma relação com o desconhecido, com o devir. A experiência física da dança, e os imprevistos vários que surgem no bojo de um processo criativo em dança (relações com a equipe, flutuações de energia ou inspiração, reação do público, lesões ou acidentes, relação com o “erro”), vem treinar a capacidade de lidar com a instabilidade. Esta atitude transposta para o âmbito intercultural torna-se valiosa. Ir para um território desconhecido,

sair dos seus padrões, se manter receptivo, tornar algo “familiar”, envolve muita energia. Habitar um mundo em contante mudança requer de nós, uma atitude processual, uma flexibilidade, relativismo, uma capacidade de ficar no presente, num espaço “entre”, “em aberto”, e lidar com a complexidade que isso envolve. A dança pode ajudar a trabalhar este “estado”. Os processos criativos em dança e as experiências interculturais e seus entrelugares, vêm assim favorecendo um tipo de capacidades em maior consonância com a realidade do século XXI.

Por outro lado, dança é relação. “No corpo, tudo acontece por relação de algo com algo no espaço. No mínimo, começamos com três medidas (...) o que se move, se move em relação a algo, e ambos se localizam numa determinada relação espaço-temporal”(KATZ , 2005, p.57). Para além do plano físico que Katz realça aqui, o aspecto relacional da dança se destaca na medida em que esta é um meio de comunicação consigo mesmo¹⁸³ e com o outro, que, como qualquer ato de comunicação, pressupõe diálogo e conhecimento. Hackney (2008) também sugere o quão é valioso pensar na dança não como passos ou sequências, mas com o foco nas conexões, nas relações. Midgelow (2012) destaca também essa vertente relacional do espaço do entre, na experiência do dançar junto:

Nessas trocas dançadas entre pessoas (...) estruturas emergem que estão localizadas no "entre" -pertencentes tanto a todos como a ninguém. Estas trocas são fundadas sobre interações intersubjetivas do âmbito cinestésico, intercorporeal, imaginário, (...)a ética do encontro é encontrada na capacidade do dançarino de manter-se aberto para o outro, enquanto envolvido em processos de transformação, não no sentido de se tornar outro, mas para prestar atenção ao que é formado no espaço no meio.” (MIDGELOW, 2012, s/p, tradução minha).

Obviamente, este aspeto se potencializa ainda mais se pensarmos na experiência da dança no âmbito das trocas entre culturas. Assim como viajar pode ser mais do que uma experiência cultural, pode ser uma experiência de autoconhecimento, também dançar, ou criar dança “além fronteiras” (ou nos tensionamentos entre fronteiras) trata-se mais do que

¹⁸³ No sentido de que a dança torna-se um meio para “*self-feedback*”, como explico melhor adiante.

uma experiência intercultural: representa, como sugiro, uma prática de conhecimento de si mesmo e do outro, mobilizando processos ligados com identidades e alteridades, por isso a sua ação na comunicação interpessoal.

Dessa jeito, a dança em contextos interculturais tem se revelado um caminho frutífero igualmente para entrar em relação com o outro, para o reconhecimento e trabalho a partir da alteridade. Alego que a alteridade vivida no corpo através deste tipo específico de processo criativo em dança como um caminho para o desenvolvimento de capacidades interpessoais valiosas. A quais capacidades me refiro? Em primeiro lugar, e como antes mencionei, abertura para o outro - seja esse outro uma pessoa, um país, uma cultura ou subcultura. A abertura ao outro força os indivíduos ao convívio com a diferença, aquilo que poderia ser considerado um primeiro estágio da capacidade empática. A experiência da dança pressupõe também uma necessidade de negociação; pois tal como lembra Katz: “Essa constitui a singularidade da construção do movimento: a informação que chega se torna corpo em negociação com as informações que lhe antecederam naquele corpo”(KATZ , 2005, p.109, grifo meu). Ou, como Jonathan Burrows afirma ironicamente no seu livro *Choreographer's Handbook*: “O ato de dançar é uma negociação com os padrões de pensamento do seu corpo” (BURROWS, 2010, p. 69).

Quer se trate de uma negociação do criador consigo mesmo, ou do sujeito criador com o outro, a dança pode ser uma prática que ajuda a reconhecer a interdependência das relações humanas (não dependência, nem independência, mas interdependência). Creio que estes não são aspetos a descurar pelos indivíduos que se envolvam com tais universos de criação. Criadores como o coreógrafo sul-africano Gregory Maqoma também reconhecem este âmbito amplo da dança, apontado-a como um meio de interagir com outras culturas. “É a forma através da qual eu encontro o meu lugar no seio de outras culturas, através da qual eu comunico, e encontro acesso a outras abordagens (...)” (MAQOMA *apud* MANENYE, 2014, p.43, tradução minha). Maqoma acrescenta que a dança lhe possibilita ser mais sensível a outras culturas, colocando-o numa posição de aprender sobre a cultura em questão, e não apenas sobre movimentos (idem).

Ao mesmo tempo, um corpo que dança está sempre em trânsito, sempre se desfazendo, e refazendo, se decompondo: “Um corpo que dança, essa reunião de cem mil bilhões de células, harmoniosamente ligadas entre si por um fluxo incessante de semioses vitais, faz dança exatamente no *trânsito* entre essas representações” (KATZ, 2005, p. 147, grifo meu). Logo, juntamente com ser uma arte do presente, a dança está o tempo inteiro se reatualizando. Ciane Fernandes (2012) publicou recentemente um texto onde se debruça sobre o encontro que se deu entre o *Grupo Bando do Olodum* (Salvador/Bahia) e o *Butoh-MA* de Tadashi Endo. Em seu texto chama atenção para o fato que o corpo muda todo dia, em micro explosões e “toda explosão de energia gera deslocamento (...)”(FERNANDES, 2012)¹⁸⁴. Enquanto muitos acham que essa é a fragilidade da dança, pelo contrário, esse é um dos grandes diferenciais da dança, como a mesma pesquisadora faz questão de enfatizar: “Se o mundo contemporâneo apresenta a mesma característica básica do movimento humano –a mudança constante–, uma formação baseada nas relações em constante mudança que o movimento demanda nos prepara para viver nesse contexto” (FERNANDES, 2006, p.264). Para tal, faz-se necessário “entender o movimento como essa ‘coisa’ incompleta, que mobiliza e permite criar impulsos para mudar, ou fazer novas conexões sobre si; e para entender-se como inacabado, na permanência de um processo (BUSOID, 2012, p. 147).

Assim, a dança é, acima de tudo, transformação. Dançar é incorporar metamorfoses. Um corpo que muda, tônus muscular que se modifica, capacidades físicas que vão mudando, relações e visões que se modificam, etc... Da mesma maneira que a mudança faz parte da dança, os deslocamentos implícitos nas realidades interculturais colocam o indivíduo, de modo mais estreito, em contato com o fluxo contínuo, com a realidade em eterna metamorfose. Essa dimensão de transformação parece vir atrelada a um processo de desconstrução e reconstrução de padrões.

Frequentemente, o ofício da dança implica a desconstrução de padrões corporais, num trabalho constante de envolvimento e desapego, simultaneamente se mantendo aberto para experimentar outras formas de fazer. Sobre este assunto, Helena Katz traz um exemplo interessante:

¹⁸⁴ Programa do espetáculo *DÔ*, do Grupo Bando do Olodum, Salvador, jun. 2011.

Alunos de dança de qualquer parte do mundo já experimentaram a situação na qual o professor, inesperadamente, desmancha aquela sequência de exercícios já decorada. O corpo como que *vai sozinho* na velha sequência. Quando se introduz a novidade, é preciso construir outra representação mental, que forçará uma nova atuação física (KATZ, 2005, p. 148, grifo do autor).

Deslocando metaforicamente esta ideia para o nível intercultural-interpessoal, dançar também pode ser visto como um modo de desconstruir padrões de pensamento e de relação com o mundo, um propulsor para sair da zona de conforto, e navegar em territórios instáveis, trabalhar nossos dogmas, estereótipos, e ideias engessadas.

Mas o que é fato é que, no sentido de ser capaz de quebrar padrões, uma pessoa tem, primeiramente, que os reconhecer. Por que é importante um trabalho pessoal de reconhecimento dos padrões, e o que vem atrelado a esse processo?

Primeiramente, Bolsanello afirma o quanto é importante levar o indivíduo se conscientizar de que a percepção é dinâmica e flexível, assim como está em transformação: “Mudanças físicas correspondem a mudanças de percepção, ou seja, quando mexemos com o corpo, mudamos o ângulo com o qual olhamos o mundo e a maneira com a qual interagimos com ele” (BOLSANELLO, 2009, p. 322). Nesse sentido, a percepção dos padrões de movimento e de comportamento é a tomada de consciência que possibilitará a mudança. Diferentes pesquisadores da educação somática (BOLSANELLO, 2009; DOMENICI, 2010; NUNES, 2008) têm afirmado que o reconhecimento de padrões é já um sinal que a mudança está em curso.

Estas perspectivas permitem então fazer generalizações para além da dança. Descobertas acessadas pelo movimento, mais ainda quando este se baseia no discurso pessoal do criador, não se dão somente no âmbito da dança; essas informações interferem na sua vida cotidiana, nos laços afetivos que constrói e na relação com o mundo. E, se nos processos criativos abertos para isso, as nossas vivências influenciam a nossa criação, refletir sobre elas, rememorá-las, narrá-las, vai nos permitir, também, identificar nossas tendências, nossas marcas, bem como fazer uma triagem em que relação a que maneiras de estar na vida/ na dança queremos ou podemos, efetivamente, mudar. Ou, no mínimo, a criar fissuras nos nossos modos engessados de interagir com a realidade. Nesse sentido, movimento, escrita do

movimento (coreografia) e escrita sobre esses processos (desde que isso seja a intenção dos sujeitos envolvidos) surgem como possibilidades de pensarmos e agirmos sobre essas marcas produzidas- o que fizeram conosco, para então pensarmos no que podemos fazer conosco a partir de agora.

Dentro desse assunto, para Fensham e Kelada (2012b), a prática intercultural não é meramente um processo de “descodificar” determinada identidade cultural ou sistema de conhecimento mas envolve mesmo uma estratégia de reconhecimento dos padrões próprios (FENSHAM & KELADA, 2012b). Stock vai pelo mesmo caminho: “Talvez o desafio mais fundamental dos experimentos de dança intercultural seja ouvir a maneira como o corpo se move e aceita/ incorpora/ rejeita maneiras diferentes de se mover” (STOCK, 2009, p.287). Conjuntamente, a experiência de entrosamento com um novo ambiente cultural opera na mesma lógica de transformação, no sentido de desconstrução e reconstrução de padrões. Este é, na relação consigo mesmo e com o outro, um trabalho constante, simultaneamente consciente e inconsciente, de adaptação, de assimilação e desapego. Assim como Fensham e Kelada (2012), acredito na transformação da subjetividade durante e através da experiência de migração, e no corpo em movimento como a maneira de materializar esse processo de mudança. Trata-se da mesma ideia que defendi quando antes falei no “percurso como transformação” como um dos padrões que tinham vindo à tona em *transAtlântica*. Stock (2009) e Shapiro (1998) também destacam a criação em dança no campo das trocas entre culturas como um motor privilegiado para processos de transformação. Uma tarefa prazerosa, apesar de dura, como a experiência de um dos “criadores do entrelugar” assim o demonstra:

Não se trata de um processo fácil. Akram Kahn (...) conta que como resultado da sua ida para a universidade e do estudo de dança contemporânea, o seu corpo ficou tão confuso que começou a tomar decisões por si só. A maneira de sair desta confusão foi, segundo Burt, ‘focar nas motivações internas, somáticas do movimento no seu continuum neuro-esqueleto-muscular. Tentar identificar estas motivações o mais claramente possível tornou-se uma maneira de descobrir como ele [o movimento] gradualmente me poderia encaminhar’ (BURT *apud* STOCK, 2009, p.291, tradução minha, grifo meu).

Mas, especialmente, dentre os artistas que trabalham nesta área, é importante que isto se torne um processo consciente:

O que estamos sugerindo é que a interculturalidade a partir do corpo, se bem que difícil e dolorosa (...) pode ser, alternadamente, o desabrochar de uma capacidade de mudança. (...) Propomos que muitos artistas da dança tenham métodos ou processos que os ajudem a quebrar com a dominância, seja essa dominância, estruturas dominantes ou bloqueios físicos (...). Os corpos dançantes que esta atitude produz podem então alimentar a produção coreográfica, ou contribuir para que dançarinos, estudantes, espectadores, teóricos da cultura repensem o que se constitui como interculturalidade corporificada (FENSHAM & KELADA, 2012b, p.407, tradução minha).

Por aqui se vê o quanto a arte do movimento pode contribuir nesse reconhecimento e desconstrução dos padrões, nesse profundo trabalho transformativo.

Neste ponto, gostaria de voltar um pouco atrás e retomar a discussão trazida nas explicações iniciais deste estudo. Se aí falei da dança como pensamento do corpo (como propõe KATZ, 2005), neste momento posso avançar um pouco mais na discussão propondo não só dança como pensamento do corpo, mas como ação, como um modo de relação desse corpo com o mundo. Esta ideia encontra reverberação com as proposições do corpo “como campo de relação com o mundo” de Laurence Louppe (2012, p.69), o que nos encaminha para o argumento final que gostaria de defender com esta tese.

Como destacam diferentes autores (FAURE, 2000; FOSTER, 2011; TURNER; WAINWRIGHT, 2003; GREINER, 1999; DOMENICI, 2004; BRITTO, 2009), cada técnica de dança tanto constrói um corpo especializado como aponta e representa uma determinada visão de dança e de mundo, ou seja, supõe a incorporação de parâmetros estéticos, sociais e morais próprios. “A cada novo treinamento, o mapa se altera (...) o mapa de quem treina balé diferirá do mapa deste mesmo alguém quando estiver praticando natação” (KATZ, 2005, p. 165). A percepção é profundamente afectada pelo nosso historial de práticas de movimento”

(FOSTER, 2011); desse modo, a prática de um estilo de dança marca o corpo dançante através de uma série de metáforas corporais e verbais, aproximando o dançarino de determinados modos de conceptualização do mundo. Nesse tópico, Novack destaca “O que é interessante no estudo de sistemas estruturados de movimento é a descrição e interpretação das culturas que eles estimulam” (NOVACK *apud* DAVIDA, 2011, p.148, tradução minha). E, tudo isso acontece numa relação de intensa reciprocidade se reverte novamente para o estudo da dança, já que “A experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados às formas como elas entendem as suas vidas, como elas se relacionam com o mundo” (FAZENDA, 1996, p.152).

Na verdade, cada prática de dança é uma “cultura de movimento”, uma maneira de relação do corpo com o ambiente, traz consigo uma determinada abordagem de mundo. Por isso, desde o início, na relação com as danças africanas, capoeira angola ou outras danças afro-brasileiras que trago comigo, tendo a vê-las exatamente como “culturas de movimento”, me interessando mais as abordagens de mundo, as metáforas, os princípios e significações que estão sendo veiculadas por estas. A “ginga” na capoeira, o “desplante” no flamenco, o “rebolado” no samba, todos são exemplos de movimentos que correspondem a uma atitude de corpo e comportamento atrelados a determinadas abordagens de mundo. Estas são ideias que encontram ressonância no discurso de estudiosos, neste caso em relação à linguagem do contato-improvisação:

A experiência do movimento e do próprio processo de improvisação foram pensados para ensinar as pessoas a viver (a confiar, a ser espontâneo e "livre", a "centrar-se", a "ir no fluxo"), assim como o cenário e os valores de vida comunitária e móvel dos jovens de classe média que alimentou essa forma (BULL, 2001, p.406, tradução minha)

As qualidades de movimento, o processo de improvisação, e a prática do contato improvisação se tornam uma corporificação de valores centrais decorrentes da contracultura dos anos sessenta: o igualitarismo, a rejeição de papéis sexuais tradicionais, individualismo no seio do grupo, a oposição à autoridade (BULL, 2001, p.409, tradução minha).

Midgelow (2012) sugere a mesma visão na aproximação que estabelece entre o contato improvisação e determinados valores e/ou maneiras de estar no mundo:

Como os nômades, os improvisadores estão confortáveis com transições e mudanças; eles não se apegam a ilusões de permanência e estabilidade na sua dança. Em vez disso, eles afirmam um tipo de corpo que celebra o processo e enfatiza a emergência e o devir. Estes nomadismos, sugiro eu, refletem maneiras particularizadas de conhecer e estar em dança e no mundo. Através destas formas particularizadas de ser e de conhecer surge o potencial para reconfigurar subjetividades e promover uma conexão com as metamorfoses do próprio corpo e com os corpos dos outros. (...) Tais debates, fundamentados em práticas artísticas, vão além da dança afirmando discursos nos quais a agência humana - a nossa capacidade de se adaptar, comunicar e responder ao ambiente-se torna a preocupação (MIDGELOW, 2012, s/p, tradução minha).

Como fica claro nesta passagem, Midgelow vê também tais processos no seu potencial de agir nas subjetividades e de propiciar reconfigurações de visões de mundo. Por essa via, é fácil deduzir que a possibilidade de vivenciar corporalmente uma outra cultura, uma outra abordagem de mundo é uma porta que se abre para experimentar novas perspectivas acerca da realidade e de si próprio.

A discussão sobre aquilo que o conhecimento corporificado e a dança vêm aportar à sociedade passa então por reconhecer que o conhecimento que se acede por via corporal transparece diferentes maneiras de estar no mundo. Olharmos a dança por esse viés, ou seja, a partir das metáforas que ela traz, a partir da imbricação movimento-pensamento- abordagem de mundo que tenho ressaltado aqui, pode ser um caminho frutífero nesse trabalho de reconhecimento e transformação de padrões.

Os conteúdos tratados até aqui, me permitem introduzir outra janela para esta questão. Antes de mais, relembro as ideias avançadas no início da tese, referentes à metáfora como uma forma de pensar. Se, como Aristóteles (2005) nos diz, a metáfora é um mecanismo que nos permite “olhar para semelhanças”, o modo metafórico de interação com a realidade a partir da experiência corporal no qual se baseia esta pesquisa permitiu-me perceber relações

entre padrões de movimento e padrões de comportamento, um alimentando o outro, reciprocamente.

Deslocando este raciocínio para um plano mais geral, não só a dança, mas tudo o que experimentamos corporalmente influenciam nossas mundividências e nossos corpos. As formas cotidianas de trabalho (MAUSS, 1934; BERTAZZO, 2009¹⁸⁵), as brincadeiras que repetimos em crianças, as atividades físicas, a maneira como tendencialmente caminhamos, como mantemos nosso corpo ereto, como temos relações sexuais, os comportamentos e gestualidade do dia a dia, tudo isso favorece uma determinada atitude de mundo e pode gerar conhecimento passível de ser partilhado com outras dimensões do saber e da vida. Aliás, trata-se de um oroboro: não só somos formatados por essas experiências repetidas com o meio, como estas são um reflexo de nossa maneira de estar no mundo.

Com este raciocínio, concordando com a teoria de George Lakoff e Mark Johnson (1999) quero argumentar que nossos corpos tendem a pensar por metáforas, isto é, que o conhecimento a que a gente acede via corpo, visto de um ponto de vista metafórico, pode ser estendido a outros campos. Essa visão permite-me desvincular este argumento de uma linguagem de dança, ou contexto e sujeitos culturais específicos, mas especificamente focar-me nos sentidos e metáforas que estão por detrás do movimento. Por esse prisma, qualquer prática corporal se torna uma forma de mapeamento de padrões pessoais, e por dedução, coletivos. Quando me refiro aqui a um mapeamento de padrões é no sentido de uma “fotografia de tendências principais”; não se trata propriamente de um plano a seguir ou a destruir, mas torna-se uma espécie de instrumento de reflexão, uma ferramenta para *(self)feedback*, para o autoconhecimento.

E se metáforas corporais estabelecem conexões com determinada atitude de vida, simultaneamente, mudanças na experiência corporificada têm a capacidade de transformar a consciência subjetiva e as relações entre sujeitos; por aí se destaca o quanto as metáforas corporais têm o potencial de transformação (LAKKOF&JOHNSON, 2002). Tal raciocínio leva a discussão para um patamar mais vasto, fazendo com que, em última instância, as práticas

¹⁸⁵ Palestra-vivência *Reeducação Do Movimento* com Ivaldo Bertazzo, no Teatro Martim Gonçalves, a 16 abril 2011, no âmbito do Festival Internacional Viva Dança 2011.

corporais se baseadas nesse modo metafórico de relação com a realidade se tornem uma forma de mapear os padrões de movimento-pensamento do criador e de acessar dimensões relacionais (sujeito-outro, sujeito-mundo, global- local), tornando-se assim um valioso instrumento de *insight* e transformação, e de conhecimento de si e do outro. A pergunta que está por detrás desta reflexão é “De que forma aquilo que tomo conhecimento por via corpo se torna uma metáfora para a vida cotidiana, para a relação comigo mesmo e com o outro, para o meu processo de vida?” (LAKOFF&JOHNSON, 1999).

Emana igualmente das entrelinhas desta reflexão a diluição de fronteiras entre arte e vida, que, como frisei de antemão, é um dos pressupostos deste estudo. A perspectiva da criação como forma de vida leva a que tudo aquilo com que se toma contato -seres vivos, relações, emoções, processos artísticos- alimente a criação. Esse é um modo de relação com o mundo que é valioso acordar, como vêm elucidando outros pesquisadores, realçando o potencial das artes do corpo nessa dissolução de fronteiras. Diversos estudiosos da dança têm vindo a defender esta expansão dos limites da dança, sugerindo que aquilo que se acede e compreende via corpo, pode ser estendido à vida. Peggy Hackney refere-se a isso como “conhecimento corporal para a vida” (HACKNEY, 2008, p.76). O movimento do corpo em criação, no âmbito dessa diluição de fronteiras, realça ainda mais esta arte como um modo de conhecimento acerca do mundo. Conceber a criação em dança nesses termos, possibilita enxergar a vida como um grande processo criativo. Cynthia Bull sinaliza que, nos últimos tempos, a “sua” dança tem se preocupado não tanto com “descobrir a maneira ‘correta’ de se movimentar ou de dançar mas a maneira ‘correta’ de viver” (BULL, 2001, p.407, tradução minha). Nesse tópico, Roubaud (2012, p.168) lembra que “a aproximação entre a arte e a vida revê-se simbolicamente numa ‘descida do corpo’”, frisando que, recentemente, o aumento de interesse pelo corpo pode ser explicado se levarmos em conta o quanto ele é uma porta para essa diluição de fronteiras. O que transparecem todas estas proposições é que ao alargar o nosso repertório de movimento, criativo, interpessoal estamos também a alargar as fronteiras da nossa realidade, em todos os níveis.

5.2- Potencial da criação em dança no entrelugar no desenvolvimento de capacidades interpessoais: novas formas de convivência baseadas na empatia

As reflexões tecidas nestas linhas centram-se em legitimar pontos tangenciais entre a experiência da criação em dança e a experiência intercultural, tendo por base um entendimento da imbricação entre padrões de movimento-pensamento-abordagens de mundo. O tema está longe de ser esgotado nesta curta discussão, exponho aqui apenas conexões entre temas que fui intuindo ao longo da tese. Igualmente, gostaria de frisar que, apesar de grande partes das minhas reflexões terem como base a minha experiência, está longe de mim pretender “dar receitas” ou criar “mapas” ou “cartilhas”. Prefiro avançar fornecendo possíveis pistas para o trabalho nestes termos, e procurando argumentar que capacidades tendencialmente desenvolvidas via processo criativo em dança podem ser de valor do ponto de vista intercultural, e vice versa. Enquanto alguns criadores que pesquisam dança em contextos interculturais têm se focado na forma, buscado encontrar linguagens ou procedimentos metodológicos “universais”, pensar a criação em dança não limitada ao desenvolvimento de qualidades cinestésicas, técnicas ou criativas, mas focada em aspectos interpessoais permitiu-me, por assim dizer, um outro aprofundamento para a questão. Levou-me a ler nas entrelinhas e observar pontos de convergência entre estas experiências. E, principalmente, permitiu-me ver o potencial de ambas no sentido do desenvolvimento de qualidades interpessoais essas sim, um pouco mais “universais”. Refiro-me a capacidades interpessoais que permitem alargar o leque de situações/pessoas com as quais se é capaz de conviver, uma via de autoconhecimento, e, por isso, conhecimento do outro. Dentre essas capacidades, destaco a capacidade empática que é aquela que, na minha opinião, cria mais conexões entre a experiência da dança e a experiência intercultural, e, portanto, vem trazer mais riqueza à discussão.

Segundo o dicionário Porto Editora, empatia é a “faculdade de compreender emocionalmente uma pessoa”, ou à “capacidade de se identificar com outra pessoa”¹⁸⁶. Pressupõe desenvolver sensibilidade para ver o mundo como o outro vê, e a habilidade de não só reconhecer, mas conseguir se colocar no lugar do outro. Para Roman Krznaric (2013)¹⁸⁷, um dos fundadores da *The School of Life*, na Inglaterra, colocar-se no lugar do outro é a verdadeira revolução. O filósofo australiano defende que o individualismo que marcou a sociedade ocidental já deu provas de ter falhado, e por isso, se faz necessário encontrar outras formas para sobreviver como espécie. A empatia não pode ser ensinada, mas pode se tornar “contagante”; pela sua qualidade relacional, e especialmente quando é vivida por via corpo é algo que tende a se multiplicar. Por exemplo, usando um exemplo do dia a dia, se todo o mundo vivesse na pele, nem que fosse por um dia, as diferentes experiências: o “ser pedestre”, o “pedalar”, e o “ter um carro”, isso talvez trouxesse mais empatia e civismo às nossas estradas.

Se, como venho enfatizando, tanto a experiência da criação em dança, como determinadas experiências interculturais, possuem o potencial de mobilizar identidades e alteridades e colocar os sujeitos em contato com o diferente (seja esse diferente um outro sujeito, um “outro em si mesmo”, um outro país, ou, em último grau, uma outra abordagem de mundo) fica claro que a possibilidade de viver maneiras diferentes de estar no mundo por via corpo alarga o nosso repertório de resposta a esse mesmo contexto, vem ampliar a nossa compreensão do que é estar naquela posição, já que esta passa a fazer parte do nosso repertório de “experiências de mundo”.

O argumento da empatia na sua relação com a experiência corporal tem sido aprofundado por diferentes pesquisadores dos estudos da dança, defendendo esta como uma aptidão fortemente vinculada a um componente cinestésico. Susan Foster (2011) e Deidre Sklar (1994) avançam com o conceito de empatia cinestésica, como a “capacidade de

¹⁸⁶ Dicionário Porto Editora online. Disponível em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/empatia> Acesso em: 10 jan.2016.

¹⁸⁷ Entrevista com Roman Krznaric, publicada no jornal Estadão (Brasil), a 16 set. 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/a-ideia-de-felicidade-ocidental-baseada-no-individualismo-falhou/> Acesso em: 20 jun.2014.

participar na experiência de movimento ou sensorial do outro (...) uma habilidade corporal/conceitual que convoca o desenvolvimento de técnicas corporais específicas que ampliam a nossa aptidão para perceber e pensar sensorialmente” (SKLAR, 1994, p.16). Sklar ilumina a questão a partir de um estudo baseado nas suas próprias impressões autoetnográficas em festas tradicionais em Tortugas, Novo México: “Baseada na hipótese que o movimento corporifica conhecimento cultural, descobri que “mover com” as pessoas cuja experiência estava a querer compreender era uma maneira de “sentir com” elas, abrindo caminhos para um tipo de conhecimento cultural que não estava disponível somente através de palavras ou observação” (SKLAR, 1994, p.11). A proposição da autora destaca o quanto é importante o discurso de quem viveu estas situações “na pele”. Por exemplo, relembro o que disse antes sobre o quanto a prática da capoeira se tornou para mim uma via de compreensão corporificada da realidade cotidiana de uma parcela da população de Salvador, que transita pelas ruas.

Para tal, a experiência de processos criativos em dança, abertos a processos transformadores das identidades e alteridades, vêm trazer um alargamento de possibilidades nesse sentido, já que coloca, literalmente, o indivíduo na pele do outro. A experiência intercultural imersiva, seus trânsitos e consequentes entrelugares, também operam numa lógica semelhante. O contato (e, mais do que o contato, o convívio prolongado) com perspectivas diferentes acerca do mundo traz consigo dinâmicas contínuas de trocas de papéis, em que ora se é o “local”, ora se é o “estrangeiro”. É aí que se dão mudanças profundas, onde se mexem com autoimagens e imagens recíprocas, onde se vê o “outro lado da moeda”, onde se fica num entrelugar entre a experiência do sujeito e a experiência do outro.

A minha suposição é que experiências corpo a corpo, especialmente baseadas neste modo de viver a dança e as experiências interculturais, interferem diretamente no desenvolvimento da capacidade empática. Na minha opinião, a dança, exponencialmente quando esta é combinada com a experiência intercultural tem aí um papel fundamental, tornando-se um território para o desenvolvimento do conhecimento de si e do outro, para o desenvolvimento de capacidades interpessoais. E isso vem também expandir bastante as fronteiras da dança. Foster (2011) condensa magistralmente estas ideias quando escreve

acerca de um dos trabalhos coreográficos apresentados no subcapítulo *Criadores no/do entrelugar*, a peça *Pichet Klunchun and Myself* (2004):

Bel e Klunchun juntaram-se não, como dois artistas classicamente treinados mas como dois artistas “experimentais” investindo em encontrar novas formas. Eles não decidem interrogar estas diferenças ou encenar as políticas de colaboração intercultural entre Ocidente ou Oriente. Invés, eles estão determinados em continuar a escutar-se um a outro. *[O trabalho]* adquire os contornos de uma conversa na qual dois artistas podem entrar em empatia um com o outro e com a visão artística de cada um, desde que dado o tempo e os recursos para aprenderem um com o outro (FOSTER, 2011, p.207). Estas danças (...) também expandem e alteram as fronteiras da dança, questionando onde e quando uma coreografia termina, e o que está incluído ou excluído em consideração aos parâmetros ou quadro que ela estabelece (FOSTER, 2011, p. 215). Se(...) a empatia forma a base na qual o conhecimento do *self* e do outro é gerado, estas danças encenam o processo através do qual essa produção de conhecimento acontece *[e]* demonstram como conexões empáticas [e exotópicas] ocorrem de múltiplas e formas diversas (FOSTER, 2011, p. 218, tradução minha, grifo meu).

No seguimento desta discussão, é fácil de perceber que o alargamento de experiências de mundo, quer aconteça via experiência intercultural ou da experiência da dança, tendencialmente, irá implicar um alargamento do conjunto de situações com as quais é possível entrar em empatia.

Por que tudo o que foi discutido até aqui pode ser de importância na atualidade? Globalmente, tem sido relançado o debate sobre como que a arte pode ajudar a criar outras realidades possíveis e transformar ativamente o real, ao propor outros modos de existência que ainda não estão operando no mundo. A complexidade da arte pode servir como um recurso produtivo para a sociedade; e, nesse sentido, a experiência e convivência com a diferença dentro dos processos culturais globais de entrelaçamento é sem dúvida um enriquecimento. Como afirma o teórico social português António Pinto Ribeiro “(...) a arte e o pensamento activo criam não obras mas formas de vida que, na sua hibridez, ganham um

novo potencial crítico”¹⁸⁸. Nessa linha de ação, o processo de criação torna-se um espaço privilegiado de transformação, subversão, e de reinvenção da realidade. Acredito que a criação artística possa, para além de possibilitar a experimentação de inúmeras possibilidades (mesmo possibilidades que nem sequer existem na realidade como a conhecemos), ser também um território fecundo no sentido de criar um mundo como se gostaria que ele fosse, ou de inventar novos mundos possíveis. Foi isso que busquei fazer, por exemplo, com as palestras/ bate-papos *Entrelugar Bahia-Portugal* (e, de forma diferente, com *transAtlântica*): criar contextos de diálogo, em que atitudes mais empáticas pudessem ser desenvolvidas.

Os argumentos trazidos até aqui surgem no sentido de reafirmar que a prática das artes que têm o corpo como território de expressão, podem não só sugerir mas colocar os indivíduos eminentemente em contato com outras leituras e novas compreensões da realidade. Nesse sentido, a dança se torna, mais do que um modo de observação e interação com mundo, um meio de transformação social. Partilho da visão de Lepecki quando este afirma que

(...) a dança que se pensa e que se potencializa no mundo como pensar-ação, instaura novos meios de ativação crítica – mobilização engajada que nasce da dança que se sabe e se faz como ação-no-mundo. Através dessa nova via, balizada pelo pensar renovado do corpo, por um agir que se quer também crítico, por uma atenção à materialidade social do espaço circundante (...) (LEPECKI, 2003, p.7).

“(...) a dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência, [que] deflagra novos mapeamentos do corpo como ser social.” (LEPECKI, 2003, p.9, grifo meu)

Assim, a dança com o foco em processos criativos, metodologias e âmbitos de atuação que possam apontar novas maneiras de pensar, agir e existir responde a demandas complexas e fundamentais da atualidade, abrindo espaço de experimentação para novos modos de estar no mundo, na descoberta de novas formas de convivência. Sinalizo, no entanto, que quando digo “novos modos de convivência” não estou falando de um ponto de vista meramente harmônico, mas, pressupondo os conflitos, desacertos, mal-entendidos que, de uma forma

¹⁸⁸ Texto de António Pinto Ribeiro no jornal Público (Portugal), suplemento Ípsilon, de 23 dez.2011.

geral, fazem parte de qualquer contato interpessoal. Quero com isto argumentar que, tanto certos processos criativos em dança bem como certos processos interculturais, possuem o potencial de trabalhar capacidades interpessoais e ajudar a responder a uma pergunta que está na ordem do dia: “Como podemos viver juntos?”. O estudo do Alto Comissariado para o Diálogo Intercultural em Portugal *Os imigrantes e a população portuguesa* (LAGES (et.al), 2006) frisa esta preocupação:

a reaprendizagem da arte de viver juntos é um grande desafio do novo século e bem no âmago do processo de construção europeia. Em certa medida, é esse o tabuleiro onde podemos provar ter aprendido com a história e onde podemos aspirar a realizar um salto de qualidade relativamente ao passado próximo (LAGES (et.al), 2006, p.23)

De assinalar, aliás, que este tema do “reaprender a estar junto” ganha outra amplitude se pensarmos em países que no passado mantiveram relações coloniais, como é o caso de Portugal e do Brasil. Segundo Hackney, Irmgard Bartenieff, dançarina, coreógrafa, fisioterapeuta e teórica da dança, andava com um broche com a seguinte frase “A mudança constante está aqui para ficar” (HACKNEY, 1998, p. 16). A partir dessa afirmação, a performer-pesquisadora lança então o seguinte repto: “Como podemos nos educar ou nos preparar para viver com este fato estável e suas implicações móveis?” (HACKNEY, 2003, p.16). A dança vivida nestes termos a que me refiro aqui- e o “estado de mobilidade estável ou estabilidade móvel” (FERNANDES, 2014b, p. 87) que ela mobiliza- pode ser uma boa aposta. Mais ainda, a dança nos contextos interculturais; já que esta tende a desenvolver capacidades interpessoais valiosas para agir nestas relações que carregam o peso do passado.

Em conclusão, ao permitir experimentar outras perspectivas de mundo, e ao colocar os indivíduos no lugar do outro, a experiência da criação em dança nos entrelugares típicos de contextos interculturais (desde que esteja interessada nisso, como se deu com esta pesquisa) pode ser mobilizadora de um conjunto de capacidades interpessoais. Dessas capacidades destaco especialmente a empatia, no seu potencial em relação às novas formas de convivência que estamos tendo que desenvolver.

Sem ser possível, no quadro deste trabalho, encerrar aqui esta vasta discussão, deixo no ar alguns questionamentos que se coadunam totalmente com o rumo que tomou esta pesquisa:

Será que existem maneiras através das quais uma semiose corporal coletiva pudesse capacitar corpos, em todas as suas especificidades históricas e culturais, para entrar em conexão uns com os outros? Existem técnicas de produção de conhecimento que nos convidam a conceber o outro, sem presumir conhecer o outro?" (FOSTER, 2011, p.14, tradução minha).

A resposta a estas interrogações poderia muito bem ser a célebre frase de Pina Bausch: "Dancem, dancem. Senão estaremos perdidos"... (BAUSCH *apud* WENDERS, 2011)¹⁸⁹.

5.3- Recorrências e peculiaridades do entrelugar em contexto criativo

Na sequência de tudo o que foi dito até aqui, gostaria, nestes momentos finais, de trazer algumas possibilidades visando as discussões levantadas, pensando em sobre o que isso implica em termos de uma continuidade ou mudança de rumo da pesquisa.

No subcapítulo *Relações entre processos criativos, interculturais e interpessoais* procurei destacar traços comuns entre a experiência da dança e experiência intercultural, de maneira a sugerir alguns caminhos possíveis para a criação em dança em contextos interculturais, especificamente a partir da experiência de entrelugar(es).

É possível que já tenha ficado claro que a relação entre processos criativos, interculturais e interpessoais estabelece correlações com os aspectos da multidimensionalidade do entrelugar mencionados anteriormente. Creio ser importante deixar a descoberto uma constatação decorrente da análise dos dados empíricos que se revelou uma surpresa até para a própria pesquisadora. Ou seja, o tratamento desses dados

¹⁸⁹ Documentário *PINA*, dirigido por Wim Wenders. Berlin: Neue Road Movies, 2011.

conduziu-me a identificar diversos pontos tangenciais entre a abordagem multidimensional que defendia desde o início da investigação e relação entre processos criativos-interculturais-interpessoais que foi se firmando no decorrer do estudo. Isto representa algo de positivo ou corre o risco de se tratar de um olhar enviesado para os dados empíricos? Estamos falando de realidades que são coincidentes, que têm aspectos tangenciais, ou de um enviesamento de perspectivas decorrente do envolvimento intrínseco do pesquisador com a própria pesquisa? Ou ainda, isto se prende ao fato de estarmos perante pistas significativas sobre o trabalho criativo com dança em contextos interculturais?

Certa que “a[s] pergunta[s] já faz[em] parte do processo de esclarecimento” (BONDER, 2012, p.28, grifo meu) permito-me avançar, deixando que a própria visão global do trabalho ajude a resolver esta problemática.

Apesar de existirem várias zonas de convergência é um fato que, em *Reflexões sobre os experimentos criativos a partir da multidimensionalidade do entrelugar*, me preocupei mais em estabelecer cruzamentos entre visões de autores e exemplos empíricos das ações desenvolvidas, trazendo bastantes exemplos da prática que ajudassem a dar mais concretude ao que vem a ser entrelugar no contexto desta pesquisa. Diferentemente, em *Relações entre processos criativos, interculturais e interpessoais*, a intenção foi caminhar do particular para o geral, no sentido de enfatizar como que os argumentos desta pesquisa, embora localizados no entrelugar Brasil-Portugal, podem eventualmente fazer sentido para outros criadores: criadores em outros entrelugares geográficos, ou outro tipo de entrelugares, criadores que sejam nômades, os denominados mestiços fronteiriços (NOUSS & LAPLANTINE, 2001), ou outros sujeitos que se interessem pela temática. Do mesmo modo, creio que, se em *na secção Experimentos criativos a partir da multidimensionalidade do entrelugar* o ponto central das análises foi a experiência intercultural, já em *Relações entre processos criativos, interculturais e interpessoais*, o foco foi a relação de retroalimentação entre um e outro, partindo de aspectos comuns entre a experiência intercultural e a experiência da dança.

Ter em conta a interligação entre processos criativos, interculturais e interpessoais, ao modo de um oroboro, permitiu-me retornar a aspectos associados à abordagem multidimensional do entrelugar, como um círculo que se fecha. Não no sentido em que o

ponto de partida foi o ponto de chegada, mas no sentido em que as percepções que fui tendo em processo sobre o potencial do entrelugar no trabalho criativo em dança, elas mesmas, foram me encaminhando para elaborar essa experiência, com mais propriedade, inteireza e poder de abstração, de maneira a que pudessem ser estendidas a um campo mais amplo de entrelugares.

O que é fato é que, mesmo traçando caminhos distintos foram encontrados pontos de convergência no tratamento dos dados empíricos. Tal fato levou-me então de volta à questão central da pesquisa: Em que medida o conceito de entrelugar pode contribuir para a compreensão de processos criativos em dança em contextos interculturais? Dito de outro modo: qual o potencial da experiência de entrelugar no processo criativo em dança? O que faz dele especificamente um contexto privilegiado para a criação? Ou, pelo revés, como os processos de criação desenvolvidos ajudaram a entender melhor a ideia de entrelugar? ... Para responder a estes questionamentos, vou em seguida trazer alguns *insights* sobre a ideia de entrelugar e sua aplicação criativa que somente ficaram claros na sequência dos processos criativos desenvolvidos.

Em primeiro lugar, ficou claro a grande plasticidade do conceito de entrelugar. A partir de certo momento, fui descobrindo o entrelugar como um grande tema “guarda-chuva”, sempre dinâmico e em-processo, abrindo dimensões que tendiam a abarcar, tanto em mim, como em outros que se aproximaram da pesquisa, noções bem diferentes entre si. Junto com isso, desde o início, ficou em evidência o desafio que era tentar delimitar um conceito que é do trânsito, que pertence a uma realidade “em-processo”, ainda bastante “impalpável”. No caso da noção de entrelugar, o próprio processo de nomear e traduzir esta noção “difusa” acabou sendo, *per se*, um caminho de expansão dos limites epistemológicos da pesquisa. Dado o estágio recente do desenvolvimento das teorias sobre este conceito, não é nenhuma surpresa que os contributos não provenham de uma única posição paradigmática. Quem quer que se detenha sobre este assunto vai notar até variações no uso do termo: a maioria dos autores que escreveram sobre o assunto vêem-no como condição existencial, alguns como um processo, e outros preferem vê-lo como algo do âmbito “intencional”. De todo modo, trata-se de um constructo.

Desse modo, entre outras revelações, percebi que, no meu caso, o entrelugar tratava-se, por vezes, de algo “efetivo”/ “instituído” (de algo que está incorporado na minha arte, na maneira de estar no mundo), e, por vezes, de algo “intencional” (de algo que ainda está “em processo”). As palavras que Albright (2010) usa para analisar a performance *Reverdanse* de Zab Mabouungou poderiam muito bem estender-se ao que aconteceu com o solo *transAtlântica*: “A sua dança é sobre o processo de ‘tornar-se’, não sobre ‘o quê’ que o indivíduo se tornou” (ALBRIGHT, 2010, p. 23, tradução minha). Por essa via, dançar o entrelugar converteu-se num meio de assumir esse jeito “vir-a-ser”, essa dança do “tornar-se”, e portanto, considero apropriado deixar isso a descoberto, como tentei fazer ao longo desta tese.

Por outro lado, progredindo na pesquisa, foi ficando claro que, apesar de *transAtlântica* ser baseado no meu próprio entrelugar vim a entender que ele convocava igualmente outros entrelugares. Destarte, ainda que, no meu caso, o ponto de partida para chegar à noção de entrelugar tenham sido essencialmente os trânsitos culturais, esta pesquisa não se circunscrevia a essa dimensão, e daí a sua capacidade de criar ressonância com outro tipo de atravessamentos e entrelugares. Vim a compreender então que ela criava identificação com outros sujeitos em diferentes entrelugares: não só sujeitos na mesma posição que eu, mas em posições diversas e, por vezes, até opostas. Tal fato me fez perceber que, no fundo, este trabalho não era apenas sobre a minha relação com Salvador, ou somente sobre a experiência de ser estrangeira nessa localidade, mas sim sobre a experiência de ser “diferente”, independentemente da posição/ condição do sujeito. E, nesse sentido, promovia identificações de sujeitos díspares entre si, independente da nacionalidade, sexo, cor da pele, idade, ou *status* social. Isto cria paralelo com a visão do solo de dança como um contexto coletivo que mencionei anteriormente e parece-me um aspecto a ter conta por quem quer que se detenha nestes universos de criação, já que semelhantes processos tendem a mobilizar eficazmente dinâmicas em torno de identidades e alteridades. Este pode ser um caminho bem frutífero, principalmente se estivermos lidando com relações tensionadas, como conflitos inter-étnicos, ou países que no passado mantiveram relações coloniais.

A descoberta da potencialidade de um entrelugar pessoal convocar outros entrelugares, ou seja, do potencial de um entrelugar individual se tornar algo mais vasto, se

relaciona com outra possibilidade que surgiu no decorrer da pesquisa. No curso deste longo trajeto, fui descobrindo que estava, via processo criativo, acessando, lidando, e inclusive transformando vivências interculturais. Fui entendendo a performance ajudava a convocar e, ao mesmo tempo, funcionava como catalisador de experiências interculturais que ganhavam forma no corpo dançante. Reconheci primeiramente esse processo acontecendo em mim, para, no futuro, nos momentos de partilha (com a equipe criativa e com o público) ver o mesmo acontecendo com outros. Ou seja, o fato de estar num processo criativo de cariz autobiográfico, me fazia reviver essas mesmas situações doutra forma, me proporcionando, por vezes, a sensação de que estava revisitando ou reatualizando o sucedido (ou o meu olhar sobre o sucedido). Linda Small, no seu artigo *Best Feet Forward*, chama a isto de “reciclar a experiência por meio da arte” (SMALL *apud* ALBRIGHT, 2010, p. 127, tradução minha): o processo de tomar o material bruto de uma experiência de vida como recurso criativo e recontextualizá-lo. O espaço coreográfico torna-se dessa forma um local para “reivindicar e reprocessar hábitos, (...) [e] histórias que foram deslocadas” (AHMED et al. 2003, p. 9, grifo meu); dimensão bem importante a ter em consideração na criação em dança nestes termos.

Aprofundando a discussão, tal constatação do potencial de um entrelugar pessoal mobilizar outros entrelugares creio que tem a ver com ele se basear em pontos de vista múltiplos. Essa tendência multifocal foi algo que brotou no processo/ produto artístico e no modo de organizar a escrita, falo de um ponto de vista caleidoscópico, um ver as coisas de múltiplos pontos de vista, de algo que, até hoje, define o meu *modus operandi*. Isso transparece, por exemplo, na abordagem multidimensional do entrelugar que decidi assumir, e nas inúmeras ocasiões em *transAtlântica* em que se dá foco ao “multi”- quando abordo as pluralidades dentro da pluralidade (os entrelugares dentro do entrelugar que já é a Bahia); quando trago multiperspectivas (através dos elementos sonoros e videográficos com que interajo na peça); as multicamadas (vários entrelugares sobrepostos: questões de gênero, lugar do estrangeiro...); ou ainda se faz presente através de inúmeras corporalidades/ atitudes de mundo pelas quais vou “passeando”, como o retorno da plateia deixou evidente: “Você ‘tá ali como uma mulher que é várias mulheres...” (depoimento 24). Através da visão de autores e criadores ligados a este universo de pesquisa pude entender que esta talvez não fosse uma característica pessoal minha, mas que o ponto de vista múltiplo é típico da arte

diaspórica (MARQUES & ROUSH, 2008), já que, como senti na pele, a mobilização das identidades e alteridades provocam no sujeito identidades múltiplas.

Outro achado importante foi que, em processos desta natureza, a interculturalidade não precisava ser o foco. Assim como na investigação o “intercultural” não foi uma motivação de pesquisa *a priori* (algo que me interessou primeiramente de forma teórica, e que depois fui investigar na prática), também me dei conta que o diálogo intercultural não precisaria propriamente ser o foco, mas algo que surge como resultado do processo¹⁹⁰. Se estamos criando dança neste âmbito, necessariamente, (e como vimos a partir dos dados empíricos), questões pessoais e interpessoais virão à tona. Assim sendo, o foco é a relação, e a relação com a diferença (seja a relação com o lugar, com o outro, ou- e sempre, em última instância-, a relação consigo mesmo). Tal perspectiva cria pontes com o percurso artístico (e com a vida como obra) de Pina Bausch, onde se reconhece “o fundamental papel que [as suas] peças tiveram no diálogo intercultural, mesmo sem esse ter sido um objetivo” (GALHÓS, 2010, p. 177, grifo meu). Como afirma Fábio Cypriano, na obra de Pina, “A viagem, [e seus entrelugares] não significa apenas deslocamento e reconhecimento, mas é uma forma de despertar subjetividades (...) (CIPRYANO, 2005, p.100, grifo meu). O que me leva a ver, cada vez mais, a dança não só como produção de conhecimento acerca do mundo, mas como arte do relacionamento. E daí novamente a pertinência do entrelugar: um contexto privilegiado para entrar em relação, para entrar em contato com as identidades e alteridades (em mim e no outro). Isso está patente no solo *transAtlântica* que fala sobre a relação que criei com Salvador, e, do mesmo modo, é refletido pelas outras ações desenvolvidas (*Entrelugar entre culturas* e *Entrelugar com outros intérpretes criadores*), em que busquei encontrar caminhos para acessar o tema das relações entre portugueses e brasileiros, entre “locais” e “estrangeiros”. Desse jeito, “entrelugar”, quer ele seja ponte, quer seja lugar ambíguo, instável, etc, no fundo ele passa sempre por ser relação. Estar no entre é estar em relação.

No mais, esta investigação mostrou me também que o quanto é importante ver estes temas dos trânsitos, deslocamentos, e, as mudanças de vida em geral, com mais leveza. Algo que já tinha surgido no encontro com o outro, durante as apresentações de transatlântica

¹⁹⁰ KAGAN, S. Notas do workshop First Elements for a Method of Intercultural Dance Projects for Social Cohesion (s/d). Disponível em: <http://sachakagan.cher-alice.fr/docs/synthesis.pdf> Acesso em: 12 nov. 2015.

onde aquilo que escolhi levar para cena foi o material que pulsou mais forte, porque eram desconfortos... Mas talvez, como um espectador comentou “*Talvez falte um pouco trazer a parte boa, com a qual a gente pudesse rir com mais à vontade...*” (depoimento 25).

No processo de desenvolvimento desse doutorado, uma problemática em torno do entrelugar também foi ficando evidente: como nomear, como objetivar algo que é do trânsito, que é dos “meios tons”, algo que, no momento de organizar, deixa de ser o que é? A minha suposição é que é necessário o fator experiência. Aquilo que vim a entender com esta pesquisa é que, da mesma maneira que o entrelugar é um processo e precisa ser entendido dinamicamente, ele parece só poder ser entendido (e traduzido) de forma vivencial. Assim, entrelugar, pelo menos da maneira como o estou concebendo aqui, extrapolava as definições teóricas, e precisava do aspecto vivencial (em mim e nos outros) para ser inteligível.

Essa constatação dá destaque ao fator tempo; creio que este é um dos diferenciais da pesquisa que se impôs. Recorrendo de novo ao exemplo de Pina, e a uma pergunta que uma jornalista portuguesa lançou à coreógrafa alemã: “Qual a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho?”. Pina respondeu: com as pessoas, com tempo” (GALHÓS, 2010, p.256). Pina e o Tanztheater Wuppertal passavam cerca de três semanas de residência em cada cidade; nesta pesquisa, e até à criação de *transAtlântica*, por exemplo, passaram-se sete anos. Entrelugar foi-se então apresentando como uma dimensão somente captada “em duração”, com tempo, com corpo, com convivência. Por conseguinte, este conhecimento corporificado permitiu-me ficar atenta para quanto o fator tempo interfere na construção do (entre)lugar, observação que, aliás, se fez presente logo desde os primeiros momentos, quando, na chegada à Bahia, a intuição me dizia que iria precisar de muito tempo para começar a entender esta “matrix”, para saber como me mover e interagir com ela...

Os contextos migratórios brindam-nos com a possibilidade de observar empiricamente as relações que se estabelecem entre os diferentes grupos e atores sociais e as reconstruções identitárias que se estabelecem de uns frente aos outros. Nesses contextos, no entanto, é importante enfatizar a influência do fator temporal, presencial e afetivo na mobilização desses processos identitários. Como se sabe, a ideia que temos de um lugar é completamente diferente quando se está de passagem ou quando se vive lá. Não só o conhecer (turista), mas

o viver. E mais do que o viver, o conviver. “Não basta ser-se vizinho, não basta ser-se colega, é preciso conhecer, aprofundar laços, desenvolver relações (...)” (LAGES [et al], 2006). O conviver é diferente do viver, pois podemos muito bem viver numa cultura, ou num bairro, e não criar relação com as pessoas, com o lugar. Desse modo, é importante chamar a atenção que semelhante relação só é possível se pensarmos as trocas interculturais não com base do contato (turista, transeunte), mas no convívio.

Assim como a Pina Bausch, nunca me interessou a aproximação turística ao outro ou à cidade. Como defende Bharucha:

Acho que se deve afirmar o valor de viver nas culturas que se está conhecendo. Ao viver, eu não quero dizer 'experimentar' a cultura através de artefatos como documentos, etnografias, ou performances. Quero dizer algo muito mais básico como a participação na vida cotidiana da cultura do 'outro', que é composta dessas ações familiares como comer, beber, dormir, falar, vender, comprar, rir, discutir (...) (BHARUCHA, 1993, p. 150, tradução minha).

Por isso considero tão importantes os discursos de quem nelas habita, de quem delas pode falar em primeira pessoa. Falo aqui de outra revelação do processo de trabalhar criativamente a ideia de entrelugar: reconhecer o potencial dos *insiders*, dos “agentes em campo”, dos sujeitos migrantes ou em trânsito. Especialmente quando estes são artistas, e podem levar isto criativa e poeticamente nos seus trabalhos. Por si só, os migrantes já têm este fator de convivência, esse conhecimento vivido na pele, as relações criadas com o local, com as pessoas e seus hábitos. Dessa forma, eles se encontram numa posição privilegiada para colocar mundos em relação, e criar novas relações de sentido.

Com isto, estou enfatizando o potencial dos artistas migrantes, indivíduos que já estão em campo, lidando com estas questões. Como diz António Pinto Ribeiro, teórico social que escreve frequentemente sobre a temática pós-colonial e seus processos identitários: “Esta pluralidade e esta deslocação (...) admite que (...) artistas, performers, realizadores, programadores, possam intervir revelando como e onde estamos”¹⁹¹. Por isso também que,

¹⁹¹ Matéria publicada no jornal Público (Portugal), suplemento Ípsilon de 21 dez. 2011. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/intelectuais-procuram-se--298333> Acesso em: 13 jun. 2015.

desde o início deste estudo, tenho visto a posição de *insider* como positiva e altamente inventiva, assim como defendem Nouss & Laplantine (2001):

(...) viver na fronteira é simultaneamente transgredir a fronteira, o que faz dos mestiços fronteiriços (...) seres profundamente criadores e inventivos que, na debilidade das hierarquias e na fluidez das relações sociais, lançam projectos e utopias em que novas identidades (...) se desenham num movimento de criação permanente (NOUSS & LAPLANTINE, 2001, p.23).

Reconheço que até poderia estudar o entrelugar sem a minha implicação (como uma teoria, do ponto de vista de uma turista, ou ainda, como alguém que mora num outro contexto cultural, mas está envolto em redomas: carro, condomínio fechado, clubes privados, enfim...). No entanto, ao contrário disso, a minha experiência foi a de uma *insider*.

Simultaneamente, estou certa que sou e sempre serei uma *outsider*; por mais que me insira, adapte o meu sotaque, dance estas danças, sempre serei uma estrangeira na Bahia. Igualmente porque, não se tratando das minhas origens, não estou tão “embrenhada” com os padrões deste contexto. A posição de *outsider* pode ser vista de diversos ângulos: força indivíduos a lidar e se emancipar do olhar do outro, treina a capacidade não só de conviver com o diferente, mas também de *ser* o diferente, e, ao mesmo tempo transforma-os numa espécie de elo, de mensageiro entre mundos. Então, talvez seja essa a grande potência do posicionamento que toma a presente pesquisa: a condição de ser uma “*insider-outsider*”, a condição de ser uma *insider* com um olhar exotópico - como comentaram depois de assistir *transAtlântica*, alguém que “*tem um super pertencimento, e, simultaneamente, um estranhamento*” (depoimento 26). Alguém que habita a sobreposição “dentro e fora”, e que, por isso, está “entre”.

A par disto tudo, e pensando no âmbito específico desta pesquisa, é preciso estar ciente que um português em solo baiano, local onde, já de si, a presença portuguesa é escassa, quer queira, quer não, estará mobilizando dinâmicas identitárias entre portugueses e brasileiros. Pensando no âmbito das trocas entre Portugal e Brasil, seria interessante que instâncias e organizações interculturais percebessem a potencialidade destes mediadores, mais ainda quando estes são artistas do corpo, coreógrafos, dançarinos, professores, e/ou

grupos independentes. O reconhecimento do potencial destes indivíduos permitiria tirar partido da condição migrante dos artistas, aqueles que já estão em campo lidando com estas questões. Digo isto pois muitas vezes os governos, com o intuito de desenvolver projetos de diálogo intercultural, gastam quantias avolumadas com o intuito de deslocar pessoas para esses territórios, pessoas que certamente têm uma experiência bem mais superficial do que aquela pessoa que convive e criou laços com o lugar. Estes profissionais têm já na sua experiência cotidiana o material que é necessário para trabalhar estas questões: convívio ao longo do tempo, laços afetivos, e muitas vezes empatia, pois com certeza já se viram no lugar do outro (nem que seja pelo simples fato de serem “estrangeiros” naquela terra...).

Para terminar, quero dizer que não teria conseguido chegar a essa compreensão de entrelugar sem a experiência prática e é ela, também agora, a que me permite com maior clareza pensar sobre algo que está em processo, que se (re)inventa a cada novo movimento. No âmbito desta investigação, a pertinência do entrelugar prende-se com o perceber como um contexto privilegiado para a criação, ou seja, um terreno propício à subjetividade, à inter e transdisciplinaridade, ao devir, e à transformação, suposições que se tornam evidências com o que pude reunir no âmbito desta investigação.

EPÍLOGO: “HÁ MAR E MAR, HÁ IR E VOLTAR”

“Chegamos? Não chegamos? Vamos. Somos”.

Esta tese possuía como objetivo principal investigar a criação em dança movida por trânsitos culturais, focada no entrelugar Bahia-Portugal. Procurava saber em que medida o conceito/ experiência de entrelugar pode contribuir para a compreensão de processos criativos em dança no contexto dos encontros interculturais, e como que processos de criação em dança podem potenciar e ser potenciados por diferentes entrelugares (entrelugares entre sujeitos/ entre culturas). Buscava também compreender de que forma processos criativos em dança nos entrelugares Bahia-Portugal interferem na reatualização e transformação das imagens recíprocas e das relações entre esses sujeitos¹⁹² e seu passado colonial. Ampliando a discussão para uma escala mais global, a pesquisa procurou reunir pistas no sentido de saber se processos criativos em dança em contextos de encontros interculturais tendem a mobilizar relações e/ou competências interpessoais. O estudo não aspirava providenciar respostas unívocas para estas questões, mas sim sugerir maneiras de refletir sobre elas, sabendo que conquistar compreensão de problemas não é “resolvê-los” mas iluminar a escuridão que os circula” (BONDER, 2012).

Esta investigação pretende tirar ilações sobre como que experiências de entrelugares interferem nos processos criativos em dança, no corpo, na relação consigo mesmo, com o outro, e com o mundo ao redor. Nessa linha de ideias, venho sustentando uma relação entre movimento, pensamento e abordagem de mundo: aquilo que experimento no corpo torna-se metáfora daquilo que experimento na maneira de estar no mundo e vice-versa. O mesmo acontece no plano relacional: aquilo que experimento com o outro, repercute na minha relação comigo mesma e aquilo que experimento comigo mesma tem consequências na minha relação com o outro, e, em última instância na minha relação com o mundo. O argumento que embasa esta visão é que processos criativos, metodologias e âmbitos de atuação em dança, com foco em novas maneiras de pensar, agir e existir interferem nos processos sociais. E, por sua vez, o social influencia a dança- trata-se de uma via de mão dupla.

¹⁹² Refiro-me aos sujeitos que se aproximaram da presente investigação.

Percebendo as metáforas por detrás de cada gesto, pensamento, atitude, alimentou-se um modo metafórico de relação com a realidade que perpassou todo o estudo, e que permitiu identificar diversas imbricações traduzidas na imagem do anel de Moebius triplo. Para além da imbricação movimento-pensamento-abordagem de mundo apontada desde o início, a imbricação sujeito-outro-mundo, passa por reconhecer que o convívio prolongado com uma outra abordagem de mundo pode vir a mudar não só a dança e relação com o próprio corpo, mas a relação consigo mesmo, com o outro e o mundo ao redor. Partindo de um entendimento dinâmico e plural dos processos identitários, o que aqui sustento é que os trânsitos culturais tendem a “acelerar” reconfigurações das identidades/ alteridades (fruto de choques/ adaptações culturais), e a modificar imagens que se tem de si mesmo e do outro. Similarmente, tendo como ponto de partida o corpo- agente primordial da cultura e de processos simultâneos de individuação e coletividade-, a criação em dança possui também o potencial de alargamento de possibilidades interpessoais, por exemplo, na dinâmica de nos colocarmos no lugar do outro e de relativizarmos o nosso próprio lugar.

Nesse sentido, a imbricação padrões de movimento-pensamento-abordagens de mundo, conduziu-me à hipótese de entrelaçamento entre processos criativos, interculturais e interpessoais, um âmbito mais amplo da investigação que foi captado como resultado dos processos criativos desenvolvidos. A possibilidade de vivenciar uma outra abordagem de mundo por via do corpo tende a alargar o nosso repertório de resposta ao mundo (a todas as mudanças, diferenças, imprevistos, e incertezas que temos que enfrentar diariamente)- daí a pertinência da experiência da dança em conjunto com a experiência intercultural, proposta que está por detrás deste trabalho. Tanto a experiência da criação em dança como a experiência intercultural são campos de intensa metamorfose, e os dados aqui reunidos me levam a afirmar que a dança em contextos interculturais, quando aberta a processos de transformação, torna-se um campo de desenvolvimento de um conjunto de competências interpessoais valiosas. Ao mesmo tempo, creio ter deixado em evidência o quanto é importante o discurso de quem viveu estas situações na pele, esses “*insiders/ outsiders*”, aqueles que estão dentro, mas que possuem uma certa distância crítica; esse parece ser um dos diferenciais dos criadores em trânsito. A posição “intermediária” e relacional dos sujeitos que estão no entrelugar- especificamente quando estes são criadores e podem trabalhar

criativamente (reciclar?) estas questões- pode contribuir para o diálogo entre culturas/sujeitos. Assim, aliando estas duas áreas e tirando partido da condição migrante dos artistas, estaremos fazendo valer o seu conhecimento empírico e exotopia, e o potencial que estes efetivamente têm na descoberta de novos modos de estar junto no séc XXI.

Depois desta digressão e tendo em conta os aspetos que aqui foram sublinhados creio que esta tese ajudou a elucidar grande parte das questões que se propôs tratar. O que de relevante ela permitiu conhecer? Quais os contributos que esta pesquisa vem aportar ao contexto em que se inscreve?

Em primeiro lugar, o presente estudo pretende fomentar uma prática reflexiva junto a dançarinos, coreógrafos e professores, sensibilizando para o fato de que escolhas artísticas e/ou pedagógicas, porque multiplicadoras de pensamentos e mundividências, são simultaneamente escolhas políticas e éticas.

O foco na pesquisa de metodologias de trabalho que possam, mais do que focar numa linguagem ou estética pré-definida, promover encontros e partilhar maneiras de estar no mundo, vem a enfatizar o papel da dança na formação de cidadãos conscientes que a sua ação é um ato político. Pretendo estimular que outros artistas-criadores se tornem, cada vez mais, socialmente engajados na realidade com a qual interagem, destacando assim a dança no seu potencial de transformação política e social. Entendo assim que um dos diferenciais dessa investigação é reafirmar o potencial da dança como fator de transformação social, com um papel iminentemente valioso na reinvenção de novas formas de convivência no mundo em que habitamos. Acredito que fazer investigação¹⁹³ nos dias de hoje é cada vez mais um campo para expressarmos a nossa ação como cidadãos, de sermos um motor para a mudança global. Da minha parte, não consigo conceber um estudo acadêmico destinado a ficar nas prateleiras de uma biblioteca, que não tenha uma função social, relativamente a alguma questão premente da atualidade. Existe portanto uma implicação social e política nesta investigação, pensando aqui política como aquilo que surge através e *como* prática corporificada.

Apesar do tema dos encontros culturais e seus desdobramentos não ser uma realidade recente, conhecem-se ainda poucas pesquisas desenvolvidas pela perspectiva do corpo,

¹⁹³ Investigação artística e *lato sensu*.

principalmente se levarmos em conta a abrangência da questão na atualidade. Os processos de criação no contexto de trânsitos culturais, desde que estes assumam esse foco, tendem a estimular não só o campo dos diálogos interculturais, bem como dos diálogos interpessoais. Ao operar tais questões nos seus processos criativos e nos seus corpos, tais artistas necessariamente veiculam, traduzem, e tendem a transformar pontos de vista e imagens recíprocas entre territórios apontando, com isso, novos caminhos para as realidades flutuantes que experimentamos atualmente. Por esse ângulo, o âmbito macro em que desembocou a pesquisa – o entrelaçamento entre processos criativos, interculturais e interpessoais-possibilita que esta tenha interesse não só criadores no entrelugar Brasil-Portugal, ou artistas da dança em contextos interculturais, mas para o público em geral.

Outro dos contributos da pesquisa passa exatamente por aí: por um entendimento de criação em dança no âmbito dos trânsitos culturais, não circunscrito pura e simplesmente ao hibridismo “formal” nem tampouco circunscrito àquilo que usualmente é tido como dança (=coreografia) mas se interessando sobre como que os deslocamentos se traduzem em transformações na maneira de interagir no mundo. Já desde a pesquisa de Mestrado, o meu interesse estava nas experiências de corpo, nas visões de mundo, nas relações e transformações advindas dessas relações, indo além da ressignificação de tradições ou de uma determinada linguagem de dança, e atentando especificamente nas novas conexões (de sentido) que se criam via corpo em trânsito. Logo, colocando o foco nas metáforas, nas relações (HACKNEY, 2008), nas transformações, no espaço entre, esta tese levanta questões fundamentais sobre o que significa ser intérprete criador em trânsito, e sobre a necessidade e valor de um diálogo entre os Estudos Culturais e os Estudos de Dança.

E, se durante muito tempo a dança, como disciplina epistemológica em processo de consolidação, se baseou nas teorias dos estudos sociais e humanísticos (TROUTON, 2004), hoje em dia, vem sendo a hora de reconhecer o contributo que a dança tem a oferecer a essas disciplinas, e à sociedade em geral. Espero assim, ter vindo a expandir o entendimento de dança e acerca do papel que ela tem nas interações sociais e culturais.

Desse modo, a própria tese torna-se um entrelugar em relação à problemática que trata. Não só por ser uma pesquisa interdisciplinar, que coloca em relação diversas áreas de conhecimento, mas também porque não é sobre o ontem nem o amanhã, mas sobre o que

está se passando hoje. Pelo fato de dialogar com uma realidade atual, em-processo e em transição, por estar tratando de questões nevrálgicas daquilo que está acontecendo atualmente no mundo, esta pesquisa avança inventando um lugar ainda por existir; daí também a sua relevância. A minha identidade está sendo constantemente remexida no decorrer deste trabalho. A minha língua, o meu sotaque é o entrelugar, eu sou o entrelugar, essa pesquisa como um todo (processo artístico, escrita da tese, defesa final) é o entrelugar. O corpo surge como o articulador desses campos, fazendo-se necessário, nesse processo, assumir a crise, a instabilidade, a mudança de paradigmas, e colocar a descoberto contradições e fragilidades... A própria tese é escrita exatamente desde esse momento “entre”, em que o corpo ainda está em trânsito, ainda está no entrelugar, mas já convivendo com o que se desenvolveu na sequência desses trânsitos. Em suma, a atual pesquisa baseia-se num estar “entre”; na articulação entre arte e seu contexto, entre indivíduo e coletivo, entre criador e público, entre artistas da dança e artistas de outras linguagens, entre conhecimento vivencial e academia, entre popular e erudito, entre teoria e prática.

Esta relação simbiótica teoria-prática, esta indissociação que diferentes disciplinas têm buscado é, de certo modo, o grande potencial da dança, como área de conhecimento. Este estudo se coloca num diálogo constante entre o corpo que dança e o corpo que pensa o corpo que dança, se joga no desafio de desenvolver o discurso reflexivo em torno de processos criativos em dança sem deixar de dançar, de dançar sem deixar de refletir; pois, junto com Hanstein (1999), acredito que a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança. O fato de cada vez mais dançarinos escreverem acerca dos seus próprios processos, de corpos que dançam a sua história escreverem em primeira pessoa, e trazerem esse “saber de experiência feito”¹⁹⁴ muda consideravelmente a natureza dos contributos. As artes da presença requerem um afastamento da visão descorporizada da ciência clássica, diminuindo o hiato entre ciência e experiência. As polêmicas atuais sobre a articulação teoria-prática, a corporeidade do sujeito-pesquisador, são um desafio grande e estes processos se tornam ainda mais intensos se estivermos pensando em dança a solo. Por esse viés, o estudo vem contribuir para o atual momento de consolidação da abordagem metodológica da Prática

¹⁹⁴ Expressão do senso comum utilizada em Portugal para se referir ao saber de cunho empírico.

como Pesquisa (*PaR*), estimulando os atuais debates sobre o papel da prática artística na universidade.

Ao mesmo tempo, sabendo que os encontros culturais não seguem a lógica de tempo linear, é interessante igualmente situar que esta pesquisa acontece entre territórios ligados há mais de 500 anos por uma série de contatos culturais e coloniais. Nesse âmbito, muito se discute sobre o que foram esses encontros no passado, mas pouco se investe em novos encontros, “de carne e osso”, com o devido tempo para amadurecimento de visões e afetos. Tendo em conta que cada agente em campo mobiliza consigo não só o momento atual das trocas entre essas culturas, mas convoca todo um passado relativo a esses encontros, a oportunidade de colocar estes povos em diálogo via processo criativo, via corpo, representa um território fértil no que toca à reatualização das imagens recíprocas e à cura de feridas abertas entre os povos colonizados e colonizadores. Dessa forma, a presente pesquisa se articula nos trânsitos entre Bahia e Portugal, busca trabalhar no corpo e, simultaneamente, incluir perspectivas do “outro” sobre questões ligadas às complexidades das histórias cruzadas entre povos ex-colonizados e ex-colonizadores, e os desafios que se apresentam para a continuidade dessas relações na atualidade. Este estudo ganha assim outras dimensões por dar voz a informações que, doutra forma, ficariam caladas na individualidade de cada sujeito. Por conseguinte, projetos neste âmbito geram não só encontros profissionais, mas também encontros afetivos, nos quais se criam e solidificam relações, nos quais se expressam e constroem identidades sociais globais.

Quando falo aqui em dar voz ao “outro”, refiro-me não só a este contexto pós-colonial, mas igualmente a experiências interculturais de várias ordens, e em última instância, a um modo de ver a dança como “arte de estar junto”. Nada se constrói sozinho. No geral, as intenções que estão na base desta pesquisa, de transformação de processos individuais em coletivos, de sugerir uma articulação entre sujeito-outro-mundo, surgem assim com o intuito de questionar o quanto nesta era de hiperconectividade e multiredes, estamos efetivamente nos encontrando, comunicando, ou partilhando algo. No mundo globalizado, vivemos aparentemente uma maior facilidade de contato- as pessoas participam mais em redes, o que poderia indicar efetivamente mais relações. Porém, na verdade, não está havendo uma comunicação verdadeira, existem sim cada vez mais “buracos”... Posiciono-me então em

relação a isto, na esperança que as ações desenvolvidas na atual investigação possam de alguma forma contribuir para modificar tal realidade. Curiosamente, ao propor aqui um entendimento da dança como arte presencial, isso dilui a ideia da dança como arte efêmera, e deita por terra toda uma concepção da pós-modernidade fluída. Nesse sentido, esta pesquisa aponta uma opção para essas consequências nefastas da atualidade, possuindo até, de modo iminentemente ativo, um papel “anti-trânsito”, já que vem enaltecer o diferencial desses encontros corpo a corpo.

Por último, não posso evitar mencionar a situação mundial, e mais especificamente, da Europa nesse contexto: a problemática ligada à situação de milhares de refugiados, expatriados, indivíduos sem direitos, sem cidadania, que estão “à deriva” de políticas internacionais, sendo vistos como uma ameaça ou um fardo para os sistemas nacionais. Pessoas que não têm terra, que fugiram de guerras, que estão num lugar “entre”. Devido às políticas migratórias, certos territórios estão convertidos em autênticos “cemitérios líquidos” (SANTOS, 2015)¹⁹⁵; esse seria, por assim dizer, o lado sombrio do estar “entre”. Trata-se de um ponto politicamente alarmante na atualidade, com o qual esta pesquisa também dialoga.

Que pistas foram lançadas, que aspetos se poderia aprofundar que não foi possível dar conta no horizonte cronológico da investigação? Refiro-me aos desdobramentos da tese, dimensões que podem despertar interesse de outras pesquisas. Em primeiro lugar, o assunto abordado nesta tese carecia de um estudo focado na recepção da obra. O que foi gerado pela performance de uma portuguesa sobre Salvador, e o fato do trabalho ter tido uma recepção diferente em Portugal/ no Brasil quando a peça começa a viajar e lida com as concepções de mundo de ambos os lados do oceano foi uma das contradições que surgiram, à qual não pude me dedicar. Mesmo assim, estou em condições de reconhecer que o encontro é um elemento fortíssimo da recepção, e que isso necessariamente faz parte das dinâmicas implicadas nos trânsitos. E que, de ambos os lados, em momentos e dimensões diferentes, o desconforto foi também uma forma que essas relações interculturais assumiram.

¹⁹⁵ In: “O Contra-senso Comum” de Boaventura de Sousa Santos, publicado a 23 de Junho 2015 na Carta Maior. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Coluna/O-Contra-senso-Comum/33821>> Acesso em: 25 jun 2015.

Faltou também dedicar um maior espaço às ideias de integração (HACKNEY, 1998) e empatia cinestésica (FOSTER, 2011). E, baseada nelas, mergulhar mais nos dados empíricos, fazendo um estudo focado nos padrões de movimento e possíveis correspondências com diferentes atitudes de mundo (linha de pesquisa que pretendo continuar a desenvolver como coreógrafa, professora e pesquisadora).

Outros aspectos que não foi possível esmiuçar nesta tese foram: as questões do gênero (apesar de ter entrado de forma breve na seção *Experimentos criativos a partir da multidimensionalidade do entrelugar*, caberia alongar um pouco mais a discussão, atentando até nas conexões entre questões de gênero e questões interculturais).

Nos inícios da pesquisa deixou-se em aberto a possibilidade desta se articular no triângulo África-Portugal-Brasil, na busca de trabalhar no corpo um passado colonial em comum e suas várias complexidades. Por conta dos contornos complexos desta investigação, de seu horizonte temporal e suas vicissitudes, foi forçoso deixar de lado a parte do entrelugar Bahia-Benin, assumindo desde então o trabalho um caráter mais bilateral. Lanço, no entanto, esse repto a outros artistas-pesquisadores, antevendo o quanto é fundamental investir em pesquisas articuladas nesse triângulo.

Aprofundar o tema das relações Brasil-Portugal sob as lentes do corpo foi também uma porta na qual não pude entrar, pelo menos, tanto quanto gostaria. Ainda que ao início pensasse que daria tempo, não foi possível desenvolver um trabalho desse gênero em Portugal (similarmente ao que fiz com o solo sobre minha relação com Salvador, ou abordar estas dinâmicas de criação em trânsito em um laboratório de dançarinos em Portugal), embora seja algo que me interessa eventualmente dar seguimento no futuro. Apesar de ter discutido sucintamente algumas questões da condição pós-colonial que perpassa estas relações, muito mais poderia ser escavado e dinamizado. Nomeadamente, de que forma processos criativos em dança podem ajudar a sanar essas feridas abertas ou oferecer alternativas ou algum tipo de resposta para essas densas questões pós-coloniais. Não apresento soluções, apenas reflexões... As perguntas que deixo no ar desejo que sirvam para futuras pesquisas.

Para além de destacar desdobramentos da atual investigação, é interessante explicitar os desafios que esta trouxe.

Estamos em tempos de passagem. Esse representa também o desafio desta pesquisa: dialogar com uma realidade em-processo, e justamente querer expressar, traduzir, falar, do que está em transição. Descobrir para onde nos dirigimos, o novo, o desconhecido. O próprio entrelugar é um conceito recente que utilizo sem a estabilidade que o tempo nele sedimentou; sabia que estava falando de algo em constante devir, algo do qual não possuía uma distância “histórica”. Ao mesmo tempo, um dos maiores desafios foi manter um posicionamento crítico em relação ao meu próprio processo, em relação a um âmbito e pesquisa com o qual estava tão embrenhada. Ambas as realidades exigiram um esforço redobrado de vigilância crítica.

Simultaneamente, questões basilares da pesquisa - “Como lidar com o outro?” / “Como viver juntos?” – estavam relacionadas com “competências” que acredito não ter exercitado tanto na vida, devido ao contexto autoritário e individualista em que fui criada. Como creio ter deixado evidente no decorrer da tese, os processos de criação colaborativos, principalmente entre sujeitos de abordagens de mundo diferentes, constituíram-se como um real desafio, porém simultaneamente, um dos meus maiores incentivos para o desenvolvimento de processos criativos no âmbito intercultural.

Outro dos desafios desta pesquisa de doutorado foi realizá-la nas zonas borradas entre prática artística e prática acadêmica. De acordo com o filósofo Bruno Latour, a distância não é entre observador e observado, mas entre a experiência de mundo antes e depois da pesquisa. Portanto, “nem a distância nem a empatia são bons indicadores de que se fez boa ciência; é-o apenas este critério: será que temos, agora, alguma distância entre o novo repertório de ações e aquele com que começamos?” (LATOUR, 2008, p. 52). Com certeza. Antes desta pesquisa, não estava muito ciente do âmbito de atuação com o qual estava envolvida há mais de dez anos. O “intercultural” não foi uma motivação de pesquisa “a priori”, algo que pesquisei primeiro de forma teórica e depois fui investigar na prática. O caminho se deu no sentido inverso: derivou de um percurso de vida que se nomeia, compreende, e

potencializa a partir da prática e, de forma mais sistemática, ao longo do desenvolvimento deste doutorado.

As experiências profundas nas dimensões criativas, interculturais e interpessoais vivenciadas na Bahia fizeram mudar a minha arte-vida, a minha maneira de estar no mundo, a relação comigo mesma e com o outro. Esta foi a minha forma particular de desenvolver e sistematizar a criação em dança no/ do entrelugar; eventualmente ela pode vir a inspirar outros processos artísticos nestes universos.

Ao mesmo tempo, intuo que este trabalho como um todo vem fechar o ciclo de estar permanentemente num entrelugar. E começar outro. Esta pesquisa passa igualmente por deixar algo num lugar ao qual tenho muito agradecer: a Bahia. Nesse contexto, aceito aprender (receber) e aceito ensinar (dar), apostando em fazer do encontro, do entrelugar, uma forma de restituir tudo aquilo que a Bahia me deu. No mais, tenho expectativas de novos cruzamentos (encruzilhadas, em “baianês”), a partir da trama de ideias criadas nesta tese.

Foram 10 meses que se transformaram em 8 anos... Aí pelo meio cheguei a pensar em me estabelecer na Bahia. Hoje, a 11 de Fevereiro de 2016, creio poder dizer que a base muda, mas o trânsito continua... A única certeza é que a “A mudança constante está aqui para ficar”(HACKNEY, 1998, p.16).

“Há mar e mar, há ir e voltar”... Das despedidas, livrai-nos. É sempre um “até loguinho” para quem atravessa o “rio” Atlântico...

REFERÊNCIAS

ABÉLÈS, Marc. “Préface”. Em: APPADURAI, Arjun. **Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation**. Paris: Payot, 2001.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: Cultura Popular e o Jogo dos saberes na Roda**. Salvador: EDUFBA, 2005.

ACOGNY, Germaine. **Danse africaine, Afrikanischer Tanz, African dance**. Berlim: Nouvelles Editions, 1980.

ADAMS, Suzi & JANOVER, Michael. Introduction: theorising the intercultural. **Journal of intercultural studies**, 30 (3), 2009, p.227-231, 1998.

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: **Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André**. Santo André, Ano I, Número 0, março 2003, p. 33-41.

ADLER, Peter S. Beyond cultural identity: Reflections on multiculturalism. **Basic concepts of intercultural communication: Selected readings**, p. 225-245, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

AHMED, S.; Castañeda, C.; Fortier, A.M. and Mimi, S. (eds.) **Uprootings/regroundings**: questions of home and migration. Oxford: Berg, 2003.

AIRAULT, Régis. **Loucos pela Índia**: delírios de ocidentais e sentimento oceânico. Porto: Via Optima Oficina Editorial, 2006.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance**. Wesleyan University Press, 2010.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Comemoração, nostalgia, imperial e tensão social-o desenvolvimento Portugal-Brasil: comentário às análises de imprensa. **Psicologia**, v. 17, n. 2, p. 381-384, 2014.

_____. (org.). **Corpo presente**: treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Oeiras : Celta, 1996.

_____. Longing for oneself: Hybridism and miscegenation in colonial and postcolonial Portugal. **Etnográfica**, v. 6, n. 1, p. 181-200, 2002a.

_____. O Atlântico Pardo: antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono”. In: BASTOS, Cristiana. ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. **Trânsitos coloniais**: diálogos críticos luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p. 23-37, 2002b.

ANDRADE, Oswald. A marcha das utopias. Rio de Janeiro: **Cadernos de Cultura**, Ministério da Educação e Cultura Serviço de Documentação, p.11, 1955.

ANDRÉ, João Maria. **Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens**. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.

ANTONACCI, Maria Antonieta. ÁFRICA/BRASIL: corpos, tempos e histórias silenciadas. **Tempo e Argumento**, v. 1, n. 1, p. 46-67, 2009.

APPADURAI, Arjun. **Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation**. Paris: Payot, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BAITELLO JR, Norval. **O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALDI, Neila Cristina. **O que há do lado de lá?** Cartas de um dueto da educação somática com o balé clássico. 2014. 157f. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em Artes Cênicas – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2014.

- BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. Articulating choreographic practices, locating the field: An introduction. **Choreographic Practices**, v. 1, n. 1, p. 3-19, 2011.
- BANES, Sally. **Our Hybrid Tradition**. Before, between, and beyond: three decades of dance writing. Madison: University of Wisconsin Press, p.257-268, 2007.
- _____. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. In: **Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement**, nº spécial, 2009, p. 451-461. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/466/422> Acesso em: 03 mar. 2014.
- BARAÑANO, A.; GARCÍA, J. L.; CÁTEDRA, M.; *et al* (Eds.). **Diccionario de Relaciones Interculturales: diversidad y globalización**. Madri: Editorial Complutense, 2007.
- BARBA, Eugénio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara. **Practice as research: Context, method, knowledge**. London: IB Tauris, 2007.
- BARTHES, Roland; COSTE, Claude. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMEISTER, Roy F. **Identity: Cultural change and the struggle for self**. New York: Oxford University Press, 1986.
- BENNET, Jill. **Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art**. Stanford: Stanford UP, 2005.
- BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.
- BIÃO, Armindo (et al). **Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade. Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. **Uma encruzilhada chamada Bahia**. Revista da Bahia, n. 38, Salvador, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BHARUCHA, R. **Theatre and the world: performance and the politics of culture**. London: Routledge, 1993.
- BRAEUNINGER, Renate; SEAGO, Catherine. Knowledge of the body established through personal identity and exposure to dance cultures as the theme of choreographic communication. In: Stock, C. F. **Dance Dialogues: Conversations Across Cultures, Artforms and Practices**. Brisbane, Australia: Australian Dance Council and Queensland University of Technology, 2008.
- BRAHM LEVEY, Geoffrey. Interculturalism vs. multiculturalism: a distinction without a difference?. **Journal of intercultural studies**, v. 33, n. 2, p. 217-224, 2012.
- BRANDSTETTER, Gabriele. Entrelaçamentos culturais em dança. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2, p. 21-40, 2012.
- BRITTO, Fabiana. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Revista Sala Preta** v. 10, São Paulo, 2010.

BROWNING, Barbara. Breast Milk is Sweet and Salty (a Choreography of Healing). **Of the Presence of the Body**, p. 97-112, 2004.

BONDER, Nilton. **O segredo judaico de resolução de problemas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

BOSCO, Francisco. O ensaio como poema. **Cult.** n. 120, p.40-41, Dezembro 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. In: **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 427-446, 2001.

BULL, Cynthia Jean Cohen. Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Ed. Jane C. Desmond Books, 1997.

_____. Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. **Moving history/dancing cultures: a dance history reader**. Connecticut: Wesleyan University Press, p. 30-96, 2001.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BURROWS, Jonathan. **Choreographer's Handbook**. London: Routledge, 2010.

BUSAID, Ana Milena Navarro. Como fazer a dança própria?. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, nº 18, p. 144-149, 2012.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia Noite: pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, nº 24, p.201-217, 2015.

BUTTERWORTH, Jo. **Contemporary choreography: a critical reader**. New York: Routledge, 2009.

CALDEIRA, Solange. As residências de Pina Bausch. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CANDY, Linda. Practice based research: A guide. **CCS Report**, v. 1, p. 1-19, 2006.

CANELAS, Lucinda. Por dentro, todos têm a mesma linguagem. **Jornal de Lisboa**, Lisboa, 3 de janeiro de 2003. p.37-38.

CARDOSO JR, H. R. Nomadismo e “nomadologia” para subjetividades contemporâneas, segundo Deleuze e Guattari. FRANÇA, SAM (et al.). **Estratégias de controle social**. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

CASTELO, Cláudia. **O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)**. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

CASTELYN, Sarah-Leigh. “Mama Africa”: HIV/AIDS and national identity in South African choreography. **South African Theatre Journal**, v. 22, n. 1, p. 62-83, 2008.

- CERQUEIRA, Iara Linhares de Albuquerque. **Estratégias coreográficas no processo artístico de Marcelo Evelin**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-Graduação em Dança – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2010.
- CHAKRAVORTY, Pallabi. From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance. **Dance Research Journal**, Nova Iorque, v. 32, n. 2, p.108-119, nov. 2000.
- CHEN, Chia-Hwan. **Images of the other, images of the self**: reciprocal representations of the British and the Chinese from the 1750s to the 1840s. 2007. 287f. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Warwick: Warwick, 2007.
- CROSS, Susan E. Self-construals, coping, and stress in cross-cultural adaptation. **Journal of cross-cultural psychology**, v. 26, n. 6, p. 673-697, 1995.
- COSTA, Cláudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. **Portuguese Cultural Studies**, v. 4, n. 1, p. 6, 2014.
- COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. **Repertório. Teatro & Dança, Salvador**, v. 13, p. 65-73, 2010.
- COUTINHO, Laura Pacheco. **Dança, Performance e Artes Visuais**: Imagens e discursos do Corpo. 2013. 156f. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2011.
- CSORDAS, Thomas J. **Embodiment and experience**: The existential ground of culture and self. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CUNHA, Marlene de Oliveira. **Em busca de um espaço**: a linguagem gestual no Candomblé de Angola. Dissertação (Mestrado), Programa de pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, Departamento de Ciências Sociais, 1986.
- DANTAS, Mônica. Anthropophagic Bodies in Flea Market: A Study of Sheila Ribeiro's Choreography. In: DAVIDA, Dena. (Org.). **Fields in Motion**: Ethnography in the Worlds of Dance. 1 ed. Waterloo, v. 1, p. 339-359, Wilfrid Laurier University Press, 2011.
- DAVIDA, Dena. **Fields in motion**: Ethnography in the worlds of dance. Wilfrid Laurier University Press, 2011.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1979.
- DA COSTA, Alberto et al. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Nova Fronteira, 2014.
- DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: **A ilha deserta**, São Paulo: Iluminuras, pp.331-343, 2006.
- _____. GUATTARI, Félix. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. **Mil platôs V-capitalismo e esquizofrenia**, p. 11-110, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a.
- _____. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.
- DELZIN, N.; LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed e Bookman, 2006.
- DEPUTTER, Mark (Coord.). **Practices of interculturalism**. Lisboa: Danças na Cidade, 2001.
- DESMOND, Jane C. Embodying difference: Issues in dance and cultural studies. **Cultural Critique**, vol.26, p. 33-63, 1993.

_____. **Meaning in motion: New cultural studies of dance.** Durham: Duke University Press, 1997.

DE SOUZA, Lisani Albertini. O Sotaque do Corpo das Mulheres Brasileiras – O Corpo como Tradução da Mestiçagem Cultural. **Revista do Centro de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem.** ISSN 2317-3971, n. 2, 2014.

DE SOUZA MINAYO, María C. **O desafio do conhecimento.** Pesquisa qualitativa em saúde. Rio de Janeiro: Abrasco, 2008.

DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. **Moving history/dancing cultures: A dance history reader.** Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

DINIZ, Carolina de Paula. Do figurino aos vestíveis em fluxo: a relação implicada entre o corpo, o movimento e o que se veste na cena da dança. **Revista Moringa**, João Pessoa, v.3, n.2, jul./dez. 2012.

DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine. (Org.). **Arte e cognição.** Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, , v. 1, p. 191-236, 2015.

_____. Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança. **Memória Abrace Digital** , v. 01, p. 1-5, 2011.

_____. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

_____. **A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas.** *Cadernos do GIFE-CIT. Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações [UFBA], Salvador, n. 23, p.7-17, 2009.*

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. **O entre-lugar e os estudos culturais.** Pesquisas em Educação, Cultura Linguagem e Arte, 2008.

DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk.** London: Penguin Classics, 1996.

EAGLE, Gillian; BOWMAN, Brett. Thinking about self-representation in the narrative-based Apartheid Archive Project. **Psychology in Society**, n. 40, p. 29-48, 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1015-60462010000200003&lang=pt Acesso em: 12 jul. 2014.

EDITORA, Porto. Dicionário da Língua Portuguesa-com acordo ortográfico. 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1015-60462010000200003&lang=pt Acesso em: 04 dez. 2014.

ELLIS, C., BOCHNER, A. P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Handbook of qualitative research.** London: Sage Publication, 2000.

ERNST, Bruno. **The Magic Mirror of M. C. Escher.** Taschen: Singapore, 1994.

FAZENDA , Maria José. Corpo naturalizado. In: ALMEIDA, M. V. (org.). **Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo.** Oeiras: Celta, 1996.

FELDENKRAIS, Mosche. **Consciência pelo movimento.** São Paulo: Summus, 1977.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Brasileiros em Portugal, Portugueses no Brasil: Construções do “Mesmo” e do “Outro”. In: Seminário Temático **“Migrações Internacionais, Estado-Nação e Cidadania”**, XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu (Minas Gerais), 2004, p.1-50

FELS, Lynn; MCGIVERN, Lynne. Intercultural recognitions through performative inquiry. **Body and language intercultural learning through drama**, p. 19-35, 2002.

FENSHAM, Rachel; KELADA, Odette. Dancing the Transcultural across the South. **Journal of Intercultural Studies**, v. 33, n. 4, p. 363-373, 2012a.

_____. Situating the Body: Choreographies of Transmigration. **Journal of Intercultural Studies**, v. 33, n. 4, p. 395-410, 2012b.

FERNANDES, Ciane. Educação Somática e Performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa. Palestra. In: **III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação**. Recife, 23 a 27 de Julho de 2012.

_____. Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2014a.

_____. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ-Art Research Journal**, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014b.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança- Teatro**: Repetição e Transformação. São Paulo: Ed. Annablume, 2007.

_____. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. **Teatro na Escola. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec**. Salvador: PPGAC/UFBA, p. 105-115, 2013.

_____. Culturas e Ritmos do Corpo. In: **Perspectivas em informação visual**: Cultura, Percepção e Representação. Salvador: EDUFBA, 2010, v.I, pp. 225-248. Palestra ministrada no IX CINFORM - Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação. Salvador, junho de 2009.

_____. Como Fazer Arte a Partir do Corpo?. **Territórios e Fronteiras da Cena (USP)**, v. 06, p. 00, 2006.

_____. Corpos Co-Moventes. In: Roberto Pereira, org. **Lições de dança**. v. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p. 35-80.

_____. Transgressões em Harmonia: Algumas Contribuições Brasileiras à Dança-Teatro de Rudolf Laban. In: **Logos** (Rio de Janeiro), v.Ano 10, p.55 - 75, 2003.

_____. Escrevendança: teoria e prática na pesquisa em Artes Cênicas. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

_____. O Averso da Travessia: O Espaço-tempo Somático-Performativo. **Performatus**, v. 2, p. 1-15, 2014c.

_____. Educação somática e danças tradicionais: a desconstrução de padrões corporais através da experiência intercultural. In: **Memória ABRACE X** - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006, UNIRIO – Rio de Janeiro, 2006, p.264-265.

- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESB, 2010.
- FERRACINI, Renato (et al.) Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 22, p. 219-232, 2014.
- FERRARI, S. **Guia de História da Arte Contemporânea**. Editorial Presença: Lisboa, 2001.
- Magalhães, Francisco B. A. *Figueiredo. Camões e os portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: Typ da Gazeta de Notícias, 1880.
- FLEURI, Reinaldo Matias. Multiculturalismo e interculturalismo nos processos educacionais. In: Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino ENDIPE, 1999, Rio de Janeiro. **Ensinar e aprender: sujeitos, saberes e pesquisa**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 67-81. Disponível em <http://tiny.cc/y3i2w>. Acesso em: 09 jun. 2010.
- FORTES, Celeste. O corpo negro como tela de inscrição dinâmica nas relações pós-coloniais em. **Cadernos Pagu**, v. 40, p. 229-254, 2013.
- FORTIN, Sylvie. “Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística”. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, pp. 77-88, 2010.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2011.
- _____. **Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power**. London: Routledge, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**, São Paulo: Vozes, 2015
- _____. O Uso dos Prazeres e as Técnicas de si. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 192 – 217, 2004a.
- FRANKO, Mark. **Dancing Modernism/Performing Politics**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- _____. **The Work of Dance: Labor, movement, and identity in the 1930s**. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.
- FURTADO, Maria Tereza. DANÇAR-SE: processos de criação em dança contemporânea. **Cena em Movimento**, n. 3. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/36201> Acesso em: 13 jun. 2014.
- GALHÓS, Claudia. **Pina Bausch: sentir mais**. Alfragide: D.Quixote, 2010.
- GARMES, Helder. O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem. In: **Revista Via Atlântica**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH – USP, São Paulo. 2002.
- GUATTARI, Félix; Rolnik, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: VOZES, 1996.
- RINGS, Guido. Blurring or shifting boundaries? Concepts of culture in Turkish–German migrant cinema. **German as a foreign language**, 2008. Disponível em: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/rings.pdf> Acesso em: 15 set. 2015.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.
- _____. **Portugal, hoje: o medo de existir**. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes-Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Edouard; WING, Betsy. **Poetics of relation.** Michigan: University of Michigan Press, 1997.

GRAU, Andree. Intercultural research in the performing arts. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, p. 3-29, 1992.

GREINER, Christine. A cultura e as novas dramaturgias do corpo que dança. *In: Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinas de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.* Salvador: UFBA / PPGAC, nº8, dez. p. 65-70, 1999.

GREINER, Christine. **O Teatro No E O Ocidente.** São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **O corpo - pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Cinco questões para pensar nas danças brasileiras contemporâneas como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. *In: NORA, Sigrid (Org.) – Húmus.* Caxias do Sul, Itaú Cultural, 2007.

_____.; QUEIROZ, João. A emergência de novos padrões de movimento em dança. **Repertório Teatro Dança.** Universidade Federal da Bahia, v. 4, p. 96-104, 2000.

GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula. **Cultural Studies.** New York: Routledge, 1992.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONG, Zhang. **Análise breve de imagens recíprocas nos media China e Portugal.** 2013. 118f. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-Graduação em Estudos Interculturais Português / Chinês – Universidade do Minho, Braga: 2013.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, o porto da Bahia.** Salvador: Editora Corrupio, 2010.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. **Os filhos da África em Portugal: antropologia, multiculturalidade e educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections.** Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. Amsterdã: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. et al. Cultural studies and its theoretical legacies. In Stuart Hall. **Critical dialogues in cultural studies**, p. 262-275, 1996.

HANCIAU, Núbia J. O Entre-Lugar. *In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-142.

HANISCH, Carol. The personal is political. **Notes from the second year: Women’s liberation**, p. 76-78, 1970.

HANSTEIN, Penelope. From Idea to Research Proposal: Balancing the Systematic and Serendipitous. In: FRALEIGH, SONDRÁ; HANSTEIN, Penelope (org.). **Researching Dancing: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, , p. 62-88, 1999.

HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, "**Practice-led Research**" (no. 118), pp. 98-106, 2006.

HENCKES, Leonel. **Corpo fora do lugar**: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento psicofísico e construção cênicas pela via das ações físicas. 2011. 191f. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

HENRÍQUEZ-BETANCOR, María. Anzaldúa and ‘the new mestiza’: A Chicana dives into collective identity. **Language Value**, v. 4, n. 2, p. 38-55, 2012.

HUTCHINSON GUEST, Ann. Language of dance: a cross cultural adventure. In: **Continentes em Movimento**. Anais do Encontro de Novas Tendências no Ensino da Dança, 1998, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, p.129-131, 1998.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: BARBOSA, Ana Mae & AMARAL, Lilian (Orgs.). **InterTerritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac/Edições SESC SP, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: D. Jodelet (Org.). **As representações sociais** (pp. 17-44). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

JOHNSON, M. **The body in the mind**: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago/London. The University of Chicago Press, 1987.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da fundação do eu. In: **Escritos**, pp.96-103. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAGES, Mário [et al]. **Os Imigrantes e a População Portuguesa**: Imagens Recíprocas. Análise de duas sondagens. Lisboa: ACIME, 2006.

LAKOFF, G., & JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP: Educ. 2002.

LAPLANTINE, F. & NOUSS, A. **A Mestiçagem**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho**: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. 2013. 336f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes cênicas – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2013.

LATOUR, Bruno. **Como falar do corpo?** A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. IN: NUNES, João; ROQUE, Ricardo. **Objectos Impuros: Experiências em Estudos**. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2008.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) Performance**: material autobiográfico na composição da cena. 2011. 66f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2011.

LEFEBVRE, Henri. **The Urban Revolution**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1970.

LEMKE, S. Diaspora Aesthetics: Exploring the African Diaspora in The Works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat. In M.Kobena. Londres e Cambridge: Iniva e MIT Press, p.140: 2008.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio**, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, p. 7-11, jul. 2003.

_____. **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

_____. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**. Santa Catarina, 2012. v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41> Acesso em: 12 nov. 2014.

LE BRETON, David. **La sociologie du corps**. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

LITTO, Frederic M. A sistematização do projeto de pesquisa em artes. **Art** n. 15, 1997, p. 05-37.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, A. **Lições de dança**, nº 2. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000.

_____. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

KATZ, Helena. Dossiê pensamento/ linguagem: O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Trama Interdisciplinar** (online). Ano 1. Vol. 2, 2010 Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=9> Acesso em: 12 jan. 2016.

_____. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. Pina Bausch. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 de novembro de 1997. 2º Caderno, p.13.

_____. GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KEMP, Sandra. “Let's watch a little how he dances”- performing cultural studies. **Critical Quarterly**, v. 34, n. 1, p. 36-50, 1992.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Strangers to ourselves**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, p.vii-xxiii, 2011.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Editora Vozes, Petrópolis, 2005.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MALHEIROS, Jorge et al. **Imigração brasileira em Portugal**. ACIDI, IP, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw, no prefácio da 1ª edição de ORTIZ, Fernando. **Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, , p.5, 1947.

MANENYE, Masedi Godfrey. **Teaching dance as a means of intercultural reconciliation**. 2014, 108f. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-Graduação em Drama e Artes Teatrais - Faculty of Humanities, University of the Free State, Bloemfontein: 2014.

MANNING, Susan. **Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MARKUS, Hazel. Self-Schemata and Processing Information about the "Self". **Journal of Personality and Social Psychology**, n.35 (February), p.63-78, 1977.

MARQUES, Lúcia & ROUSH, Paula. **Mundos Locais : espaços, visibilidades e fluxos transculturais**. Lagos: Centro Cultural, D.L. 2008.

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2003.

MARTINS, Adriana Alves de Paula - Portugal, postcolonial reconfigurations and the colour divide. In **Partíamos como se não fôssemos: homenagem a Horácio Peixoto de Araújo**. Lisboa : Bond Books on Demand, 2010.

MASANET RIPOLL, Erika; BAENINGER, Rosana. Imágenes recíprocas y estereotipos entre la población brasileña y autóctona en el contexto multicultural español. **Convergencia**, v. 17, n. 53, p. 151-175, 2010.

MATIAS, Ana. **Imagens e Estereótipos da sociedade portuguesa sobre a comunidade chinesa: interação multissecular via Macau**. 2007. 141f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós- Graduação em História das Relações Internacionais) - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Insitituto Universitário de Lisboa, Lisboa: 2007.

MATOS, Lucia Helena Alfredi de. **Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea brasileira**. 2006. 188f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2006.

MATTOSO, J. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva/Fundação Mário Soares, 1998.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. **Sociologia e antropologia**, v. 2, p. 209-233, 1974.

MCNAMARA, Andrew E. Six rules for practice-led research. **Text: Journal of Writing and Writing Courses**, n. 14, p. 1-15, 2012.

MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. How does interculturalism contrast with multiculturalism?. **Journal of intercultural studies**, v. 33, n. 2, p. 175-196, 2012.

MELO, Alexandre. "Os portugueses não têm corpo". In: *Velocidades Contemporâneas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995, p.174-178.

MELLO, Simone. **Flutuações do butoh no corpo do artista que dança: poéticas da mestiçagem**. 2013. 150f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2013.

MENDES, Cleise F. **O diálogo no drama e o discurso do outro**. Comunicação apresentada ao VII ENECULT, Salvador, 3 a 5 de agosto de 2011.

MERCER, K. **Exiles, diasporas and strangers**. Cambridge, Mass.: London ; Iniva, Institute of International Visual Arts: Cambridge, Mass. : MIT Press, 2008.

MIDGELOW, Vida L.; Bacon, Jane. *Creative Articulations Process (CAP)*. **Choreographic Practices**, 5 (1). 2014, pp. 7-31

MINH-HA, Trinh T. **When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics**. New York: Routledge, 1991

MITRA, Royona. Cerebrality: rewriting corporeality of a transcultural dancer. **Tanz im Kopf**, v. 15, p. 167-83, 2005.

MONTEIRO, Ana Paula. Migrantes somos todos - da estranheza do (des)encontro às identidades partilhadas. **Revista Portuguesa de Psicanálise** 01/2011; 30(2):191-196. Disponível em: [http://www.researchgate.net/publication/257922992_Migrantes_somos_todos_-_da_estranheza_do_\(des\)encontro_s_identidades_partilhadas](http://www.researchgate.net/publication/257922992_Migrantes_somos_todos_-_da_estranheza_do_(des)encontro_s_identidades_partilhadas) Acesso em: 4 out.2015.

MORAES, Verônica ; DOMENICI, Eloisa. Mestiçagem: culturas locais como ignição no processo criativo em dança. In: NORA, Sigrid. (Org.). **Humus-4** 1a. ed. Caxias do Sul: Lorigraf, p. 111 -119, 2011.

MOSER, G., RATIU, E., & VANSSAY, B. Pensar en el agua: representaciones sociales, ideologías y prácticas: un modelo de las relaciones con el agua en diferentes contextos sociales. **Trayectorias**, v.7, 79-91, 2005.

MULROONEY, Deirdre. **Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch**. Peter Lang International Academic Publishers, 2002.

NAJMANOVICH, Denise. **O Sujeito Encarnado: questões para pesquisa no-do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NEISSER, Ulric. Five kinds of self-knowledge. **Philosophical psychology**, v. 1, n. 1, p. 35-59, 1988.

NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (Org.). **Arte Agora: pensamentos enraizados na experiência**. São Paulo: Annablume, 2011.

NISBETT, Richard. **The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently... and Why**. New York: Simon and Schuster, 2010.

NOLAND, Carrie. **Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture**. London, UK and Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: Edusp, 1993.

OLIVEIRA, Ivone. **Preconceito e autoconceito: Identidade e interação na sala de aula**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

OLIVEIRA e COSTA, João Paulo; LACERDA, Teresa. **A interculturalidade na expansão portuguesa: séculos XV-XVIII**. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), col. Portugal Intercultural, v. 1, 2007.

ONETO, P. G. Domenech. A Nomadologia de Deleuze-Guattari. **Lugar Comum (UFRJ)**, v. 1, p. 147-161, 2008.

ORTEGA, Y. GASSET. J. Meditaciones Del Quijote - Obras Completas. **Revista del Occidente**. Madri, 1914.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo Cubano del Tabaco e y el Azucar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

OSUMARE, Halifu. Global breakdancing and the intercultural body. **Dance Research Journal**, p. 30-45, 2002.

PACHECO, M. Regina. Pensando a mestiçagem, a mistura, o barroquismo. In: **Discursividade**. Cidade: PG/UFGD/CAPES, 2012. Disponível em: <http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/10/Arquivos/04%20mara.pdf> Acesso em: 2 ago. 2014

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi; GARCEZ, Maria Helena Nery. **Os problemas da estética**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **The Intercultural Performance Reader**. London: Routledge, 1996.

PIETROBRUNO, Sheenagh. **Salsa and its transnational moves**. Lanham, MD: Lexington Books, 2006.

PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, a cultura. In NORA, Sigrid. **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, pp. 69-73.

_____. Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina. **Repertório: Teatro & Dança**, v. 14, p. 9-12, 2010.

PINTO, M. Teresa Fabião S. **Danças africanas e interculturalidade em Portugal**. Porto: Edição da autora, 2014.

POYATOS, F. Encoding-decoding processes in intercultural verbal and non-verbal interaction. In **Interdisciplinary perspectives of cross-cultural communication**. Aachen, West Germany: Rader Verlag, 1985, p. 191-209.

PONTBRIAND, Chantal. **Danse: langage propre et métissage culturel**. Montréal: Parachute, 2001.

RAM, Kalpana. Listening to the call of dance: rethinking authenticity and essentialism. **The Australian Journal of Anthropology**, 11 (3), 2000, p. 358-364.

RANGEL, Sônia. **A Máscara Expandida**. Um devir poético na interface visualidade-teatralidade. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v.19, p.199-204, 2012.

_____. **Olho Desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador. Solisluna, 2009.

REED-DANAHAY, D. E. **Auto/ethnography**: rewriting the self and the social. New York: Oxford. 1997.

RENGEL, L. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. São Paulo: PUC, 2007. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

RICOEUR, Paul. **Oneself as another**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. Perspectivas sociológicas da interculturalidade. **Análise Social**, p. 869-878, 1993.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 29 out. de 2014.

ROWLAND, Robert. A Cultura Brasileira e os Portugueses. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. **Trânsitos Coloniais**: diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROUBAUD, Luísa. Moderno Lusófono: esboços modernistas para uma dança luso-tropical. In: **O Corpo Que Dança**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2014.

_____. Crioulo em Branco. Nova Dança Portuguesa e Pós-Colonialidade. In: BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana; SARABANDO, Andreia e SILVA, Marie-Manuelle (eds.) **Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade**. Braga: Editora Húmus/CEHUM, 2012, pp 163-218.

_____. **Corpo e Imaginário**: representações do corpo na dança independente em Portugal. 2001. 368 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Motricidade Humana, Faculdade de Motricidade Humana – Universidade Técnica de Lisboa: 2001.

SÁ CARNEIRO, Mário. **Poesia**. São Paulo: Illuminuras, 2001.

SAID, Edward. **Reflexiones sobre el exilio**. Ensayos literarios y culturales. Barcelona: Debate, 2005.

SALOSAARI, Paula. Multiple Embodiment in Classical Ballet. **Acta Scenica 8**, Helsinki Theatre Academy, 2001.

SAMPAIO, Verônica de Moraes. **Bom de Quebrar e in_vertido**: experiências de mestiçagem em dança. 189 f. 2012. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os impérios tecem**. Textos anti-coloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. **Portugal não é um país pequeno**: contar o "império" na pós-colonialidade. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2004.

SANTANA, C. A. A domesticação dos corpos na cidade. **Revista Projeto História**. São Paulo, EDUC, nº25, dez. 2002.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. **Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais**. 2009. 191f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Do pós-moderno ao pós-colonial**: para além de um e de outro. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf Acesso em: 9 ago. 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

SERAFIM, José Francisco. Sinapse e Uebergang: conexões e considerações em dança-teatro. **Cadernos do GIPE-CIT, n.25**. Estudos em Movimento IV: Dança-Teatro, Voz e Diferença [UFBA], Salvador, p.43-52, 2010.

SHAPIRO, B. Susan **Dance in a World of Change**, Reflections on Globalization and cultural difference. USA: Library of Congress, 2008.

SILVA, Amabilis. **Figurino penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. 182f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SKLAR, Deidre. Five premises for a culturally sensitive approach to dance. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. **Moving history/dancing cultures**: a dance history reader. Connecticut: Wesleyan University Press, p. 30-96, 2001.

_____. Cynthia Jean Cohen Bull a.k.a. Cynthia Novack: (September 6, 1947-September 27, 1996). **Dance Research Journal**, v.29, pp 111-115. 1997

_____. Can Bodylore Be Brought to Its Senses?. In **The Journal of American Folklore** , v.107 (423), 1994, p. 9–22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/541070>. Acesso em: 6 fev. 2016.

SOUZA, Lisani Albertini. O Sotaque do Corpo das Mulheres Brasileiras: O Corpo como Tradução da Mestiçagem Cultural. **Algazarra**, n.2, p. 33-57, 2014.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOUZA. Marcos Aurélio Santos. O Entre-Lugar e os Estudos Culturais. Cascavel: **Revista Travessias**, v. 1, pp. 1-13, 2007. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/O%20ENTRE%20LUGAR%20E%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIS.pdf. Acesso em: 14 nov.2014.

SPINDLER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch**: experimentações contemporâneas. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação de Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak?. **Die Philosophin**, v. 14, n. 27, p. 42-58, 2003.
- SPRY, Tami. Performing autoethnography: An embodied methodological praxis. **Qualitative inquiry**, v. 7, n. 6, p. 706-732, 2001.
- STINSON, Susan W. Uma pedagogia feminista para dança da criança. **Pro-posições**, v. 6, n. 3, p. 77-89, 1995.
- STOCK, Cheryl. Beyond the intercultural to the Accented Body: an Australian Perspective. In Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.) **Contemporary Choreography : A Critical Reader**. Routledge (Taylor & Francis Group), Abingdon, Oxon & New York, pp. 281-298, 2009.
- _____. Moving Bodies Across Cultures: an analysis of a Vietnamese/Australian dance and theatre project. In **Australasian Drama Studies**, Hamilton, New Zealand, 1999.
- _____. **Reflective Practitioner**: choreography as research in an intercultural context. **Choreography Today**, World Dance Alliance Japan Chapter, pp. 209-225, 2000.
- _____. The Interval Between... The Space Between...: Concepts of Time and Space in Asian Art and Performance. in Sarkar Munsu, Urmimala (eds.). **Time and space in Asian context**: Contemporary Dance in Asia, pp. 17-38. World Dance Alliance, 2005..
- _____. Three views of an intercultural dance and music journey. **Two WayTraffic: Aspects of Australian/Asian interculturalism in theatre and dance**, p. 58-65, 1997.
- TAYLOR, Steven J.; BOGDAN, Robert. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.
- TRAQUINO, Marta. **A construção do lugar pela arte contemporânea**. Edições Húmus, 2010.
- THOMAS, Helen. **The body, dance and cultural theory**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- TÉRCIO, Daniel. Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança. **Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa, Instituto Camões. pp. 26 – 37, 2012.
- TOSTA, Evelyn. **Wuppertal Thanzteather e o processo de criação de Pina Bausch**. Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/danca/contemporaneo/pina-bausch-processo-criacao.html> Acesso em: 2 abr. 2013.
- TROUTON, Lycia Danielle. Interculturalism and dance-theatre. Entrevista com Elizabeth Cameron Dalman. **Kunapi**, 26 (2), 2004. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/kunapi/vol26/iss2/17> Acesso em: 23 nov. 2015.
- VESSEY, David. **The polysemy of Otherness: On Ricoeur's Oneself as Another**. 2000. In: http://www.davevessey.com/Vessey_Ricoeur.html Acesso em: 13 jul. 2013.
- VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.
- MIDGELOW, Vida L. Nomadism and Ethics in/as Improvised Movement Practices. **Critical studies in improvisation** (online). Vol. 8, nº 1, 2012. Disponível em: <http://www.criticalimprov.com/article/view/2001/2705> Acesso em: 12 out. 2015.
- VIEIRA, Marcílio de Souza. O Corpo como Linguagem na Dança-teatro de Pina Bausch. **Revista Interface**, v. 2, n. 2, p. 111-118, Natal, jul./dez. 2005.

VIRGOLIM, Angela M. Rodrigues. **Altas habilidades/superdotação: encorajando potenciais**. Ministério da Educação, 2007.

VISSICARO, Pegge. **Studying dance cultures around the world**: an introduction to multicultural dance education. Dubuque: Kendall/Hunt, 2004.

VON LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality: The puzzling form of cultures today. In Mike Featherstone and Scott Lash (eds.) **Spaces of Culture**: City, Nation, World. London: Sage, pp. , 194-213, 1999.

ZONZON, Christine Nicole. **A Roda de Capoeira angola**: Os sentidos em jogo. 2007. 191f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2007.

APÊNDICE A- Breve contextualização dos ambientes culturais Salvador/ Bahia/ Brasil e Porto/ Portugal

Aqui faço uma uma caracterização sintética desses ambientes culturais, assumidamente é o meu olhar sobre estes contextos, impregnado pela experiência vivida desses lugares. Acho pertinente lançar mão destes dados sobre Brasil e Portugal porque, afinal, toda a tese é sobre este grande espaço de (des)encontros culturais.

Portugal é um país pequeno, tanto em termos de território como em termos de população (cerca de 10 milhões de habitantes). Se comparado com o Brasil, então é mesmo um país muito pequeno. Só o estado da Bahia deverá ter uma área mais ou menos sete vezes maior do que Portugal. Mesmo na época da chegada ao Brasil, o próprio povo português já era um povo misturado que cruzava traços tão diferentes como os que estão ligados à civilização celta, greco-romana e árabe, à cultura hebraico-cristã e, mais tarde, à influência da dominação mais ou menos explícita de outros povos, como os espanhóis, os ingleses e os franceses, para citar apenas alguns casos mais evidentes (ANDRÉ, 2005). Ao contrário da capital Lisboa, antigo centro de um "império" e ainda a área urbana que reúne a maior concentração de estrangeiros, onde nas áreas mais populares se ouve música africana (*semba, kizomba, kuduro...*) e se convive com culturas muito diversas, o Porto é uma cidade menos multicultural, onde o clima é mais austero, onde as pessoas tendem a ser mais fechadas para a diferença. Embora continue a existir um certo desconhecimento social em relação a etnias, línguas, manifestações diferentes (LUVUMBA, 1997), as coisas estão começando a mudar, em parte pelo grande *boom* de turismo que a cidade teve, desde a primeira década do século XXI¹⁹⁶.

No Brasil, a história é mais complexa, já que o país é resultado de uma série de processos migratórios. Maior país da América do Sul, com cerca de 200 milhões de habitantes, trata-se de uma sociedade pluri-étnica que é “um mosaico dinâmico de heranças, indígenas,

¹⁹⁶ Talvez por efeito de ter visto atribuído pela Unesco o estatuto de ‘cidade património mundial’, em 1996, e de ter sido capital europeia da cultura, em 2001.

africanas, coloniais e migratórias onde a matriz 'lusófona', decerto importante, é uma entre várias matrizes (ROUBAUD, 2014, p.3). O território que atualmente forma o Brasil foi encontrado pelos europeus em 1500, durante uma expedição portuguesa liderada por Pedro Álvares Cabral. A região, que até então era habitada por indígenas ameríndios divididos entre milhares de grupos étnicos e linguísticos diferentes, torna-se uma colônia do Império Português¹⁹⁷. Em 1822, o Brasil conquista a independência mas o fato de ter passado por um domínio colonial marca indelevelmente o jeito de ser do povo, envolvendo complexidades sociais que se fazem sentir até hoje. Devido ao seu entrelaçamento cultural, o caso do Brasil é *sui generis*: “O sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos utilizar (...) as noções que aprendeu nos países europeus e norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras” (BASTIDE *apud* PINHEIRO, 2004, p.70) – quem o diz é o sociólogo Roger Bastide, estudioso do contexto cultural e religioso deste território brasileiro.

A Bahia é um dos maiores estados brasileiros, com população de 15 milhões de habitantes (área territorial equivalente à da França), sendo a cidade de São Salvador a capital do estado, com mais de 2,9 milhões de habitantes¹⁹⁸. “A identidade dinâmica baiana (...) assenta em ambiguidades, cruzamentos, (re-)aproveitamentos, fanfarrices, estando num lugar simultaneamente singular e plural” (BIÃO, 2000, p. 26). Conhecida como a “Roma negra”¹⁹⁹, Salvador é a cidade com maior contingente de negros fora de África, o que se explica pelos milhares de negros escravizados que foram forçados a atravessar o oceano.

A relevância dos trabalhos existentes sobre o tema dos trânsitos entre estes países me leva a fazer apenas um voo panorâmico que permita uma breve contextualização dos diferentes momentos que têm atravessado essas relações. Em relação aos trânsitos no sentido Portugal-Brasil, segundo Rowland, podemos identificar três momentos na imigração portuguesa:

¹⁹⁷ Fonte: Wikipedia.

¹⁹⁸ Fonte: Wikipedia.

¹⁹⁹ Expressão originalmente utilizada pela sacerdotisa Mãe Aninha, a Iya Oba Biyi, fundadora da comunidade do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, para se referir a Salvador, a cidade mais negra fora do continente africano.

Numa primeira fase, que corresponde aos séculos XVI e XVII, a presença portuguesa fazia-se sentir sobretudo no litoral do Nordeste (...). Com a descoberta do ouro e das pedras preciosas tem início a segunda fase, em que o fluxo migratório se tornou quase incontrolável. Entre 1700 e 1760 calcula-se em 480 000 o número de portugueses que (...) conseguiram passar para o Brasil (...). nas últimas décadas o século XVIII *[deu-se]* a estruturação do terceiro momento- jovens caixeiros, filhos segundos e terceiros dos lavradores mais abastados do Minho, que iam empregar-se na Baía ou no Rio de Janeiro (ROWLAND, 2007, p.381, grifo meu).

A partir no início do século XIX, Portugal transformou-se também em exportador de mão-de-obra - sendo que até a década de 1950, os emigrantes portugueses se dirigiam em grande maioria para o Brasil (BELA FELDMAN-BIANCO, 2004).

Os trânsitos no sentido Brasil-Portugal, de forma mais massiva, fazem-se sentir mais recentemente:

Beneficiando de antigas ligações estabelecidas durante a colonização e especialmente durante o longo período da moderna emigração transatlântica portuguesa, que vai de meados do século XIX até finais dos anos 50 do século XX, a imigração do Brasil para Portugal começou como um movimento limitado de contracorrente que incluía alguns profissionais qualificados (dentistas, peritos de marketing, informáticos, etc.), em meados dos anos 80, para se tornar num fluxo significativo de imigrantes laborais, nos finais dos anos 90 e princípios do século XXI (MALHEIROS, 2007, p. 16).

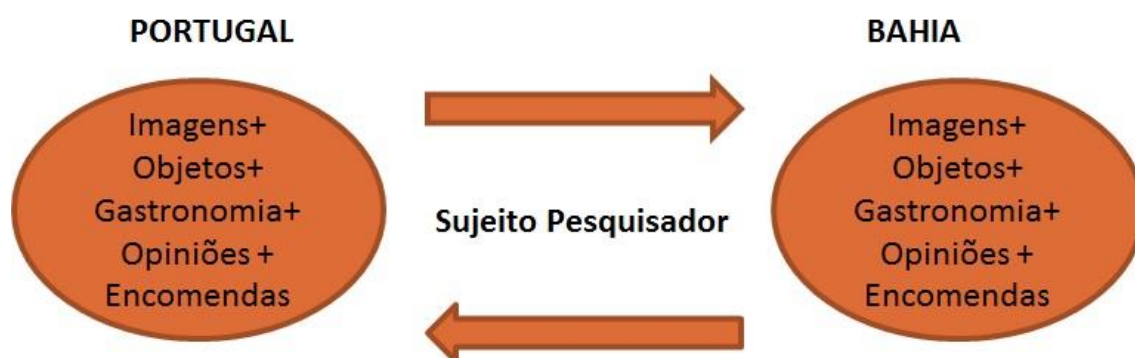
Podemos dizer, portanto, que as histórias cruzadas entre Brasil e Portugal tratam-se de histórias extremamente imbricadas.

APÊNDICE B- ENTREVISTA AO ESTRANGEIRO EM MIM

- 1.** Nome, idade, ocupação, bairro onde reside.
- 2.** Há quanto tempo mora nesta cidade?
- 3.** O que o fez chegar aqui?
- 4.** Quem é você neste lugar que o recebe e no lugar de onde vem?
- 5.** Quais as impressões de quando aqui chegou pela primeira vez? E agora?
- 6.** O que lhe toca mais na cidade, nas pessoas, nos hábitos e costumes?
- 7.** Quais são as maiores diferenças entre as nossas culturas? E as aproximações?
- 8.** Como é a visão da sua cultura aqui?
- 9.** Curiosidades que tenha descoberto com a vivência local?
- 10.** Como tem sido a sua adaptação?
- 11.** Você se sente estrangeiro aqui?
- 12.** Como vê a relação do estrangeiro com a cultura local? E do local com o estrangeiro?
- 13.** O que a Bahia te ensinou?
- 14.** De que forma Salvador está em você? (hábitos sociais, corpo, movimento, gestualidade, ...) Sente que a vivência em Salvador alterou alguma coisa no seu corpo (na forma/ morfologia do seu corpo), na sua relação com o seu corpo, no seu jeito de se movimentar, de caminhar, de dançar?
- 15.** Em que pontos se identifica com Salvador?
- 16.** Por outro lado, o que o afasta, ou choca, o que causa estranhamento?
- 17.** Conte algum mal-entendido que tenha vivido aqui.

18. Três palavras para descrever este lugar.

APÊNDICE C - ENTELUGAR ENTRE CULTURAS



De Setembro 2013 a Junho 2015, aproveitei as viagens que fazia entre Brasil e Portugal, para desenvolver o experimento criativo referente ao tema do Entrelugar entre culturas. Comecei a realizar intercâmbios de informações materiais / imateriais (imagens, músicas, objetos, gastronomias, opiniões, relatos de hábitos, encomendas). Nessas ações fui também experimentando o formato de conversas como processo criativo, com o público em geral: explorei um formato de palestras/bate-papos em que o público tinha a oportunidade de participar no processo de criação desta pesquisa artístico-acadêmica, opinando sobre imagens recíprocas entre essas culturas, partilhando seus olhares/ vivências, e fazendo encomendas simbólicas que a pesquisadora deveria levar, trazer ou fazer. Este experimento contou então com três fases:

- 1- *Entrelugar Portugal-Bahia_Aceitam-se encomendas*, que aconteceu em Porto/ Portugal em 22 de Setembro 2013, no espaço Compasso²⁰⁰. Recolha de material que incluiu a “presença efetiva” da Bahia/ Brasil na cidade do Porto (imagens, músicas,

²⁰⁰ O Espaço Compasso é uma associação cultural no centro da cidade do Porto, um dos grandes pontos de encontro da comunidade de brasileiros, e de portugueses amantes da cultura brasileiras, com uma série de atividades regulares como rodas de samba, capoeira angola, *jam sessions*, etc. Por ser um lugar que espontaneamente já tinha esse caráter de ponto de encontro entre brasileiros e portugueses fez sentido aí desenvolver esta ação.

objetos, gastronomia) + Opiniões dos indivíduos residentes no Porto sobre a Bahia / Brasil + Encomendas

- 2- *Entrelugar Bahia-Portugal_Aceitam-se encomendas*, que teve lugar em Salvador, a 05 de Março de 2015. Este contou com dois momentos: uma primeira fase, com o público em geral, que aconteceu no Gabinete de Leitura Português²⁰¹ em que partilhei o material recolhido sobre a Bahia em Portugal (imagens, opiniões, músicas, objetos, gastronomias, e encomendas). E uma segunda fase em que utilizei o espaço de laboratório de criação que tinha com os intérpretes criadores (o Estágio Docente), para que eles criassem mini células coreográficas, decorrentes desses estímulos, da forma como vêem os portugueses, da ideia têm de Portugal.
- 3- E a última etapa, *Entrelugar Portugal-Bahia-Portugal*, em que regressei ao espaço Compasso no Porto, a 21 de Junho de 2015, para partilhar o que foi recolhido na Bahia sobre Portugal, as encomendas que os portugueses e os baianos haviam realizado, e fazer um balanço daquilo que tinha sido mobilizado nesta dinâmica interativa.

Na verdade, este formato de Entrelugares entre culturas começou logo no início de 2013. Devido ao tema que já vinha pesquisando desde o mestrado em Dança, pelo fato de ter sido, logo nos primeiros meses deste doutorado, contemplada pelo Edital de Mobilidade Artística e Cultural para fazer uma residência artística no Centre Artistik Africa no Benin (África), e perante a quantidade de histórias cruzadas entre Bahia e Benin²⁰², existiu inicialmente a intenção de que este experimento do Entrelugar entre culturas se articulasse

²⁰¹ O Gabinete Português de Leitura de Salvador, fundado em 1863, é o único centro cultural português na cidade e pelo fato afigurou-se como o espaço ideal para desenvolver esta ação.

²⁰² É da região do Benin (antigo Daomé), durante muito tempo conhecida como Costa dos Escravos, que saíram grande parte do contingente de negros escravizados que forçosamente aportaram na Bahia. Vale também acrescentar que, se até para um europeu é bem caro viajar para o continente africano, trata-se de uma realidade quase impossível para a maioria dos negros no Brasil (conhecer seus antepassados), o que fomentou ainda mais esta vontade de construir pontes, através da minha micro-ação.

no triângulo Brasil-Portugal-África. Dinamizei então o *Entrelugar Bahia-Benin*, que constou de palestras/ bate-papos, transporte de materiais e encomendas da Bahia para o Benin e do Benin para a Bahia. No Benin, junto aos colegas da residência artística, e com base em todo o material que recolhi na Bahia, desenvolvi um laboratório de criação a partir desses estímulos, sendo todo o processo filmado. Porém, perante a contingência temporal e financeira para analisar todo esse material para desenvolver um projeto desse alcance, fui forçada a colocar essa ideia de lado, fazendo com que o *Entrelugar Bahia-Benin* não adentrasse na tese, acabando-se por tornar-se etapa “preliminar”, um primeiro campo de experimentação destas ideias²⁰³.

Em seguimento, no *Entrelugar entre culturas* que analiso nesta tese, focado nas relações entre Portugal e Bahia, cada evento teve cerca de 2/ 3 horas de duração em interação com o público em geral que vinha participar (e cerca de 4/ 5 semanas prévias de recolha de material de campo como imagens, fotografias tiradas na rua²⁰⁴, videos, reunião de ingredientes para os intercâmbios gastronômicos. O nome das ações foi mudando consoante o ponto de partida do trânsito, perfazendo um total de 03 eventos pontuais (*Entrelugar Portugal-Bahia; Entrelugar Bahia-Portugal e Entrelugar Portugal-Bahia-Portugal*), e 01 laboratório de criação com dançarinos-intérpretes, na cidade de Salvador. Este foi um projeto eminentemente processual; à medida que foi acontecendo, foi ganhando novos contornos e oferecendo desdobramentos criativos.

²⁰³ Existe a intenção de dar continuidade a este *Entrelugar entre culturas* através da criação de um *blog* para que o público acompanhe todos os trânsitos, trocas e processos criativos desenvolvidos. Existe também a vontade de que este projeto ganhe um maior alcance: que promova intercâmbios reais (deslocamentos físicos) conectando dançarinos destes lugares, e, igualmente, que este se espraie para além do âmbito binacional e ganhe a escala que inicialmente pensei para esta ação: o triângulo Portugal-Brasil-“Áfricas”.

²⁰⁴ Faço uma referência também às obras da antropóloga e escritora baiana Goli Guerreiro *Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico* (GUERREIRO, 2010), e *Terceira diáspora, o porto da Bahia* (GUERREIRO, 2010), com que entrei em contato no decorrer desta pesquisa e que me inspiraram a experimentar este formato de pesquisa. Goli defende que a terceira diáspora é o deslocamento de signos – textos, sons, imagens – provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra. Potencializado pela globalização eletrônica e pela web, coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas – ícones, modos, músicas, filmes, cabelos, gestos, livros. Mais sobre o assunto: <http://terceiradiaspora.blogspot.com.br/>

Nas palestras apresentava brevemente o projeto de pesquisa de doutorado, e este experimento em específico, fazendo referência à minha relação com o tema, e lugar de enunciação, e, por outro lado, aos objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa. Na sequência, o bate-papo era introduzido a partir de algumas perguntas:

- *Qual a sua ideia de Bahia (/Salvador); ou Qual a sua ideia de Portugal (Porto)?*
- *Você vê referências de Portugal em Salvador? Onde? OU De que forma a Bahia(/Salvador/ Brasil) está presente no Porto?*

Na sequência destas perguntas, os participantes eram convidados a fazer uma encomenda simbólica, o que era introduzido através das seguintes perguntas:

- *O que você gostaria que eu levasse?*
- *O que você gostaria que eu trouxesse?*
- *O que você gostaria que eu fizesse?*

Esta ideia surgiu da experiência típica do emigrante que, a cada viagem, usualmente tem uma série de pedidos de encomendas. Partindo da analogia entre processo de criação e viagem, pareceu-me interessante trabalhar criativamente com a função de entrelugar do emigrante, aquele que acaba por ser uma espécie de “passador” (*dealer*) entre dois mundos. As encomendas-presentes foram também inspiradas do convívio com vovó Natércia. Minha avó materna tinha (ainda tem) por hábito de, a cada visita ou despedida, transportar consigo um “farnel”, uma espécie de “trouxa”, recheada de iguarias e presentes para cada membro da família. Se pensarmos bem, este tipo de encomenda, não se trata apenas de uma “remessa”, é algo afetivo que envolve tempo, preparação e dedicação, algo semelhante a um presente. Um presente, como o próprio nome, trata-se de se fazer presente perante o outro, de “desvendá-lo”, de receber o outro em si para assim intuir o que ele pode gostar de receber. Um presente é uma parte do processo de dar e receber. Então era isso que também pretendia com esta dinâmica das encomendas: que pessoas que não se conhecem, que povos que têm muito em comum mas que vivem afastados, pudessem enxergar que, afinal, ainda existem coisas que podemos dar e receber uns aos outros. O subtítulo “aceitam-se encomendas” lançava o isco e dava realce a este caráter afetivo.

Quais as motivações para este experimento? O convívio de longa data com a cultura baiana despertava possibilidades de interlocução na relação Portugal-Brasil, tanto em solo brasileiro como no contexto português. Quis então “aproveitar” os sucessivos retornos ao meu país com o intuito de rever a família e amigos, que essas viagens que eram feitas ao nível individual pudessem beneficiar e agregar mais pessoas. Me utilizando como intermediária, potencializar esses trânsitos, servindo como uma ponte de aproximação entre portugueses e brasileiros. Buscava promover trocas e abrir espaços de diálogo, colocar as pessoas em contato com essas imagens, objetos, e os seus imaginários, provocar uma espécie de viajar sem sair do lugar.

Individualmente, era realizada uma recolha prévia de pistas de presença efetiva, de rastros da história, e depois, enriquecia o que tinha no “balaio” com aquilo que me era sugerido nessa troca de ideias. A recolha de que falo era não só imagens audiovisuais (fotos e vídeos) de lugares, pessoas, monumentos, práticas culturais, etc, mas de tudo aquilo que tivesse uma “materialidade” ou concretude corpórea (como é o caso do azeite de dendê ou de uma estátua dos Ibejis, por exemplo), colocando as pessoas em contato com a concretude corpórea do lugar, provocando um viajar sem sair do lugar, e, dessa forma, gerando também nos próprios participantes uma espécie de entrelugar. Os trânsitos materiais e imateriais (corpo, imagens, objetos) e a maneira como a dinâmica foi construída colocou os participantes em contato com os seus imaginários pessoais/ coletivos, permitindo acessar imagens recíprocas e histórias em comum, e levando-nos a refletir o que tem de Portugal na (história da) Bahia, como a Bahia de uma maneira coletiva lida com os materiais/ memórias/ ideias de Portugal, e vice-versa²⁰⁵.

Ao mesmo tempo, com este experimento criativo procurava não só destacar a arte/ a dança, como campo privilegiado para o diálogo intercultural, bem como realçar a potencialidade dos trânsitos e, especificamente da figura dos “agentes em campo” (artistas que, devido a sua próprias práticas já estão atuando como mediadores/ tradutores culturais). Procurava assim sensibilizar para o fato de que é possível usufruir das viagens de forma

²⁰⁵ De assinalar que a compilação de informação que reuni relativo à presença da Bahia e de influências brasileiras no Porto não pretendeu ser “extensivo”, mas se centrou mais numa determinada cena “alternativa” da presença deste contingente em Portugal.

indireta (as histórias, opiniões, encomendas permitiam acessar e mobilizar esse entendimento). Durante a minha infância e adolescência, a minha avó, já aposentada, fazia inúmeras viagens, em que tirava tanto gosto da viagem, como de partilhar as histórias e as descobertas, no regresso, com os que ficavam. Creio que isso me influenciou a sempre pensar os viajantes como uma espécie de contadores de histórias, vendo o seu papel de aproximar geografias e imagens recíprocas, como se contatar com um viajante fosse uma maneira de viajar também ... Viajar hoje em dia ainda é caro. Muitas vezes se não temos o tempo ou a flexibilidade para nos moldarmos a modos de viagem “alternativos”, temos que juntar o montante de uma viagem de avião, para alguns destinos bem dispendiosa. Assim, sempre tive muito interesse em criar o tempo para saber como tinha sido a viagem de alguém que tinha visitado um determinado lugar, notando porém que estas tendiam a ser partilhas que aconteciam tendencialmente a dois. Talvez também como uma forma de lidar com a complexidade, ou o carácter mais solitário das vivências interculturais, quis então criar este tipo de contextos, para que essas trocas pudessem acontecer de modo coletivo.

Paralelamente, interessava-me tirar partido da exotopia decorrente dessas idas e voltas: nesses trânsitos, podia observar e partir dos pontos de vista de ambos os contextos culturais, a cada hora estando na posição de ver o outro e a si mesmo, de fora.

Ao mesmo tempo, e como uma medida de tirar o artista desse lugar isolado/sacralizado, interessava-me dinamizar experimentos criativos que incluíssem o público no processo criativo (do *transAtlântica* e da pesquisa de doutorado como um todo), fosse na fase “pré”, “durante”, ou “pós” de criação, fazendo uso da dinâmica do jogo como um modo de investigação. Essa interação era uma maneira de dar voz a visões do público, de maneira a oferecer perspectivas multifocais sobre a condição de estrangeiro, esperando assim criar um caleidoscópio de olhares que não fossem somente “pessoais”, mas que mobilizassem identificações, caricaturas, críticas e catarses.

Desde a primeira edição realizei intercâmbios gastronômicos, ideia que foi sugerida por uma participante da última edição do *Entrelugar Bahia-Benin*, ocasião em que servi acarajé. Como se sabe, a cozinha está intimamente ligada à identidade e cultura de cada povo,

e é um símbolo vivo das interpenetrações e hibridização cultural resultante dos trânsitos. A gastronomia pode ser um caminho para conhecer um povo e para nos aproximarmos uns dos outros. “Comida tem uma função no sentimento de memória, de comunidade de um povo. (...) O poder que permite um almoço promover a amizade, um bolo um casamento, o pão e vinho a religião poderia fazer da população mundial uma comunidade” (MOORE, 2008)²⁰⁶. Por aí se comprova o quanto a comida se torna não só um instrumento de convívio, mas ela mesma *faz* comunidade. Oriunda do país das confraternizações à volta da mesa, dos jantares intermináveis com o tempo necessário para o encontro e para a partilha, esse foi o ambiente que quis criar também nestas ações. Os intercâmbios gastronômicos dinamizados criam pontes com aquilo que tem sido chamado de “Cozinha Relacional”. A noção de Cozinha Relacional propõe que convidados ou clientes se envolvam diretamente com a comida, ou cozinhando em conjunto, ou conversando ao redor da mesa, ou propondo formatos híbridos de performance, em que as pessoas comem, bebem e comungam, “assimilando” o espetáculo de uma outra forma. A cozinha relacional pensa o ato de cozinhar ou comer como forma de criar um contexto de partilha e troca de experiências, como um meio de se discutir coletividade, performatividade, ritualidade, etc²⁰⁷.

Ao longo do processo, as informações e encontros gerados veio fornecer novas luzes sobre questões complexas envolvidas nas relações entre Brasil e Portugal. Me voltando para as experiências vividas ou os imaginários dos participantes, fui reunindo visões que, por sua vez, iam me dando novas perspectivas sobre esses territórios; algumas ajudavam a trazer para o plano consciente as minhas próprias vivências que estavam esquecidas, e outras, ajudavam a ter um outro lado para a questão. As informações reunidas inspiraram não só o processo criativo de *transAtlântica*, como toda a feitura desta tese.

²⁰⁶ Excerto do artigo *Food for the soul* de Thomas Moore na revista *Resurgence & Ecologist*, nº251, nov/dez 2008. Disponível em <http://www.resurgence.org/magazine/article2652-Food-for-the-Soul.html> Acesso em: 3 fev. 2013.

²⁰⁷ Informação do folheto da exposição *Academia da Crise*, patente no Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador), no período de 24 de setembro a 08 de novembro de 2015.

APÊNDICE D - ROTEIRO GERAL

transAtlântica << >> de como Salvador me atravessa

PRÓLOGO

- 1- Enquanto Público entra na sala, Teresa está enchendo globo terrestre insuflável.
- 2- Quando público termina de sentar e Teresa termina de encher o globo, começa MÚSICA 1 (“Porto”). Teresa interage com o globo (roda globo em cima do joelho, circundação globo ao redor da cabeça; globo “ao invés”(/em frente à) cabeça; globo girando nas mãos, até abraçar o globo no chão e botar globo no meio das coxas).

CENA I – CHEGADA

- 1- Entra VIDEO CHEGADA A SSA DE BARCO (em silêncio)

Teresa no canto do palco de cabeça para baixo, pernas gravitando com globo terrestre no meio das coxas. Deixa cair o globo e se encaminha para a boca de cena para pegar de novo o globo.

- 2- Teresa manipula o globo, e conta História Palavras de Lá e Cá, em português de Portugal (Corpo e Voz) ... ultima frase: *“O meu mundo ficou de pernas para o ar”*
- 3- Começa a tocar MÚSICA 2, enquanto VIDEO CAOS SSA entra.

CENA II – HIPERSEXUALIDADE

- 1- ... TRANSIÇÃO: continua MÚSICA 2, Teresa circula pelo palco, até sentar no chão.
- 2- Movimentações “Treme-treme”, “Quadril Dependurado”, Poses sensuais<->Poses Sacras, gira sobre o pp eixo, enquanto vira de costas, vai despindo o figurino VERMELHO)... Termina MÚSICA 2.
- 3- Entra VIDEO ENVIESAMENTO DA REALIDADE (imagens desfocadas de um corredor, câmara que cai ao chão, q fica numa perspectiva diagonal/ interferências no video), ao som de MÚSICA 3

- 4- De costas para o público, no fundo do palco, Teresa explora movimentações com um “Corpo dobrado para trás”; termina caminhando para trás de costas até à boca de cena e deita no chão (termina MÚSICA 3)
- 5- Movimentação “Espasmos Flutuantes” (em silêncio)... termina com Teresa caminhando de frente para o público com um corpo dobrado para trás, sem cabeça (“Corpo Todo Dado”).

CENA III – MULTIDÃO NO CORPO

- 1- ...TRANSIÇÃO: À medida que o tronco vai voltando à verticalidade, Teresa pára no centro do palco e VIDEO MULTIDÃO VISTA DE CIMA começa a ser projetado no seu corpo. Teresa está num ponto fixo, gira sobre o pp eixo, explora interação com o video... Projeção vai “desaparecendo” até BLACKOUT.
- 2- Foco de Luz incandescente liga repentinamente, “cegando” Teresa (e cegando o público): Corpo em Ambiente Estranho (Teresa de olhos fechados, tateia o espaço ao redor, explora um paradoxo corporal entre “aceitar e deixar reverberar” e uma repulsa a estímulos (como se sofresse encontrões ou mãos passassem pelo seu corpo), até que cai no chão “petrificada”... tudo isto ao som de MÚSICA 4 (textura sonora “intercortada” com Samples de Falas da Rua)

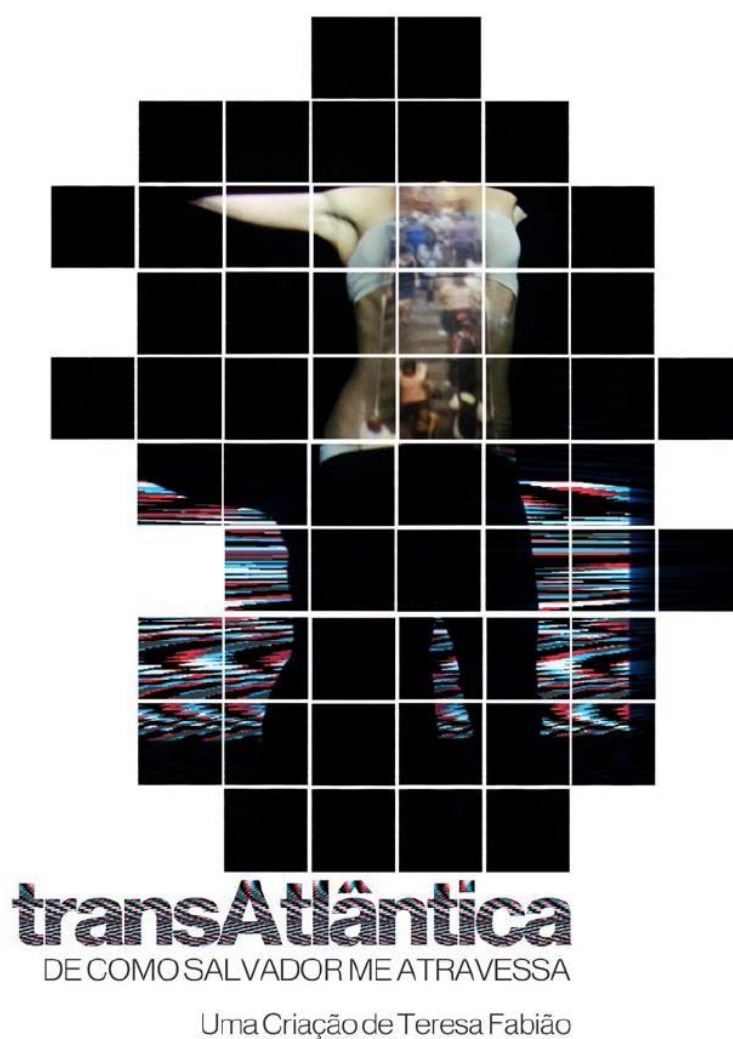
CENA IV – ENTRELUGAR

- 1- (TRANSIÇÃO: “despetrificando”...) Teresa sentada partilha silêncio com o Público. LUZ TÉNUE NO PÚBLICO. Em seguida começa a vestir o macacão (-->Tudo isto dura uns 5 minutos).
- 2- Sequência “Releituras Capoeira” ao som de MÚSICA 5; o final da sequência termina com uma movimentação de Vortex (girando sobre o próprio eixo)
- 3- Desse vortex, Teresa vai tentando retomar equilíbrio e começa a falar “Não sei fazer o fim deste espetáculo... Não tou a conseguir terminar esta etapa aqui... Não sei se fico ou não fico... Não sei sair do “entre”...
- 4- Movimentação “Balanços”, enquanto rola projeção de VIDEO “Várias Teresas” misturada com textura da água
- 5- Teresa se encaminha para a boca de cena, pega o globo terrestre ao contrário e diz: “*Eu saí daqui, vim parar aqui. O meu mundo ficou de pernas para o ar*”. BLACKOUT.

APÊNDICE E- TEXTO *transAtlântica*<<>> de como Salvador me atravessa

- “Eu saí daqui... Do Porto, segunda cidade de Portugal. Atravessei todo o oceano atlântico e vim parar em Salvador, na Bahia... Assim que eu pus os pés do lado de fora do aeroporto, aí é que eu senti a Bahia... Suor, barulho, cabelos, tons de pele diferentes, gajas de ancas largas, e uma luz, mas uma luz tão intensa, uff... Já no autocarro para a Praça da Sé, no meio de um grande engarrafamento, alguém se virou e disse: “Hoje é dia de Yemanjá”. Eu, que até sou uma rapariga viajada, nunca tinha visto nada assim... O meu mundo ficou de pernas para o ar”...
- “Não sei fazer o fim deste espetáculo... Não tou a conseguir terminar esta etapa aqui... Não sei se fico ou não fico... Não sei sair do “entre”...
- “Eu saí daqui... Vim parar aqui... O meu mundo ficou de pernas para o ar”...
- ... Resta saber se a Bahia a vai deixar sair ou não... (Voz em off: entrevista de rádio)

APÊNDICE F- DOSSIER *transAtlântica*<<>> de como Salvador me atravessa



TRANSATLÂNTICA DE COMO SALVADOR ME ATRAVESSA

O ESPETÁCULO

.2015

uma seleção de imagens e textos



DESIGN PLAYBLEU



A Criadora **Teresa Fabião**



Teresa Fabião é criadora-intérprete, coreógrafa, professora e pesquisadora na área da dança. Doutoranda em Artes Cênicas (Universidade Federal da Bahia-UFBA/2012-2016). Mestre em Dança (UFBA/ 2011). Especialização Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA/2008). Desde 1989, tem tido uma atuação na dança movida por trânsitos: trânsitos entre diferentes culturas, trânsitos entre diferentes realidades sociais, trânsitos entre diferentes disciplinas do corpo (dança contemporânea, ballet, danças africanas e afro-brasileiras, capoeira angola, entre outras). Contemplada pelo Edital de Mobilidade Artística e Cultural (FCBA-BAHIA/ 2013) através do qual realizou residência artística no Benin (África). Autora do livro "Danças africanas e Interculturalidade em Portugal" (2014).



WWW.TERESAFABIAO.COM



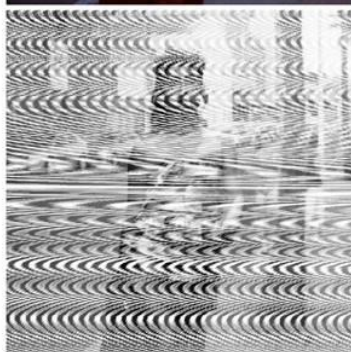
TERESAFABIAO@HOTMAIL.COM



+55 71 91139135 / +55 71 88571574 [Brasil]
+351 918956919 [Portugal]

transAtlântica

Ficha Técnica



criação e interpretação: **TERESA FABIÃO**

orientação dramática: **FÁBIO VIDAL**

edição de som: **PEDRO AMORIM**

videomaker: **JOÃO RAFAEL NETO**

iluminação: **MÁRCIO NONATO**

vestíveis em fluxo: **CAROL DINIZ**

cartaz: **TIAGO RIBEIRO**

arte gráfica + teaser: **PLAY BLEU**

produção: **VIVIANE JACÓ**

fotografia: **LORENA VINTURINI**

APOIO

CAPES, ESCOLA DE DANÇA DA FUNCEB [SALVADOR]

ARTE TOTAL [BRAGA]

TEATRO GAMBOA NOVA [SALVADOR]

+1 FILMES [SALVADOR]

DURAÇÃO

45 MINUTOS

05

TRANSATLÂNTICA DE COPO SALVADOR ME ATRAVESSA | LINA CRIAÇÃO DE TERESA FABRÃO 2025

transAtlântica **Teaser**



[CLICA NO PLAY PARA VERES O VÍDEO]

LINK: <https://youtu.be/kX0q0y594LE>

transAtlântica

Necessidades Técnicas



2 PROJECTORES

TELA DE FUNDO DE PALCO BRANCA [CICLORAMA]

SISTEMA DE SOM NO ESPAÇO

CAIXAS DE FEIRA PARA CENÁRIO

[POSSIBILIDADE DE CONSEGUIR NO LOCAL?]

DIMENSÕES MÍNIMAS DE PALCO

5 X 4,5 METROS

TEMPO DE MONTAGEM: 6 HORAS

TEMPO DE DESMONTAGEM 2 HORAS

EQUIPAMENTO DE ILUMINAÇÃO

PC -09 OU -13

FRESNEL -05 OU -06

06 PAR #2 02 PAR #5 OU 10 PAR #2 + 02 PAR #1

SET-LIGHT -02 OU 04

MÁQUINA FUMAÇA

transAtlântica
Histórico



TEATRO GAMBOA NOVA

[SALVADOR-BAHIA]

16,17 e 18 Abril 2015

TEATRO DO MOVIMENTO

[SALVADOR-BAHIA]

22 Maio 2015

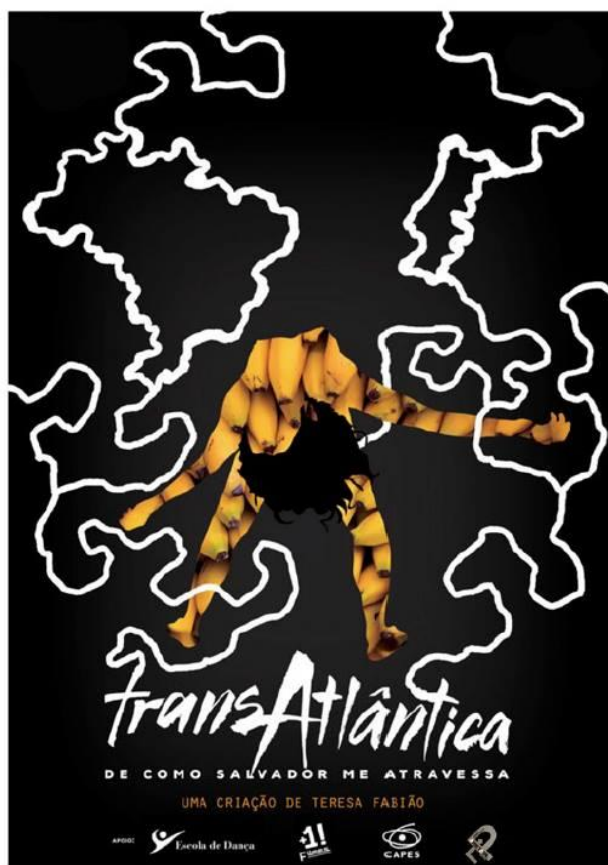


**MOSTEIRO DE S.BENTO DA VITÓRIA
TEATRO NACIONAL DE S.JOÃO**

[PORTO-PORTUGAL]

2 Julho 2015

transAtlântica
Clipping[illegible]



13