



SOARES, Marília Vieira; SANTANA, Cassiana Rodrigues; AMANAJÁS, Igor de Almeida. **Tirando os sapatos para entrar em sua casa**. Campinas: Unicamp. Professora Doutora colaboradora do curso de Graduação em Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - Unicamp; Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - Unicamp; Orientadora: Marília Vieira Soares; Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena; Orientadora: Marília Vieira Soares; bolsista Capes DS.

# TIRANDO OS SAPATOS PARA ENTRAR EM SUA CASA

Marília Vieira Soares  
Cassiana Rodrigues Santana  
Igor de Almeida Amanajás

## RESUMO

*Tirando os sapatos para entrar em sua casa* é uma metáfora que traduz o costume oriental, que não é exclusivo da Índia e de Bali, e que significa respeito ao abrigo e aos senhores que habitam o local. Com essa referência, o texto pretende focar nos processos internos que ocorrem no contato com o trabalho corporal e na relação com os mitos que, neste caso, serão os mesmos, visto que Bali é um estado hinduísta da Indonésia, que é predominantemente muçulmana. Esta proposta parte da premissa de uma identificação profunda da *psiqué* com os elementos destas culturas para comentar os processos de descobertas das técnicas e transformações que provocam todos os envolvidos nesta escrita, como artistas e pesquisadores. Pretende-se com isso oferecer uma contribuição para as reflexões sobre nós mesmos em tempos de globalização.

### **Palavras-chave:**

*Interculturalidade. Dança-drama. Bali. Índia.*

## ABSTRACT

*Taking off the shoes to enter in your house* is a metaphor that translates the oriental custom that is not unique to India and Bali and that means respect for the shelter and the lords who inhabit the place. With this reference, the text aims to focus on the internal processes that occur in contact with physical work and the myths that, in this case, are be the same, since Bali is a Hindu state of Indonesia, which is predominantly Muslim. This proposal starts from the premise of a deep identification of the psyche with the elements of these cultures to comment on the processes of discovery of the

techniques and transformations that provoke all those involved in this writing, as artists and researchers. It is intended to offer a contribution to the reflections on ourselves in times of globalization.

**Keywords:**

*Interculturality. Dance-drama. Bali. India.*

**N**as tradicionais expressões artísticas performativas de Bali e da Índia, os saberes mais preciosos são perpassados de geração em geração desde tempos ancestrais e, muitos deles, são restritos aos nativos desses lugares. Porém, quais processos e relações são estabelecidos quando artistas estrangeiros são arrebatados por uma cultura que não lhes pertence e embarcam em uma odisseia imersiva em mundos tão diferentes? O dia a dia com o mestre e a relação de trabalho e confiança transformam o aprendizado artístico em laços afetivos poderosos e sensíveis capazes de ultrapassar as barreiras geográficas e culturais de formas tão potentes que chegam ao ponto de o discípulo não ser mais apenas um discípulo, mas parte integrante daquela família artística. As formas artísticas escolhem seus atuantes da mesma maneira que o mestre escolhe a dedo seu aluno, pois este será presenteado com a joia mais preciosa – o conhecimento ancestral.

A elaboração do artigo visa relatar as experiências individuais dos autores em suas vivências artísticas com as formas espetaculares da ilha de Bali, na Indonésia, e na Índia. Não apenas o aprendizado técnico dessas tradicionais danças e dos dramas como, também, as relações afetivas dentro e fora do ambiente de trabalho com os mestres e demais atores. Busca-se compartilhar, através desses relatos, as experiências relacionadas ao mergulho em outra cultura em que esses artistas estrangeiros se tornam repositório de um saber antigo e sagrado que, de início, não lhes pertence. Os autores também exploram, em suas narrativas, a dificuldade do treinamento rigoroso, a compreensão de uma cosmologia particular e os desafios de buscar suas raízes na casa alheia, sempre questionando a problemática tão atual sobre a interculturalidade e a apropriação cultural.

### Um pouco de história

**E**sta pesquisa iniciou-se desde os primórdios de minha relação com a dança. Meus primeiros contatos foram com a Profa. Nilza Gomes Vieira, que pretendia abrir uma escola de danças folclóricas e características com

apoio da Prefeitura de São Paulo nos anos 60, cujas particularidades não eram contempladas na escola municipal de bailados pela consciência do universo imensurável desta arte nas culturas humanas. Infelizmente, ela não conseguiu seu intento, mas deu-me a iniciação ao *yoga* e algumas noções de dança indiana – os *mudras*, particularmente. Neste curso também tínhamos aulas de balé e, notando minha aptidão para o clássico, encaminhou-me para a escola de Da. Halina Biernacka, na qual consegui uma bolsa de estudos e mergulhei no bale clássico, meu sonho de criança.

Meu fascínio pela dança Indiana foi colocado em repouso, mas continuei na prática do *yoga* (em segredo, porque para Da. Halina era uma heresia...). Porém, a insatisfação não tardou a chegar: não havia espaço para expressão individual, ou qualquer tipo de expressividade. O treinamento era aeróbico, rigoroso e voltado para determinados corpos... Quase impossível para outros. Uma briga contra a gravidade e pela conquista do espaço. E chegava até a contradição de conhecimentos que não eram incluídos no treinamento: os balés de repertório narravam uma estória, normalmente um conto de fadas, estacionada no Romantismo. “Giselle” enlouquece... Como? Os resultados eram alcançados nas tentativas de ensaio/erro/acerto do intérprete baseadas nas aptidões naturais e que geravam grande insegurança. Faltava instrumentalização, não havia isso no treinamento. Às vezes se acertava, por quê?

Na revolução da dança moderna criou-se uma ojeriza à técnica codificada, sendo que isso significava o balé clássico ocidental, uma dança que é símbolo do Estado Moderno laico, embora todos estivessem ainda sob orientação do catolicismo e, portanto, da Igreja. É uma dança estipuladamente cristã, a religião do Pai, símbolo deliberado da autoridade masculina dominadora do espaço público (como até hoje), vitória do poder temporal sobre o poder secular. Grande parte da técnica do balé clássico ocidental foi moldada no corpo masculino, tendo as mulheres participação somente nas danças sociais que faziam parte do espetáculo. O maior símbolo é o Rei Sol, codinome do Rei Luis XIV, que desempenhou esse papel em balés de corte e que se tornou uma referência.

Entre o advento do Romantismo e da Dança Moderna surgiu François Delsarte (séc. XIX) e sua pesquisa detalhada sobre a expressividade humana, que atingiu a Europa toda através do interesse de profissionais do discurso (padres,

advogados, políticos), e atores, mas não consta a presença de dançarinos nessa primeira geração. Embora seja esta sistematização a base da dança moderna, ela foi elaborada pela 3ª geração do delbartismo. Vale lembrar que Delsarte viveu na primeira metade do século XIX, período de retração da vida pública e desenvolvimento das pesquisas, tendo seus conhecimentos se expandido na segunda metade do século, momento de grande atividade tecnológica das invenções.

A dança moderna foi uma revolução feminina, a conquista de espaço público pela mulher, mas no estado laico como o balé clássico. A dessacralização da mulher pelo protestantismo foi o propulsor da dança moderna: nasceu nos Estados Unidos e na Alemanha, “dando corpo” à mulher, conquista do espaço público, mas sem sistematização das regras expressivas. Nos países católico-romanos a dança moderna só se instaura nos anos 60. Questões políticas... Tanto o balé clássico como a dança moderna usam temas do classicismo greco-romano, pagão, na forma de alegoria e, no caso da dança moderna, no psicologismo patológico freudiano. Eram coreografias ocasionais. Os dois modelos de dança espetáculo ocidental foram frutos do pensamento cartesiano da época, o classicismo no séc. XVIII, a era do Iluminismo, ocasião em que se firmavam as descobertas de Newton: a matéria como elemento básico do universo e de todo conhecimento, e são reflexos da ciência e de conquistas políticas no âmbito profano, completamente destituídas do cunho sagrado. Apesar da dança moderna ter acontecido no século XX e apontar para um ideal mais profundo, como podemos ver em Ascona na Suíça, o produto final sempre foi profano.

E, partindo desta reflexão, é possível construir um novo enfoque nas artes cênicas, particularmente na dança, que a revolução da Dança Moderna iniciou e não concluiu. Toda teoria e prática de Delsarte estava embasada na premissa de Corpo-Alma-Espírito, unificados na expressividade, cujos desenhos e anotações deixaram indícios de ter pertencido a uma ordem secreta (provavelmente Rosa Cruz), cuja presença de censura política do início de seu século provocou o esvaziamento dos espaços públicos e não teriam permitido as revelações, principalmente na imprensa. Não há nada sobre as fontes de religiosidade ou espiritualidade em seus escritos. Mas o mais importante foi a fonte da expressividade estar em outro lugar, além do movimento gestual mecânico, mesmo não tendo sido assimilado pela dança moderna, e gerou um grande ponto de pesquisa nas artes cênicas: a busca pelo sagrado no

retorno às origens quando arte, ciência e religião estavam juntas. O sagrado tem a função de dar sentido.

Em novo contato com a técnica de Odissi, uma das danças clássicas indianas, em 1995, o aprofundamento dos estudos da expressividade no desempenho do intérprete gerou a criação da Técnica Energética, tese de doutorado defendida em 2000 na FE-Unicamp. O ponto principal é a codificação do gesto nos *mudras*, *hastas* e *abhinaya*, a dança interpretativa, que está nos tratados *Natyashastra* e *Abhinaya Darpanam*, cujo ponto principal é o contato com a mitologia, entendendo o mito como uma realidade que, segundo Campbell (1990), “são histórias da verdade de sentido, de significação através dos tempos” e “são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”.

Embora a atitude de tirar os sapatos seja muito concreta em si mesma, traz consigo uma gama de metáforas, um universo que se descortina a partir do momento em que tiramos as fantasias e as máscaras sociais. Nossos pés descalços significam a eliminação de proteção contra os elementos externos, significam a retirada do isolante entre nós e a Mãe-Terra: o que buscamos são as aberturas dos espaços internos de nosso ser para conhecer outras formas de manifestação das verdades da nossa espécie através da interrupção do bloqueio entre nós mesmos e as energias geradas pelo magnetismo da terra. E, assim, tomados pelo respeito de estar entrando na casa do outro, controvérsivamente, somos tomados pela sensação de estar voltando para casa.

### O afeto entre fronteiras

Vivemos tempos difíceis. Há alguns anos, muitos grupos, longamente silenciados, começaram a lutar pelo direito de falar e ser ouvido. A cada dia que passa mais corpos e vozes têm se unido em busca de mudanças cada vez mais inadiáveis. Parece que todos resolveram gritar ao mesmo tempo, mas não é bem assim. Esses gritos sempre permearam a história da humanidade, construída sobre a pele rasgada de muitas raças, gêneros, etnias e culturas. Houve momentos em que a violência era velada, ou normalizada, o que fez com que muitos de nós nos tornássemos coniventes e, até mesmo, perpetradores da mesma. Não necessariamente por convicção, mas por falta de um olhar sobre nós mesmos e nosso

*corpo-espaço-tempo*. Quando só conhecemos uma versão da história, aquela que aprendemos desde o nascimento, fica muito difícil rebelar-se contra aquilo que é dado como certo ou verdadeiro. Mas o tempo não para. As histórias pessoais e coletivas se cruzam, emoções afloram e, principalmente, aumenta o desconforto de perceber que o mundo parece fora de lugar. Invadiram a nossa casa e agora queremos retomar o comando do nosso lar.

Em muitas culturas tirar os sapatos é um ato de respeito. Tiramos os sapatos para entrar num espaço sagrado e deixar do lado de fora tudo o que não pertence àquele lugar. Isso não é misticismo, é algo natural, uma questão de higiene física e espiritual que perpassa diversas crenças, independentemente de religião. Cada um sacraliza aquilo que bem lhe aprouver. Apesar do conceito de sagrado estar comumente atrelado à ideia de religiosidade, ele é uma dimensão pessoal. Sacraliza-se um espaço, um objeto, uma pessoa, e não precisamos de intermediários para tal. O que é sagrado para um pode não ser para outro. Compreender o nosso próprio poder de escolha pode ser muito libertador, mas também gerar muitos conflitos quando essa percepção vem quebrar sistemas de poder. Em meio a uma das maiores pandemias da história da humanidade, percebemos como um gesto tão simples, como deixar os sapatos e impurezas do lado de fora de casa, pode ter um valor inestimável.

Estamos pedindo licença para entrar na casa do outro, pois todas as mãos que compartilham essa escrita também dividem uma questão em comum: o envolvimento em pesquisas interculturais. No entanto, para entrarmos nesse processo precisamos, antes de tudo, limpar a nossa própria casa. Faz-se fundamental que nos voltemos a essa casa-corpo, repositório de histórias, memórias, culturas e hábitos. Precisamos nos reconectar com esse espaço sagrado, onde carregamos nossas identidades flutuantes, sempre construídas e reconstruídas pelo tempo e pela experiência. Sem percorrermos nossos próprios “recantos” (os que escolhemos expor e aqueles onde nos escondemos), como poderemos reconhecer os espaços que nos são abertos e os que nos são negados? Sem empatia torna-se quase inviável estabelecer uma relação de afeto com o outro, mesmo que não seja possível colocar-se, efetivamente, no lugar dele. Se não reconhecermos isso, viveremos na ilusão de compreender vivências e conflitos que fogem ao nosso real entendimento. É impossível viver as dores e alegrias alheias, mesmo quando vivemos situações aparentemente semelhantes. O que se passa dentro de cada um não é um espaço

acessível a ninguém, pois não se pode confundir um fato com o seu contexto. Por exemplo, só uma mãe, ou pai, pode entender a dor de perder um filho. Nem por isso todos que sofreram essa perda sentirão a mesma dor, ou lidarão com ela da mesma forma.

As relações interculturais falam justamente dessas fricções, pois nem todos conhecem a mesma história. Viemos de realidades e formações de pensamento muito diferentes (ainda que, geralmente, subjugadas a um mesmo pensamento hegemônico). Porém, dentro de cada grupo, há muitas estruturas que se formam pela sua localidade, por instâncias culturais, regionais e temporais. Nada é fixo e, por isso, torna-se ainda mais difícil de ser apreendido. Neste sentido, nossa responsabilidade nessas trocas torna-se ainda maior. Primeiro porque precisamos rever os nossos conceitos de “troca” e, depois, porque precisamos cuidar daquilo que recebemos nesse intercâmbio e que passamos a carregar como parte de nós. Mas será que é mesmo? Até que ponto essas trocas se dão em pé de igualdade? E o que vem depois que as trocas foram estabelecidas? Quem usufrui de quê? Como? Por quanto tempo? Essas perguntas vêm aquecendo muitos debates a respeito desses processos de *interculturalismo*, *multiculturalismo*, *transculturalismo* e apropriação cultural, dentre tantos outros. Apesar de ser um assunto urgente, que vem levantando muitas das vozes sufocadas de que falamos anteriormente, está longe de encontrar uma resposta. Uma das maiores dificuldades em se chegar a um consenso sobre essas questões está justamente no fato de que não falamos do mesmo lugar, e pela impossibilidade concreta de nos colocarmos no lugar do outro. O autor Rodney Williams bem explicita essa questão em seu livro *Apropriação Cultural*:

(...) desvendar outra cultura não outorga a ninguém sua propriedade. Geertz<sup>1</sup> já alertava aos antropólogos que somente um nativo faz a interpretação de sua cultura em primeira mão. No mesmo sentido, o simples fato de conhecer a cultura do outro, ainda que de forma profunda, não nos converte em um integrante. (...) Vale lembrar que embora seja resultado de contatos e interações sociais, a cultura sempre busca reafirmar a identidade de seu grupo. (WILLIAMS, 2020, p.38-39).

---

<sup>1</sup> Clifford Geertz (1926-2006) foi um dos principais antropólogos do século XX. É considerado o fundador de uma das vertentes da antropologia contemporânea, a antropologia hermenêutica, simbólica ou interpretativa, que se destacou a partir dos anos 50.

Outro ponto que se destaca nessa discussão está na relação entre o que é compreendido como “Ocidente” e “não-Ocidente”. Como brasileiros, qual seria o nosso lugar nessa partilha tão objetiva do mundo? Se quisermos partir de um ponto de vista geográfico, estamos na parte ocidental do planeta. Mas do ponto de vista político, econômico e social, será que ocupamos o mesmo lugar de privilégio que muitos dos países colonizadores (do passado e do presente) usufruem? Não, não estamos. No entanto, ainda reproduzimos modelos aprendidos com os nossos colonizadores sem nos apercebermos de nossa própria condição de subalternidade. Isso fica claro em uma palestra de abertura de um evento da ABRACE<sup>2</sup> concedida pelo autor indiano Rustom Bharucha:

Olhando a partir das políticas de minha localização, ficou claro para mim que a interculturalidade não apresentava um campo de jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único. Percebi que havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam disponíveis na minha parte do mundo, começando pela liberdade de viajar. Mesmo se se pressupõe, num contexto do Terceiro Mundo, que o dinheiro para viajar e para participar de um projeto intercultural é disponibilizado através de financiamento, a realidade é que a liberdade de viajar é severamente restringida por todos os tipos de legalidades determinadas pelas agências do Estado. Assim, mesmo que o interculturalismo pareça existir independentemente do Estado, é a negociação das leis relativas à imigração e à regulamentação de vistos que nos permitem, em primeiro lugar, atravessar as fronteiras... (BHARUCHA, 2017, p.12, Tradução: Maria Lyra).<sup>3</sup>

Como podemos perceber, mais uma vez, não podemos falar do mesmo lugar. Ainda que nos encontremos em situação de “subalternidade” em relação a determinadas culturas, podemos nos ver em situação de privilégio em relação a outras. Isso reforça o quão movediças são as fronteiras culturais que nos separam. No entanto, isso é um obstáculo, porém não uma barreira. Ainda que não possamos sentir em nossa carne a história e tradição de um povo, podemos aprender a respeitá-las. Admitindo, inclusive, a nossa impossibilidade de apreendê-las. Nem sempre

---

<sup>2</sup> Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

<sup>3</sup> Rustom Bharucha é doutor em Artes pela Yale School of Drama (1981). Professor de Teatro e Performance na Escola de Artes e Estética da Jawaharlal Nehru University. Autor de diversos estudos sobre performances interculturais. Maria Lyra (tradutora) é docente substituta na área Interpretação/Voz no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Artes, subárea Teatro, na linha de pesquisa Práticas e Processos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. As informações sobre o autor e a tradutora foram extraídas do mesmo artigo da citação.

podemos entender determinadas estruturas socioculturais, mas precisamos compreender quais são os nossos limites em relação a elas. Até as melhores intenções podem se tornar novos instrumentos de poder. Essas discussões parecem não ter um fim à vista, especialmente, quando parecemos regredir em tantas áreas do pensamento coletivo. Muitos preconceitos estão novamente expostos, mostrando que nunca deixaram de existir. Opiniões são trocadas por imposições, ou até agressões. Não há espaço para pensar diferente, ou para ser diferente, quando as verdades são pessoais e não estão abertas ao debate. Estamos em guerra com um vírus invisível a olho nu, e não falamos aqui do coronavírus, mas da ignorância que permeia a sociedade em que vivemos. Aquela que ignora o outro em seu corpo-casa e no seu direito de falar por si. Como podemos encontrar equilíbrio nas relações com outra cultura se não o encontramos nem mesmo em nossa própria?

As fricções apontadas pelo *interculturalismo* são fundamentais de serem discutidas e precisam de nossa atenção de forma urgente e cuidadosa. Porém, trazemos outras questões para esse debate: onde ficam os afetos? O que nos conecta a essas culturas? O que elas significam para nós e que está além das formas? Há outros tipos de relação? Caso sim, quais? Muitas questões de ordem objetiva e burocráticas são pontuadas por esse debate, porém os afetos, um tema mais subjetivo, parecem ficar esquecidos dentro do calor da discussão. Muitas pessoas são levadas às pesquisas interculturais por interesses específicos, principalmente no campo das artes da cena, o lugar de onde partimos. Isso vem sendo feito há décadas por figuras consideradas importantes nessa área como Jerzy Grotowski<sup>4</sup>, Peter Brook<sup>5</sup>, Eugenio Barba<sup>6</sup> e Ariane Mnouchkine<sup>7</sup> para citar alguns do eixo euro-

---

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski (1933 – 1999) foi um diretor polonês, professor e pesquisador de teatro. Ele teve um papel fundamental na forma de se pensar essa arte, o papel do ator e o seu treinamento a partir da segunda metade do século XX, especialmente na Europa e nas Américas. Os trabalhos que ele desenvolveu, no que chamou de “laboratório”, tornaram-se uma referência para muitos artistas até os dias de hoje.

<sup>5</sup> Peter Brook (1925-) é um diretor de teatro e cinema inglês. Foi um dos primeiros nomes do teatro a propor uma pesquisa intercultural (e multicultural) por meio da formação de uma companhia de atores provenientes de diversas partes do mundo.

<sup>6</sup> Eugenio Barba (1936-) é um diretor e pesquisador de teatro italiano. Ele foi o fundador do Odin Theatre e criador do conceito de Antropologia Teatral, um dos mais estudados por grupos de teatro e acadêmicos em várias partes do mundo, especialmente na Europa e nas Américas.

<sup>7</sup> Ariane Mnouchkine (1939-) é uma diretora francesa de teatro e fundadora do Théâtre du Soleil. Dentre as propostas de sua companhia está a formação de um teatro colaborativo, que costuma se apresentar fora de espaços tradicionais do circuito teatral. Seus espetáculos frequentemente incluem técnicas ou manifestações artísticas estrangeiras, inclusive, asiáticas e americanas. No entanto, em tempos de

ocidental. Muitos de nós seguiram os caminhos abertos por esses pensadores e pesquisadores ativos no campo do teatro e da dança. Por outro lado, se podemos ser arrebatados pelo “exotismo”, pela curiosidade ou mesmo pela busca de uma virtuosidade técnica, o que nos mantém atrelados a esses estudos quando somos bombardeados pelos problemas expostos pelas relações interculturais? Acreditamos que é possível investir anos de vida nessas pesquisas por interesses meramente artísticos, mas nos parecem que são casos mais raros. Grande parte das formas de arte vindas da Índia, Indonésia, Japão e China (dentre outros) exigem uma dedicação que, possivelmente, apenas pessoas dotadas de uma disciplina extraordinária se manteriam neste caminho sem qualquer vínculo afetivo. Alguns são arrebatados à primeira vista por uma performance, outros fazem escolhas mais objetivas sobre o que desejam estudar e aprender. Porém, como dito anteriormente, nossas identidades são construídas e reconstruídas a cada vivência, tão fluidas e inconstantes quanto as fronteiras físicas e culturais que nos separam.

Nesse ponto, esbarramos num conflito. Se, por um lado, nenhum tipo de afeto, por mais envolvido e respeitoso que seja, pode jamais justificar qualquer tipo de apropriação cultural, ele também não deveria ser deixado à parte dessa discussão. Há um espaço dentro de nós reservado às nossas afinidades e desejos e, talvez, por caminharmos sempre sobre a dicotomia corpo-mente, não o trazemos para o debate. Ou não encontramos o espaço para fazê-lo. O que faz com que tantas pessoas se emocionem e, muitas vezes, mudem totalmente a sua vida, envolvendo-se com uma cultura desconhecida? O que faz o coração pulsar diante de uma imagem, um cheiro, uma sensação? Certamente haverá muitas respostas científicas para tais acontecimentos, explicando todas as substâncias ativadas ou desprendidas no nosso cérebro para justificar tais sensações. Uns trarão justificativas intelectuais, outros, psicanalíticas, outros até espirituais. No entanto, para quem carrega o sentimento, não importa muito onde mora a verdade, pois, ainda que ela seja revelada, não será capaz de mudar o que o afeto arrebatou. Talvez alguns (ou muitos) dos envolvidos nessa discussão argumentem que não se pode tratar dessas questões de um ponto de vista tão subjetivo, especialmente, quando há elementos bastante concretos para serem analisados. É um argumento válido e absolutamente compreensível, porém frágil em

---

discussões sobre *interculturalismo* e *apropriação cultural*, suas abordagens vêm provocando muitas críticas a seus trabalhos, assim como aos pesquisadores citados anteriormente.

seu próprio propósito de manter a discussão em “terra firme”. Quando falamos de seres humanos, quando falamos de relações humanas, a subjetividade é onipresente. Não é possível separar as duas coisas, razão pela qual é tão difícil nos colocarmos no lugar do outro. É ignorar feridas abertas, tomar a parte pelo todo.

Infelizmente, essa discussão parece bem longe de encontrar um consenso. Até porque, talvez a única saída para o consenso seja admitir a sua impossibilidade. Não podemos mudar os acordos feitos no passado recente ou longínquo, mas podemos encontrar novas formas de fazê-los hoje. Talvez o ponto de equilíbrio entre os pensamentos conflitantes não esteja de um lado ou de outro. É comum que entremos em uma discussão buscando um lado que nos represente, indo de fatos a ficções em busca de um vencedor da proposta ideal. Mas pode ser que essa resposta não esteja em lado algum, pois não conseguimos abarcar tantas realidades, corpos, casas, vozes, olhares, dores e amores. Isso não quer dizer que devemos nos acomodar nas impossibilidades. Pelo contrário, o seu reconhecimento deve sempre nos impulsionar a buscar novas saídas para velhos problemas. É possível que a solução não esteja no fim, numa resposta ideal, mas no processo de procurá-la.

### **Duas ilhas tropicais**

A primeira vez que vi uma performance de dança-drama balinesa foi meramente ao acaso. Lembro-me que, em 2011, o meu mestre I Made Djimat e seu sobrinho I Nyoman Terima estavam em São Paulo, onde faziam uma demonstração técnica no Sesc Anchieta. O evento não foi muito divulgado, mas, ainda assim, acidentalmente, um panfleto veio parar na minha mão. Naquela noite fui curioso assistir às máscaras balinesas que seriam apresentadas pelos mestres – eu que, desde o começo da minha formação em teatro, sempre tive paixão pela linguagem das máscaras e as técnicas envolvidas em sua manipulação, ainda assim, não possuía o menor conhecimento do que seria o teatro de Bali. Para ser honesto, nem mesmo tinha certeza de onde no mundo estava localizada a tal ilha. Não consigo até hoje descrever o tamanho do meu espanto, assombro e maravilhamento quando aqueles corpos estranhos que se articulavam de forma ímpar e precisa descortinaram o palco do teatro. Corpos volumosos, que carregavam camadas de tecidos coloridos, movimentavam-se energeticamente pelo espaço batendo os pés descalços no chão

enquanto os longos dedos das mãos, que pareciam ser dotados de vida própria, reverberavam energia incessantemente. Aquelas figuras traziam espadas nas costas, incensos nas coroas douradas que adornavam suas cabeças e as máscaras, meu Deus! – As máscaras! O que seriam aqueles seres? Alguns pareciam demônios de olhos esbugalhados e presas afiadas, outros, mais suaves de dentes perolados e sorriso gentil, ainda algumas que traziam claramente características de deformidades físicas. A música, ainda que tocada através de um aparelho de som, era forte, vibrante e, aparentemente, descompassada. O que era tudo aquilo? Não sei em qual momento ou pelo que exatamente fui arrebatado, porém, naquela noite, naquele momento, tive a certeza de que independentemente de onde fosse a ilha de Bali, seria lá o meu próximo destino. Mas por onde adentrar em uma cultura que nem mesmo eu sabia do que se tratava? E foi assim que, alguns meses depois, aterrissava pela primeira vez na ilha dos Deuses sem saber nada além do que me havia sido apresentado naquela noite arquitetada pelo acaso ou pelo destino.

Neste ano de 2021 completam-se dez anos desde que iniciei meu treinamento nos danças-dramas balineses. Desde setembro de 2018 resido em Bali, onde tenho aulas todos os dias, exceto aos domingos, com meu mestre Djimat e outros dançarinos do *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation* no vilarejo de Batuan, e também no curso de dança do *Institut Seni Indonesia* – em Denpasar. Hoje conheço um pouco mais sobre a cultura balinesa e as histórias de seus mitos, mas reconheço que quanto mais aprofundo-me nas raízes dos costumes da minha família balinesa, menos tenho certeza de que sei de algo. Digo isso porque são tantas as tradições, tantos os rituais e seus pormenores que é quase impossível um estrangeiro compreender a complexidade de toda a filosofia e mitologia que rege os costumes diários ilha. Nem mesmo os balineses sabem ao certo as origens e significados de certos rituais e práticas religiosas. Quando escrevo “minha família balinesa” me refiro à família do meu mestre Djimat. Uma família inteira de atores/dançarinos, músicos, mascareiros e demais artistas que carregam em seus genes uma tradição secular. O próprio *pak*<sup>8</sup> Djimat, que esse ano completa setenta e três anos, aprendeu a dançar aos cinco anos de idade com sua mãe e seu pai e é o único Maestro de dança-drama

---

<sup>8</sup> *Pak* é abreviação de *Bapak* que em língua indonésia significa pai ou senhor e é comumente utilizado pelos mais jovens em sinal de respeito aos mais experientes.

<sup>9</sup> *Bule* é a palavra em indonésio para estrangeiro.

vivo nos dias atuais. Aos sete anos já ensinava outras crianças no vilarejo de Batuan. Treinou com rigorosidade seus quatro filhos e dois sobrinhos, que ficaram sob sua tutela após a morte dos pais, onze netos e incontáveis outros discípulos que, no caso de alguns, ao passar dos anos, integraram a grande família que hoje compõe o *Tri Pusaka Sakti Ensemble*, além de um punhado grande de alunos estrangeiros curiosos que, por um breve período, aportaram em Bali, inclusive nomes renomados do teatro ocidental como Ariane Minouchkine e Eugenio Barba.

Dentre todos os discípulos que *pak Djimat* já formou até hoje, e imagine que foram dezenas ao longo desses mais de cinquenta anos de ofício, tive o privilégio de ser o único que considera como filho adotivo, o que me deixa profundamente grato por merecer tamanha honra. A razão disso talvez seja explicada nas minhas reflexões mais adiante, o que é fato é que todos seus discípulos balineses o consideram um pai, assim como eu. Talvez isso explique em parte a pergunta que me faço sempre: como é possível ser concedido a um estrangeiro o acesso aos conhecimentos seculares e técnicas rigorosas de um teatro específico e distante como é o de Bali, tanto quanto, lhe ser permitido participar das redes de afetos pessoais de um coletivo de artistas, cujos segredos mais preciosos de sua arte são guardados a sete chaves, e transmitidos, na maioria dos casos, apenas dentro de seu âmbito familiar?

Há dez anos iniciei minha jornada nas artes performativas balinesas como, creio eu, qualquer outro *bule*<sup>9</sup> que vem à Bali – movido e instigado pela curiosidade e o exótico do que pareciam ser as práticas de treinamento das bandas de cá do globo. Mas o que me manteve no teatro balinês com certeza não foram as mesmas razões de uma década atrás. Com o passar dos anos comecei a enxergar Bali não mais com os olhos da cobiça em capturar e dominar uma técnica difícilíssima para voltar ao Brasil e exibi-la com ares de “olha o que eu sei fazer”, mas sim, com os olhos do coração e da alma. Mas, para explicar melhor a você, caro leitor, como mundos e culturas tão distantes se conectaram, é preciso voltar um pouco no tempo, assim, peço licença e retorno à minha infância.

Nascido e criado até meus dezessete anos em Belém do Pará, recordo que, quando ainda criança, costumava sempre passar as férias da escola em uma casa de praia pertencente à minha família em uma ilha chamada Mosqueiro, a uma hora de distância da capital. Naquela época, as crianças usufruíam de dois a três meses de férias escolares. Minha mãe, que trabalhava na capital, enviava-me todos os anos

para a pequena ilha sob os cuidados da minha avó materna. A ilha de Mosqueiro ainda hoje é habitada por uma população ribeirinha simples e humilde que sobrevive, em sua maioria, da pesca, que é sua fonte principal de renda, mas, também, alguns tomam conta das casas das pessoas da capital que só utilizam suas residências de veraneio poucas vezes ao ano como um refúgio da cidade grande, como era o caso da nossa família. Outras casas também foram construídas na vila em que tínhamos o nosso refúgio e cada residência possuía o seu caseiro que, além de cuidar da casa, também fazia outros pequenos serviços diários. Os filhos desses caseiros tinham todos a minha idade na época e era com eles que passava as férias brincando. Através deles escutei as lendas mais formidáveis que compunham o seu dia a dia. Durante as noites escutava atento os sons da mata por baixo das cobertas à espera da velha Matinta Pereira<sup>9</sup> que vinha assombrar as casas e só partia se lhe oferecêssemos café ou tabaco, observava atento os homens vestidos de branco pela rua – algum deles com certeza poderia ser o Boto<sup>10</sup> disfarçado. Aprendi também a respeitar o mar e a pedir licença antes de entrar nos domínios da lara<sup>11</sup>. Lembro-me de como era real a sensação de conviver diariamente com esse imaginário folclórico nas raízes do meu cotidiano até meados da minha adolescência, época em que, cada vez menos, retornava à ilha de Mosqueiro devido aos estudos e outros compromissos que uma vida na capital demanda.

Quando cheguei em Bali pela primeira vez tive a forte sensação de “como é bom voltar para casa”. Logicamente, não entendia ao certo o que era essa sensação e muito menos como era possível, já que era a primeira vez que viajava para o continente asiático. Tanto a ilha de Mosqueiro como a ilha de Bali ficam localizadas mais ou menos próximas à linha do Equador, ambas possuem clima muito semelhante. Na minha primeira visita ao mercado do vilarejo de Sukawati fui

---

<sup>9</sup> Matinta Pereira é uma personagem do folclore brasileiro, mais precisamente da região norte do país. É uma velha bruxa que se transforma em um pássaro agourento que pousa sobre os muros e telhados das casas durante a noite e se põe a assobiar. Se o morador não lhe oferecer tabaco, café, cachaça ou peixe a Matinta amaldiçoa a família.

<sup>10</sup> Personagem do folclore da região norte do Brasil, geralmente contada para justificar a gravidez de uma mulher solteira. Dizem que, durante as noites de festa, o boto rosado aparece transformado em um homem elegante vestido de branco e sempre com um chapéu branco para esconder sua grande narina, que não desaparece com a transformação. O boto seduz as jovens desacompanhadas, levando-as para os seus domínios no fundo do rio e as engravida.

<sup>11</sup> Também conhecida como Mãe D'água, lara é um personagem do folclore brasileiro, mais conhecida na região norte do país. Lara é uma sereia que mora dentro do rio e possui uma beleza inigualável, uma bela voz e muitas riquezas.

apresentado ao rambutão, jambo-rosa, mangustão – frutas que eu já conhecia da minha infância e que, para espanto dos balineses, não eram a mim nenhuma novidade, diferentemente das reações costumeiras dos demais estrangeiros. Assim como Mosqueiro, a ilha de Bali é habitada por uma população humilde que trabalha nos campos de arroz e nos grandes *resorts* e restaurantes construídos para o grande número de turistas que desembarca na ilha - cada vez mais a cada ano.

Há dez anos eu não conhecia os demônios, heróis e deuses da mitologia balinesa e que, na maioria, compõem o imaginário da religião e costumes hindu. Não entendia quem era o demônio Rangda<sup>12</sup>, não conhecia sua estória, mas conseguia profundamente entender, talvez não intelectualmente, a sensação de medo e respeito dos balineses por aquela entidade sobrenatural e o por que de todas as noites, nas esquinas das ruas, colocarem no chão oferendas que continham, além de flores, incensos e um punhado de arroz, tabaco e café. “Para apaziguar os demônios”, diziam eles. Não entendia, tão pouco, os personagens que eram dançados no drama *topeng*<sup>13</sup>. Quem eram? Do que falavam? Qual é a estória? Eles dançam em vez de “atuar”? Nada fazia sentido algum, mas, internamente, eu já carregava algo na minha memória desde a infância – então em suas danças folclóricas os ribeirinhos também não relembram suas lendas? Assim com os ribeirinhos de Mosqueiro, os balineses não precisam de uma narrativa clara de seus mitos dançados todas as vezes que há alguma performance – e são muitas, todos os dias e em muitos templos – porque todos já conhecem intimamente esses seres e suas características.

Lógico que tais comparações são a princípio subjetivas, pois são memórias e sensações que carrego das minhas raízes e que só fizeram sentido ao longo desses anos de mergulho na cultura balinesa. Essas conexões não foram a mim iluminadas através de uma epifania reveladora num dia auspicioso. Foram necessários anos de não entendimento e de treinamento físico árduo para que eu começasse a me perguntar “Por que raios estou aprendendo isso?”. Essa, inclusive, é a pergunta que mais ouço quando alguém, seja brasileiro, balinês ou outro estrangeiro, descobre que

---

<sup>12</sup> Também conhecida como Durga ou Parvati. Esposa do Deus Visnu e guardiã dos cemitérios, Rangda é a própria personificação do *adharma*, caos, desordem. Personagem principal do dança-drama *calonarang*.

<sup>13</sup> Dança-drama ritual de máscaras em que um ator, ou mais de um como é costume nos dias atuais, rotaciona onze personagens. No *topeng* são narradas crônicas de genealogias balinesas, formações de cidades, passagens da vida de reis e grandes heróis.

estou nessa jornada há tantos anos. Minha resposta anos atrás era cheia de rocosós e paetês e, geralmente, não explicava nada. Hoje em dia o discurso já é mais coerente, talvez um pouco evasivo, e começa sempre com “Bom, veja bem, é uma longa história...”, e não deixa de ser verdade, realmente começa desde a minha infância, nas minhas memórias e tradições que me fizeram ser quem sou e me “prepararam”, talvez, para entrar nesse universo tão distante, mas, ao mesmo tempo, tão próximo a mim. Como explicar para terceiros que a dança balinesa fala direto ao meu coração e à minha alma se não sou balinês? Não fui criado, como tantos outros dançarinos da ilha, sob o guarda-chuva gigante de tradições e costumes religiosos, filosóficos e sociais que, até uma década atrás, eram completamente desconhecidos por mim. Como dizer que eu os entendo, os balineses, sem entendê-los por completo? Como dançar nos templos em rituais religiosos oferecendo minha arte, todo o suor de anos de treinamento, aos deuses balineses se não sou hindu e, ainda assim, pedir a benevolência de sua proteção?

É confuso até para os balineses que assistem a um ator brasileiro dançar. Sempre se perguntam, ficam curiosos e, de certa forma, espantados. Quem é aquele *bule* que consegue dançar? Sim, a palavra “consegue” vem com uma grande carga de surpresa, pois não há em uma mão cheia estrangeiros que consigam executar a técnica com o rigor e precisão que esta exige e mais, ter permissão para dançar em festividades sagradas. Além do mais, hoje posso afirmar que conhecer os passos e dominar a técnica física é quase impossível até mesmo para a maioria dos balineses, embora isto não represente, a meu ver, nem a quinta parte da dificuldade que é apreender toda a complexidade dos dramas e danças de Bali.

Para a quase totalidade dos estrangeiros curiosos que chegam em Bali, a fim de conhecer a dança e as técnicas teatrais, algumas poucas horas de treinamento são suficientes para que desistam de continuar seu aprendizado. Muitos estão interessados no superficial, no exótico, diferente e inusitado. É compreensível, afinal, eu mesmo peguei o meu primeiro avião para Bali carregado com essas intenções. Os balineses também têm suas técnicas de ensino para estrangeiros, geralmente ensinam o que o visitante deseja aprender, por via de regra, a dança pela dança. Então ensinam a coreografia dos personagens exaustivamente e todos ficam felizes. Os balineses sabem reconhecer quando o estrangeiro apenas é atraído para os dramas por sua espetacularidade singular e quando o aluno realmente é merecedor e futuro

depositário dos segredos de sua arte. Aqueles curiosos mais insistentes que conseguem sobreviver a um intenso e doloroso treinamento retornam aos seus países satisfeitos por compartilharem com seus conterrâneos “o que é o teatro de Bali” demonstrando as coreografias que aprenderam em um ou dois meses na ilha mística. O que não imaginam é que o verdadeiro teatro de Bali é revelado somente a poucos escolhidos. Dançarinos balineses passam mais de vinte anos se especializando e treinando para alcançar a perfeição de sua técnica. A dança em Bali é dedicada integralmente aos deuses e antepassados balineses como forma de oferenda em celebrações nos templos. Não é um “trabalho” da forma a que nós, ocidentais, estamos acostumados. Quando o balinês dança para os deuses ele está orando. Logicamente que recebe paga (às vezes a paga vem em forma de alimento apenas) por sua performance, mas o valor que ganha é insuficiente para cobrir suas despesas e de sua família. Quando um *bule* os procura para ter aulas é como se um pote de moedas de ouro se abrisse diante dos seus olhos – só que este pote de ouro não está interessado nas camadas mais importantes e significantes do ofício da dança, está, quase sempre, de olho em alguns passos e técnicas específicas. O mestre balinês não desperdiça seu tempo e energia ensinando um estrangeiro que não está disposto a dedicar sua alma e coração àquilo que ele mesmo levou anos para alcançar e que é a base de suas raízes espiritual e filosófica. O mestre ensina o básico: movimentos e passos que, sozinhos e sem contexto, duramente pode ser chamado de teatro balinês. Apesar de não precisarem do dinheiro do estrangeiro o mestre, mesmo assim, sempre escolhe o seu discípulo.

*Pak Djimat* me escolheu, assim como sua família, porque viram em mim uma paixão e uma dedicação que atravessou as barreiras da nação, cultura, língua e credos. O orgulho que tenho hoje em apresentar a dança balinesa não possui relação com a difícil técnica que consegui, ainda inferior aos bons dançarinos balineses, conquistar, mas sim, pela permissão que me foi dada para dançá-la. Muito se discute sobre as falhas possíveis quando tratamos de interculturalidade no campo das artes e como a apropriação de culturas corre o risco de sutilmente minar o intercâmbio artístico até mesmo quando há a melhor das intenções. Com esta preocupação, uma vez perguntei “O que vocês (balineses) pensam dos estrangeiros que vêm a Bali para aprender os dança-dramas e depois voltam para seus respectivos países levando na bagagem apenas um punhado de técnicas e máscaras, ministram *workshops* e

palestras, e performam ostentando a bandeira de que possuem o conhecimento da arte de balinesa?”, *pak Djimat* respondeu “Para nós não importa, sabemos que não é a nossa arte. O que cada um faz com esse pouco conhecimento não é problema nosso. Ensinamos a verdadeira dança e o sentir das personagens para aqueles que consideramos merecedores”. A resposta levou-me a refletir sobre a missão e a responsabilidade de cada um que tem a oportunidade de desfrutar de tão secular cultura, em transmitir esse conhecimento de forma correta e honesta.

O que observo aqui, com minha família de Bali, é que tais problemas existem e são corriqueiros, embora haja uma minoria de estrangeiros disposta a embarcar nesse universo permitindo-se serem invadidos pela cultura balinesa e não o oposto. Por outro lado, os balineses já aprenderam a separar o mundo sagrado de suas performances do mundo capitalista de maneira impressionante. Tudo depende dos laços afetivos que o estrangeiro cria com a cultura, com as pessoas que dançam e vivem por essa dança e, também, com aqueles que integram a sociedade. É fundamental que haja respeito e empatia pelo mestre, pelos costumes, pelos rituais, pelo sagrado, pela dança, pela história desse povo, pelo seu modo de perceber o mundo, por sua filosofia, suas regras, hereditariedade, hierarquia, simplicidade, tradições e contradições, pelo que lhes é importante, pelos seus deuses e demônios, pela ilha de Bali. Ser e estar agradecido pela hospitalidade, reconhecer a coragem da gente balinesa; valorizar a generosidade de um povo que compartilha o pouco que possui; e sobretudo, apreciar sua devoção à arte que, tão preciosamente, cultivam de geração em geração.

Importante que se diga que o início de meu relacionamento com a minha família balinesa partiu dessa moeda preciosa de troca chamada dinheiro. Afinal, mesmo sendo sul-americano e não europeu, mesmo o Real possuindo quase o mesmo valor da Rúpia Indonésia, ainda assim, sou o estrangeiro que pode viajar e morar em outro país para pesquisar costumes e tradições. É verdade também que ainda hoje existe dinheiro envolvido na relação entre mim e *pak Djimat*, afinal, pago as aulas que tenho com ele todos os dias. Hoje, após todos esses anos, é equivocado pensar que nossa relação se resume a isso. Nossos laços artísticos e afetivos são tão maiores e profundos que ultrapassam a questão capital. Sabemos que ela existe e talvez seja impossível eliminá-la por completo devido ao mundo em que estamos inseridos, mas algo maior nasceu, floresceu e transformou nossa relação. Com

respeito, carinho e muitas risadas ao longo do caminho, *pak Djimat* e eu descobrimos que temos muito em comum apesar de nossas heranças culturais aparentemente distantes. O que transformou por completo meu olhar sobre essa jornada – não se trata mais sobre o que vim buscar em Bali e sim como Bali transforma quem sou e o que faço com minha arte.

Tiramos os sapatos para entrar na casa do mestre em sinal de respeito, mas o gesto também significa abrir mão de algo que trazemos conosco, deixado na soleira de fora da porta – vontades, ego e arrogância, talvez. Só podemos ser realmente invadidos se, por respeito, empatia e compaixão ao outro, deixarmos nossas sandálias de lado e descalços, humildes e, apenas se convidados, entrarmos na casa alheia trazendo conosco apenas nossas memórias e raízes. Hoje tenho certeza de que Bali e meu mestre me escolheram e, quem sabe, como dizem minha mãe e *pak Djimat*, “talvez você tenha sido balinês na vida passada...”

É, talvez....

---

### **Bibliografia**

- BHARUCHA, Rustom. *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*. Revista ouvirOUver, Uberlândia, v.13 n.1 p.12-23 jan. | jun. 2017.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- WILLIAMS, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.