



INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

**CORPOS DANÇANTES, TRANSE E FRONTEIRAS: FLUXOS  
TRANSNACIONAIS DA DANÇA KALBELIA**

Paula Barreto Dória Amado

Doutoramento em Antropologia

Orientação:

Prof. Paulo Raposo; Iscte-IUL

Prof. Gabriela Nicolau dos Santos; Instituto Federal  
Baiano – Campus Uruçuca

Novembro, 2025

Departamento de Antropologia

**CORPOS DANÇANTES, TRANSE E FRONTEIRAS: FLUXOS TRANSNACIONAIS DA  
DANÇA KALBELIA**

Paula Barreto Dória Amado

Doutoramento em Antropologia

**JÚRI:**

Doutor Miguel Vale de Almeida; Iscte-IUL (Presidente)

Doutora Silvia Viviana Citro; Universidade de Buenos Aires

Doutora Izabela Maria Tamaso; Universidade Federal de  
Goiana (Brasil)

Doutora Daniela Bevilacqua; Iscte-IUL

Doutor Paulo Raposo; Iscte-IUL

Novembro, 2025

## AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico este trabalho:

A toda a geração de *Mulheres Ancestrais* da linhagem de pai e mãe, por meio da consciência divina que nos guia e liberta.

A meu filho Lucas, por ter superado as minhas ausências de uma forma doce, nobre, e seguir confiando na força de nosso laço de *Amor*.

A minha Mãe, que foi apoiadora direta, protetora e admiradora de meu caminho, que fez que esse trajeto na terra fosse *possível e abençoado*.

Ao meu Pai, que, mesmo em sua ausência direta, fez-se presente em cada momento, pelo desejo de *superação* e força masculina.

A Paulo Raposo, que orientou este trabalho, confiou e me apoiou em *múltiplas dimensões*, através da sua rede generosa, cheia de resistência e resiliência ao longo deste trabalho, expandindo os horizontes do meu pensar como artista e pesquisadora.

Ao meu companheiro Daniel, pelo despertar do romance feito em momentos bons cheios de alegrias e de horas de estudos juntos, desde o encontro em nosso mestrado. Sua vontade de crescer e seguir juntos *lado a lado*.

Aos meus irmãos Daniel, Ravi e Isa, e também aos meus irmãos de pai. Que a união, o apoio e a benção sejam sempre a vibração que nos una a todos e nos faça ir longe em nossas *realizações*.

À amiga Gabriela, pois, juntas, trilhamos já há uma década caminhos comuns entre amizade e pesquisa e amor pela antropologia.

Aos amigos e familiares sempre *presentes*, mesmo em minhas ausências.

A todas mulheres e bailarinas que participaram comigo durante este trajeto de vida e pesquisa apresentadas pelo amor pela dança e pelo *Movimento*.

Às Mulheres Saperas da comunidade kalbelia do Rajastão, como as mestras Sunita Sopera, Aasha Sopera, Raki Kalbelia através de seu trabalho genuíno da Transmissão de sua cultura, seus saberes através do pulsar do corpo e sua música.

Às nove mulheres entrevistadas para o fruto deste trabalho, feito por amor pela corporeidade feminina, vivendo em circulação da arte através da bela teia: Patrícia Passo, Colleena Shakti, Mónica Roncón, Yumma Bee, Carolina Fonseca, Elizabeth Medina, Aasha Sopera, Raki Kalbelia e Sunita Sopera.

Gratidão aos mestres iluminados e professores que fizeram possível esta caminhada até aqui, e especialmente aos professores do Programa de Doutorado do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Obrigado. *Shanti, Shanti, Shanti*. Namastê!





## RESUMO

Esta tese em Antropologia investiga a produção de corporeidades emergentes a partir dos fluxos artísticos e culturais que conectam a dança Kalbelia do Rajastão (Índia) — incluída na lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2010 — aos circuitos globais de produção de corporeidade entre “Oriente e Ocidente”. Compreendida como campo de protagonismo e de encontros simbólicos entre tradição, modernidade e agência subalterna feminina, a dança Kalbelia constitui o eixo através do qual se analisam as trajetórias de bailarinas “ocidentais” reconhecidas como *cultural brokers*, mediadoras de processos de tradução, reinvenção e patrimonialização cultural. A pesquisa, baseada em uma abordagem da antropologia da performance e pensando uma etnografia corporificada, adota uma metodologia *insider-participante*, na qual o corpo e a performance são utilizados como instrumentos de investigação e de escrita etnográfica, abrindo espaço para a escuta do “eu sagrado” como dimensão sensível do conhecimento. Ao abordar os temas do corpo, da performance e do feminino num contexto particular do Oriente, a tese reflete sobre o *devir-corpo-Oriente*, em que a dança se configura como prática de negociação simbólica entre desejo, poder e representação. Propõe-se o conceito de *corpografias transnacionais*, entendido como as inscrições corporais que emergem dos processos de incorporação, tradução e reinvenção de vocabulários corporais decorrentes de fluxos culturais, revelando as transformações estéticas e afetivas que se produzem nos corpos em trânsito.

**Palavras-chave:** Antropologia do Corpo; Dança Kalbelia; Corpografias Transnacionais; Performance; Orientalismo.



## ABSTRACT

This PhD thesis in Anthropology investigates the production of emerging corporealities arising from the artistic and cultural flows that connect *Kalbelia* dance from Rajasthan (India) — inscribed in UNESCO’s Intangible Cultural Heritage list in 2010 — to the global circuits of corporeal production between “East and West.” Conceived as a field of protagonism and symbolic encounters between tradition, modernity, and female subaltern agency, *Kalbelia* dance constitutes the axis through which the trajectories of “Western” dancers—recognized as *cultural brokers*—are analyzed as mediators of processes of translation, reinvention, and cultural heritage-making. Grounded in the anthropology of performance and in an embodied ethnographic approach, this research employs an insider-participant methodology, where the body and performance function as tools of both inquiry and ethnographic writing, opening a space for listening to the “sacred self” as a sensitive dimension of knowledge. By addressing themes of the body, performance, and femininity in a particular Eastern context, the thesis reflects on the *becoming-body-of-the-East*, in which dance operates as a practice of symbolic negotiation between desire, power, and representation. The study proposes the concept of *transnational corpographies*, understood as bodily inscriptions that emerge from processes of incorporation, translation, and reinvention of corporeal vocabularies within cultural flows—revealing the aesthetic and affective transformations that occur in bodies in transit.

**Keywords:** Anthropology of the Body; Kalbelia Dance; Transnational Corpographies; Performance; Orientalism.



## ÍNDICE

|          |                                                                                                                       |            |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                                | <b>1</b>   |
| 1.1      | O PARADIGMA DO CORPO .....                                                                                            | 3          |
| 1.2      | OBJETIVOS .....                                                                                                       | 11         |
| 1.3      | HIPÓTESE DE INVESTIGAÇÃO .....                                                                                        | 14         |
| 1.4      | <i>INSIDER</i> : O CORPO COMO FERRAMENTA DE PESQUISA .....                                                            | 15         |
| 1.5      | JUSTIFICATIVA .....                                                                                                   | 24         |
| 1.6      | EIXOS ESTRUTURADORES DA TESE: OS CAPÍTULOS .....                                                                      | 33         |
| <b>2</b> | <b>RELATOS DE UM RAPTO ANUNCIADO E UM BOLO! .....</b>                                                                 | <b>37</b>  |
| 2.1      | RUMO AO DESTINO: COM UM BOLO!.....                                                                                    | 41         |
| 2.1.1    | <i>Amnésia e celebração</i> .....                                                                                     | 42         |
| 2.1.2    | <i>Dormir para não sonhar</i> .....                                                                                   | 44         |
| 2.1.3    | <i>Em retirada</i> .....                                                                                              | 48         |
| 2.2      | UM RETORNO OU DIGRESSÃO PARA CHEGADA: PUSHKAR.....                                                                    | 48         |
| 2.3      | CHEGADA A CAMPO COM PATRÍCIA .....                                                                                    | 51         |
| 2.4      | A SHAKTI SCHOOL EM PUSHKAR .....                                                                                      | 55         |
| 2.5      | O CORPO SEM CAMPO.....                                                                                                | 58         |
| <b>3</b> | <b>RAJASTÃO ENTRE A HISTÓRIA E MITOLOGIA .....</b>                                                                    | <b>61</b>  |
| 3.1      | O RAJASTÃO.....                                                                                                       | 63         |
| 3.2      | A CIDADE COMO TEMPLO: PUSHKAR .....                                                                                   | 71         |
| 3.3      | PUSHKAR: O PEREGRINAR DO CORPO DANÇANTE .....                                                                         | 75         |
| 3.4      | KALBELIA: YOGUIS SOB INFLUÊNCIA MULÇUMANA .....                                                                       | 79         |
| 3.5      | CORPOS ILEGÍVEIS: PROCESSO DE MARGINALIZAÇÃO.....                                                                     | 89         |
| 3.5.1    | <b>O processo desmarginalização .....</b>                                                                             | <b>100</b> |
| 3.6      | <i>A PERFORMANCE KALBELIA: DO DESERTO ÀS TOURS INTERNACIONAIS, ATÉ À UNESCO</i> .....                                 | 103        |
| 3.7      | ROUPAS E ORNAMENTOS .....                                                                                             | 113        |
| 3.8      | MÚSICA KALBELIA .....                                                                                                 | 118        |
| 3.9      | A DIMENSÃO CIGANA NOS KALBELIA .....                                                                                  | 122        |
| 3.9.1    | <b>Conexão Cigana e Kalbelia.....</b>                                                                                 | <b>125</b> |
| <b>4</b> | <b>O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E OS ESTUDOS CRÍTICOS DO PATRIMÔNIO: O CASO DAS DANÇAS E CANTOS KALBELIA .....</b> | <b>133</b> |
| 4.1      | O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI) E O HISTÓRICO DE AÇÕES PARA A SUA SALVAGUARDA .....                             | 133        |
| 4.1.1    | <b>Os estudos críticos do patrimônio .....</b>                                                                        | <b>136</b> |

|                                                                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.2 O Discurso Autorizado de Patrimônio (DAP), o patrimônio como <i>performance</i> e como <i>produção metacultural</i> ..... | 137        |
| 4.1.3 Críticas à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 .....                                    | 141        |
| 4.2 OS EFEITOS DA PATRIMONIALIZAÇÃO DA DANÇA KALBELIA SEGUNDO AYL A JONCHEERE (2015) .....                                      | 144        |
| 4.3 O PAPEL DAS MULHERES NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO E OS EFEITOS DA PATRIMONIALIZAÇÃO SOBRE O RECONHECIMENTO DE “SI” .....   | 150        |
| 4.4 EMPODERAMENTO KALBELIA: MUDANDO A PELE DA COBRA .....                                                                       | 157        |
| <b>5 CORPOGRAFIAS TRANSNACIONAIS: FLUXOS, GESTOS E ESCRITAS DO CORPO EM TRÂNSITO ENTRE “OCIDENTE E ORIENTE” .....</b>           | <b>169</b> |
| 5.1 O DEVIR DO CORPO TRANSNACIONAL .....                                                                                        | 170        |
| 5.2 <i>CULTURAL BROKERS</i> : AS CORPOREIDADES NÔMADES COMPONDO A “MALHA” .....                                                 | 172        |
| 5.3 FICHAS: GENEALOGIAS DOS CORPOS TRANSNACIONAIS .....                                                                         | 178        |
| 5.4 DIÁLOGOS COM AS INTERLOCUTORAS BAILARINAS: <i>CULTURAL BROKERS</i> .<br>.....                                               | 189        |
| 5.4.1 Corpografias transnacionais .....                                                                                         | 190        |
| 5.4.2 Liminaridade e o <i>Self</i> Sagrado .....                                                                                | 215        |
| 5.4.3 Vozes subalternas e suas agências.....                                                                                    | 225        |
| 5.5 TRADIÇÃO, MODERNIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL .....                                                                      | 237        |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                                             | <b>242</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                                                        | <b>251</b> |
| ANEXO 1 - ROTEIRO DE ENTREVISTAS .....                                                                                          | 263        |
| ANEXO 2 - ENTREVISTAS DE CAMPO .....                                                                                            | 265        |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 2.1</b> - Templo Purana Rangnath Venugopal e Shakti School em Pushkar .....                                                                                                                                | 38  |
| <b>Figura 2.2</b> - Foto exterior da Escola Colleena Shakti, situada no perímetro do templo Venugopal de Rangnath .....                                                                                              | 39  |
| <b>Figura 2.3</b> - Mulher Kalbelia assando chapati para o jantar no assentamento Kalbelia. Campo, fev. 2020 .....                                                                                                   | 43  |
| <b>Figura 2.4</b> - Amanhecer em assentamento Kalbelia, campo, fev. 2020 .....                                                                                                                                       | 45  |
| <b>Figura 2.5</b> - Raki Kalbelia e filho (amanhecer no círculo de mulheres entre chai e tabaco), fev. 2020 .....                                                                                                    | 46  |
| <b>Figura 2.6</b> - Círculo de mulheres ao amanhecer no assentamento Kalbelia. Fev. 2020 .....                                                                                                                       | 47  |
| <b>Figura 2.7</b> - Crianças Kalbelia e mulher em trabalho na lenha. Campo, fev. 2020 .....                                                                                                                          | 48  |
| <b>Figura 2.8</b> - Foto do <i>hall</i> do Hostel Bharatpur onde nos hospedamos em Pushkar .....                                                                                                                     | 51  |
| <b>Figura 2.9</b> - Foto do terraço do Hostel Bharatpur, em Pushkar .....                                                                                                                                            | 52  |
| <b>Figura 2.10</b> - Despedida do campo, 2 mar. 2020, última aula com Sunita Sopera (à minha esquerda) .....                                                                                                         | 59  |
| <b>Figura 3.1</b> - Mapa da Índia; em destaque, o Estado do Rajastão .....                                                                                                                                           | 64  |
| <b>Figura 3.2</b> - Mapa dos rios históricos da fronteira do Rajastão .....                                                                                                                                          | 65  |
| <b>Figura 3.3</b> - Criança Kalbelia dançando ao som da flauta tradicional <i>Pungi</i> .....                                                                                                                        | 66  |
| <b>Figura 3.4</b> - Mapa dos distritos do Rajastão .....                                                                                                                                                             | 67  |
| <b>Figura 3.5</b> - Foto em perspectiva militar da cidade de Pushkar, com o seu lago central .....                                                                                                                   | 71  |
| <b>Figura 3.6</b> - Grupo de ocidentais e indianos tocando no entardecer do Lago de Pushkar, fev. 2020 .....                                                                                                         | 73  |
| <b>Figura 3.7</b> - Imagem do entardecer do Lago Central, fev. 2021, Pushkar .....                                                                                                                                   | 73  |
| <b>Figura 3.8</b> - Atrações turísticas da cidade, camelos decorados, para passeios de carroças ao estilo cigano, fev. 2020, Pushkar .....                                                                           | 75  |
| <b>Figura 3.9</b> - Músicos ocidentais e indianos tocando juntos em um casamento hindu, fev. 2020, Pushkar .....                                                                                                     | 76  |
| <b>Figura 3.10</b> - Bailarinas ocidentais francesas dançando em casamento hindu, fev. 2020, Pushkar .....                                                                                                           | 77  |
| <b>Figura 3.11</b> - Laços fraternos da autora com uma família mais abastada dos Kalbelias, parentes da bailarina Sunita Sopera, sobrinha da famosa Gulabo Sopera. Fev, 2020, Pushkar .....                          | 77  |
| <b>Figura 3.12</b> - Pai e Mãe da bailarina Sunita Sopera, assentamento próximo aos limites de Pushkar, fev, 2020 .....                                                                                              | 78  |
| <b>Figura 3.13</b> - Imagem de peregrinos e moradores nas escadas do lago central de Pushkar ...                                                                                                                     | 78  |
| <b>Figura 3.14</b> - Grupo de artistas Kalbelias .....                                                                                                                                                               | 79  |
| <b>Figura 3.15</b> - Kanipāv, guru dos Kalbelia da linhagem dos Goratanath. Templo construído por Gulabo Sopera na área externa da casa de Sunita Sopera (sua sobrinha), em Pushkar .....                            | 80  |
| <b>Figura 3.16</b> - Dois ascetas, séc. XIX. “On the right is a Kānphatā Nāth” .....                                                                                                                                 | 84  |
| <b>Figura 3.17</b> - Foto: “ <i>Jogis, snake charmers, Hindoos of low caste, Delhi</i> ” (1868-1875) no livro <i>The people of India: A series of photographic illustrations, with descriptive letterpress</i> ..... | 87  |
| <b>Figura 3.18</b> - Kalbelia tribal dancers from the Thar desert perform before a group of foreign tourists at the Pushkar Fair, Rajasthan, November 17, 1983 .....                                                 | 102 |
| <b>Figura 3.19</b> - <i>Show</i> da bailarina Gulabo Sopera, embaixadora da dança Kalbelia, em 2023 .....                                                                                                            | 103 |
| <b>Figura 3.20</b> - Bailarina Raki Kalbelia, Festival Mela, Pushkar, 2012 .....                                                                                                                                     | 104 |
| <b>Figura 3.21</b> - Bailarina Aasha Sopera, de Jhodpur .....                                                                                                                                                        | 108 |
| <b>Figura 3.22</b> - Mudra (postura de mãos): <i>Alapadma</i> – Gesto do botão de lótus (que abre) ..                                                                                                                | 110 |

|                                                                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 3.23</b> - Mudra <i>Sarpashirsha</i> (serpente) .....                                                                                                                                               | 111 |
| <b>Figura 3.24</b> - Mudra <i>Hamsasye</i> (Agulha e linha) .....                                                                                                                                             | 111 |
| <b>Figura 3.25</b> - Mudra <i>Katakaamukha</i> (gesto de colocar brincos, amarrar laços) .....                                                                                                                | 112 |
| <b>Figura 3.26</b> - Bailarina Raki Kalbelia, em traje tradicional preto concebido por Gulabo Sopera em 1985, adotado pelas bailarinas Kalbelia desde então .....                                             | 113 |
| <b>Figura 3.27</b> - Variados e antigos trajes das bailarinas Kalbelia, em diferentes cores .....                                                                                                             | 114 |
| <b>Figura 3.28</b> - Alguns adereços de prata: tornozelos, braceletes, brincos e enfeite de cabeça, muito comuns na indumentária do cotidiano Kalbelia .....                                                  | 115 |
| <b>Figura 3.29</b> - Acessórios e joias da roupa tradicional da bailarina Kalbelia .....                                                                                                                      | 116 |
| <b>Figura 3.30</b> - <i>Lehenga</i> , saia tradicional Kalbelia .....                                                                                                                                         | 116 |
| <b>Figura 3.31</b> - <i>Agrakhi</i> , parte superior da roupa tradicional Kalbelia .....                                                                                                                      | 117 |
| <b>Figura 3.32</b> - Adereço de cabeça e do centro da testa, <i>Maang Tikka</i> .....                                                                                                                         | 118 |
| <b>Figura 3.33</b> - Flauta <i>Pungi</i> ou <i>Been</i> (confeccionada de cabaça e bambu), instrumento utilizado pelos encantadores de serpente do Rajastão e Paquistão .....                                 | 119 |
| <b>Figura 3.34</b> - <i>Karthal</i> instrumento que imita o som das palmas, dando o ritmo .....                                                                                                               | 119 |
| <b>Figura 3.35</b> - Percussão <i>Dholak</i> tambor que se toca com as mãos típico dos grupos de música do Rajastão, Nepal e Paquistão .....                                                                  | 120 |
| <b>Figura 3.36</b> - Grupo tradicional Kalbelia .....                                                                                                                                                         | 120 |
| <b>Figura 3.37</b> - Instrumentos Rajastani. Grupo Jakab Khan Manganiar de Barmer, em 2020 .....                                                                                                              | 121 |
| <b>Figura 3.38</b> - Alto relevo da roda do <i>dharma</i> ou <i>dharmachakra</i> . Arenito, c. II século a.C. Bharhut, Museu Indiano – Calcutá .....                                                          | 125 |
| <b>Figura 3.39</b> - Bandeira Rhom .....                                                                                                                                                                      | 126 |
| <b>Figura 3.40</b> - Mapa de imigração das comunidades nômades do norte da Índia, sua rota em direção ao Ocidente, sendo identificadas como comunidades Rhom .....                                            | 127 |
| <b>Figura 3.41</b> - Artigo da revista australiana <i>Editions of Metro magazine</i> , de 1993 .....                                                                                                          | 128 |
| <b>Figura 3.42</b> - Tony Gatlif, segunda pessoa da esquerda para a direita, fala no LEFFEST, 2021 .....                                                                                                      | 129 |
| <b>Figura 3.43</b> - Capa do filme <i>Latcho Drom</i> (1992) .....                                                                                                                                            | 130 |
| <b>Figura 3.44</b> - Bailarina brasileira Patrícia Passo, nacionalizada espanhola, em seu encontro de dança e pesquisa com a comunidade Kalbelia, entre 2002 e 2004 .....                                     | 132 |
| <b>Figura 4.1</b> - A bailaria pioneira da dança Kalbelia, <i>Padma Shri Gulabo Sopera</i> , considerada a mãe ou mestra ( <i>Gurujii</i> ) de todas as bailarinas Soperas da Índia .....                     | 144 |
| <b>Figura 4.2</b> - Print da nossa entrevista via Zoom - 20/09/2025 .....                                                                                                                                     | 152 |
| <b>Figura 4.3</b> - Titi Robin e Gulabo Sopera, juntos em gira do álbum <i>Gitans</i> , de 1993 .....                                                                                                         | 164 |
| <b>Figura 4.4</b> - Bailarina brasileira residente na Espanha, em Pushkar, sendo aprendiz de Raki Kalbelia, 2002-2003 .....                                                                                   | 166 |
| <b>Figura 4.5</b> - Estudantes ocidentais de uma escola americana - “Students of Miranda House college, Central Park - perform Kalbelia folk dance of Rajasthan” Festival. New Delhi, India – Fev. 2019 ..... | 167 |
| <b>Figura 5.1</b> - Ficha Aasha Sopera .....                                                                                                                                                                  | 180 |
| <b>Figura 5.2</b> - Ficha Sunita Sopera .....                                                                                                                                                                 | 181 |
| <b>Figura 5.3</b> - Ficha Colleena Shakti .....                                                                                                                                                               | 182 |
| <b>Figura 5.4</b> - Ficha Carolina Fonseca .....                                                                                                                                                              | 183 |
| <b>Figura 5.5</b> - Ficha Elizabeth Medina .....                                                                                                                                                              | 184 |
| <b>Figura 5.6</b> - Ficha Sophia Chalkidu .....                                                                                                                                                               | 185 |
| <b>Figura 5.7</b> - Ficha Mónica Roncon .....                                                                                                                                                                 | 186 |
| <b>Figura 5.8</b> - Ficha Patrícia Passo .....                                                                                                                                                                | 187 |
| <b>Figura 5.9</b> - Ficha Yumma Mudra .....                                                                                                                                                                   | 188 |
| <b>Figura 5.10</b> - Bailarina Patrícia Passo .....                                                                                                                                                           | 205 |
| <b>Figura 5.11</b> - Encantador de serpente Kalbelia de Jaipur, Índia .....                                                                                                                                   | 207 |



|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 5.12</b> - Mata Hari, 1906 .....                                                                     | 212 |
| <b>Figura 5.13</b> - Gertrude Hoffman, em Salomé, 1908 .....                                                   | 212 |
| <b>Figura 5.14</b> - Colleena Shakti, California .....                                                         | 214 |
| <b>Figura 5.15</b> - Yumma Mudra ou Miriam Szabo (Hungria/Portugal) .....                                      | 218 |
| <b>Figura 5.16</b> - Carolina Fonseca, Portugal .....                                                          | 223 |
| <b>Figura 5.17</b> - Aasha Sopera, de Jodphur, Kalbelia .....                                                  | 228 |
| <b>Figura 5.18</b> - Sunita Sopera, Pushkar, Kalbelia .....                                                    | 233 |
| <b>Figura 6.1</b> - Gesto de mãos por Sunita Sopera, chamados de <i>Alapadma</i> .....                         | 243 |
| <b>Figura 6.2</b> - Paula Amado e Sunita entre afetos e movimentos .....                                       | 243 |
| <b>Figura 6.3</b> - Aula de dança Kalbelia com Raki Kalbelia, fev. 2020 .....                                  | 244 |
| <b>Figura 6.4</b> - Assentamento Kalbelia, moradores anexos, casa de Sunita Sopera em Pushkar, fev. 2020 ..... | 245 |
| <b>Figura 6.5</b> - Bailarina Aasha Sopera .....                                                               | 246 |
| <b>Figura 6.6</b> - <i>Guruji</i> Kalbelia Gulapo Sopera em <i>live</i> , Brasil .....                         | 247 |
| <b>Figura 6.7</b> - Paisagem do amanhecer no assentamento Kalbelia, 2020, Rajastão .....                       | 250 |



## ÍNDICE DE QUADROS

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Quadro 5.1</b> - Categorias de Análises das Entrevistas ..... | 190 |
| <b>Quadro 5.2</b> - Ícones femininos e o devir “Oriente” .....   | 211 |



# 1 INTRODUÇÃO

[...] antes da chegada dos europeus, os habitantes da Nova Caledônia "tinham nenhum corpo" e em que sentido "eles certamente tinham um corpo" — não é este o caso de todos os seres humanos? Para os neocaledônios, o corpo era "apenas um suporte" e a influência européia "tornava possível sua objetificação". O problema é entender como o corpo é uma condição existencial da vida. É claro que temos corpos, mas existem muitas formas de incorporação e muitos estilos de objetificação corporal; estes, por sua vez, são cruciais para a compreensão da cultura (Csordas, 1999, p. 21).<sup>1</sup>

Eis aqui meu corpo, como um rio, movimentado pelas diferentes correntezas e atravessado pelos encontros que se dão entre as reflexões da vida acadêmica e da vida artística, do fazer e pensar com o corpo. Como bailarina-*performer*, interessei-me, desde a Pós-Graduação em Dança (2011), em pesquisar a produção de corporeidade na contemporaneidade, dentro do instigante campo de estudos da antropologia da dança e da filosofia pós-moderna.

A partir da formação na UFBA, em 2011, pude ter contato com várias professoras pesquisadoras de corporeidade/*embodiment*, cada uma com interesse singular na compreensão da corporeidade em diálogo com suas áreas e objetos de atuação, entre elas as professoras Fabiana Brito, Lela Queiroz (orientadora) e Jussara, entre outras professoras desse período. Neste ínterim, nunca mais parei de estudar e investigar as potências e os significados do corpo, dando seguimento ao tema no mestrado e cotidianamente, sobre a arte dos encontros, ativismos, coletivos, rituais, leituras, *performances* e o convívio com comunidades tradicionais — que tanto me atraíam — quanto às experiências de um corpo ritual, muito inspirada pelo trabalho e pela investigação de outra mestra, a professora e antropóloga argentina Silvia Citro.

Mesmo antes de iniciar-me academicamente na antropologia, mantive uma série de experiências vividas na dimensão do corpo e da corporeidade ritual e das danças folclóricas, celebrando em contextos culturais e religiosos ligados à herança colonial portuguesa, onde a dança e o ritual existiam como lugares agregadores e transformadores. No caso das danças regionais do meu estado, como o Reisado, as Taieiras, o Maracatu Rural, o Samba de Pareia, entre outras. Nessa pulsão de experiências rituais, trilhei em seguida algumas iniciações xamânicas durante dois meses, na casa da xamã Lolita Vargas, em Querétaro<sup>2</sup>, e na casa do xamã Lalo, ambas no México, por volta do ano 2000 e, novamente, em 2005.

---

<sup>1</sup> O ensaio aqui traduzido apareceu pela primeira vez em 1999, em *Perspectivas sobre a corporeidade. As interseções da natureza e da cultura*, editado por Weiss e Haber (1999) e foi reproduzido com a gentil permissão de Routledge, Taylor & Francis Books, Inc.

<sup>2</sup> Querétaro é uma cidade localizada ao norte da Cidade do México. O lugar onde me hospedei se chamava Peña de Bernal.

Realizei outras imersões (quando ainda vivia na Espanha) e, na minha terra natal, mantinha o convívio com algumas idas à aldeia dos índios Xocó, em Colégio, município de fronteira entre os estados de Sergipe e Alagoas. Ali fui integrando minhas experiências vivenciadas no México e com os Xocó, realizando trocas que resultaram em vivências de sentido profundamente regenerador e agregador sobre o entendimento do corpo do “outro” e do movimento deste em direção à vida.

Foi através dessas trajetórias que percebi que a dança era um lugar em que se gerava poder, força, diálogo com o invisível — certos pactos em outras dimensões — gestados, talvez, pela prática do movimento realizado em grupo, em círculo, chamada Toré. Anos mais tarde, depois de inúmeros deslocamentos e contatos com diferentes danças de matriz ancestral, aconteceu minha primeira ida à Índia, onde fui encaminhada a um *ashram*<sup>3</sup> de práticas hinduístas por amigas do México. Foi uma consequência natural de todos esses encontros anteriores — lugares e pessoas dançantes, buscadores do sagrado ou do metafísico — que sempre incluíam o movimento como uma das chaves para a transformação.

Na Índia, em 2006, vivi uma experiência ritual de iniciação de 21 dias com os monges do *Oneness Ashram*, localizado em uma vila próxima a Chennai, indicada por minha própria mãe<sup>4</sup>, que já havia estado nesse mesmo lugar em 1999. Foi por ter despertado essa atenção — ou ter sido despertada por essas práticas e trocas — que fiquei atenta ao que encontrava em cada lugar, observando e conhecendo danças tradicionais e rituais. A partir desses roteiros, fui tomada pelo prazer do ato de pesquisar, experimentar, refletir e me relacionar com diferentes estados de consciência corporal.

Transitando, descobri outros corpos e outras tradições culturais, além das práticas em coletivos de dança e atos de *performance*, seja em espaços públicos, galerias ou grupos de teatro, unidas às leituras sobre antropologia do corpo e filosofia oriental dirigidas ao tema. Tudo isso, somado às idas e vindas ao Oriente e à experimentação de algumas técnicas, levou-me, resumidamente, ao encontro dessa temática que produziu o recorte do meu “objeto” — ou, talvez melhor dizendo, “sujeito” — de tese.

---

<sup>3</sup> *Ashram* (आश्रम), termo sânscrito, designa o lugar de recolhimento, prática e moradia espiritual dentro da tradição hindu, entendido por Eliade (1958) como um lugar de disciplina e aprendizado para a união do corpo e do espírito.

<sup>4</sup> É interessante retomar memórias afetivas desse devir “Oriente”, cuja dimensão sempre esteve presente em meu lar, através de práticas estéticas, filosóficas e até mesmo alimentares, que se produziam em minha própria casa. Cheguei inclusive a viver, durante um período de dois anos, junto com meus pais e irmãos, dentro de um *ashram* na minha cidade natal, Aracaju, entre os anos de 1983 e 1985.

Tenho como propósito, neste trabalho, observar, analisar e refletir sobre os estudos da cultura e a produção de corporeidade enquanto perspectivas contemporâneas do devir do corpo feminino e dos movimentos transculturais de corporeidade. O foco central está nos movimentos criados entre trânsitos e conexões transfronteiriças (Burawoy, 2000), através de interações interculturais, símbolos e subjetividades realizadas entre lugares geográficos e culturais demarcados como “Oriente” e “Ocidente”. Temos como protagonistas desses fluxos mulheres artistas do movimento (dança), provenientes de um lugar geopolítico chamado Ocidente, em diálogo com mulheres bailarinas pertencentes à comunidade Kalbelia do Rajastão, na Índia.

Partindo do fenômeno magnetizador do exercício artístico e expressivo da dança e de seus corpos, fomos nos deslocando como nômades entre culturas, símbolos e saberes ancestrais — nesse caso, vindos de uma corporeidade particular situada ao norte da Índia, na região do Rajastão. Notamos que, através do trânsito de uma experiência mobilizadora local (fenômenos microssociais), surge uma busca que se desdobra em uma experiência de desejo de larga escala (cultura de massas), expandindo-se para outros corpos em diferentes partes do globo. As dimensões de objetificação, mercadorização e circulação de *performances* culturais estarão aqui em destaque, juntamente com debates sobre conservação e patrimonialização de tradições e suas formas de reinvenção e circulação local e global.

A pesquisa se insere, portanto, no contexto do movimento desencadeado sobre as vidas dessas mulheres que, em seus corpos, exercem danças designadas como expressões étnicas, orientais e nômades — e na relação que essa produção (ou experimentação) de novas corporeidades nos revela para a compreensão e o estudo das trocas de saberes estéticos, culturais e subjetivos entre culturas com geografias distantes.

## 1.1 O PARADIGMA DO CORPO

Observar e conceber o corpo no exercício de poder-ser-fazer em estados de diferentes agências, pertinentemente identificado e debatido por Foucault (2013) em seus escritos a finais dos anos 70, na tese sobre poder e sexualidade na construção dos corpos, visibilizando o debate da produção de corporeidades, como estratégias de controle e naturezas sociais a serviço de nossa maquinaria social. Foucault expõe em suas teorias a existência de certos dispositivos no uso de determinadas forças e suas micropolíticas, que atuam sobre a produção e direcionamento estético (em sentido amplo) dos corpos.

Os escritos sobre corpo dentro das Ciências Sociais e Humanas nunca mais foram os mesmos, após o trabalho do filósofo francês acima mencionado. Influenciando gerações de

autores sensíveis ao lugar do social e da força de “cada corpo”, Foucault emerge com distinta relevância nestes campos disciplinares. Justamente devido ao entendimento das múltiplas dimensões e estatutos da vida e da história, contribuiu aos estudos deste campo para uma certa dimensão libertadora para as ciências, ao inclinar-se para olhar os fenômenos da cultura e da sociedade.

Desautorizar, invisibilizar, fragilizar de muitas formas o corpo foi, desde o início da história da humanidade sedentária, uma estratégia de redução da experiência de vida do sujeito em prol dos interesses de forças dominantes do sistema, sempre buscando tecnologias e técnicas que minimizassem a participação ativa do corpo, mas também consolidando uma abordagem moral e valorativa sobre os seus “perigos” e “vícios” — daí os instrumentos de vigilância e de punição tão bem descritos pelo filósofo francês.

A dança, como ato sublime e indecifrável, dada em diferentes culturas e com objetivos diferentes, reconheceu-se como linguagem de pulsão primitiva e transformadora que se proponha unir a psique humana ao seu veículo — o corpo. Entre tantas disciplinas artísticas, converteu-se na “arte do instante presente”; acontecendo, a dança e seus movimentos vão automaticamente se apagando no ar da sua própria atmosfera. Seria, por isso, para nós, a arte do tempo presente. Conectada ao fazer cognitivo no mesmo instante que se imagina o gesto como movimento dançante, ele mesmo se desenha para, em seguida, apagar-se no espaço, à medida que o gesto ocupa o ar. Sob este viés, só nos restam a memória e a sensação transmitida pelo gesto (qualia) ou estado do corpo. Após vivenciar um movimento, ele vibra fugaz no espaço e novamente se converte em corpo, tornando-se nele próprio e na massa corpórea resultante do movimento que passou por ali há uns instantes. Indubitavelmente, a dança é como uma entidade quântica, a arte do instante presente e das sensações do corpo em experiência expandida em tensões da carne e dos músculos, e em conexões neurais, pois é preciso inteiramente sentir o movimento executado para arrebatá-lo o olhar de quem olha. Sedutor, cativante e místico, faz-se então o movimento.

Devemos apontar a existência de um período de “pré-corpo”, referindo-se aos momentos históricos da tradição eurocêntrica e da genealogia do pensamento científico moderno, nos quais as questões referentes ao corpo não se sustentavam como tal, em relação aos aspectos mais somáticos ou subjetivos do sujeito. Nesse período “pré-corpo”, escrevia-se e pensava-se a partir de um nível mais fisiológico, biológico, sobre questões desenvolvidas desde o evolucionismo histórico, que eram de maior valia diante da natureza metafísica, fenomenológica e dos discursos de poder, que só posteriormente foram associados ao corpo. As premissas de Blanking sobre o entendimento e o nascimento da entidade corpo e do



indivíduo estabelecem reflexões e camadas para o estudo da antropologia, sendo emblemáticas algumas preocupações deste período, “pré-corpo” (Almeida, 1996, p. 52).

Em termos gerais, ao que nos referimos neste parágrafo é que a perspectiva moderna de sujeito e de corpo antecede o nosso entendimento atual dessa entidade ou materialidade. Assim, “ser, ter e exercer” um corpo foi um entendimento construído e inaugurado no período da Modernidade, evoluindo juntamente com a humanidade até os dias de hoje.

Para além dessa compreensão linear e limitada que tentamos construir a partir de nossa racionalidade, pretendemos mostrar que essa construção do *corpo* foi-se compondo em forma, voz e força, ao longo dos percursos de seus processos civilizatórios e religiosos, entre as experiências de domínio e dominação de diferentes ordens — institucionais, climáticas, culturais, entre outros fenômenos tecnológicos. Sendo a experiência do corpo tomada como manifestação do sujeito, essa experiência corporal foi inúmeras vezes dilacerada e novamente concebida, em diferentes cenários de nossa história.

Um autêntico *boom* sobre o tema do corpo e da incorporação tem surgido nas ciências sociais nas duas últimas décadas. Seja no enquadramento teórico de uma Teoria da Prática ou de regresso da fenomenologia, no campo da crítica artística ou nos Estudos de Ciência, o tema ganhou estatuto de coqueluche nos grandes centros de produção acadêmica, especialmente no mundo anglo-saxônico (Almeida, 1996, p. 50).

Nesse horizonte teórico, as tradições ontológicas do pensamento que promoveram debates na filosofia, na religião e em outras áreas compuseram a ideia de indivíduo em relação à criação de seu lugar na existência, exercitando o pensar sobre si em relação ao todo e às partes. A noção de “ser-possuir” um corpo, de ser um sujeito como tal, não se configurou da mesma forma em lugares onde os processos civilizatórios ocidentais penetraram de modo pleno. Os estudos sociológicos e antropológicos registram que “A fenomenologia, ao considerar o estudo das vivências, tem que englobar o estudo dos objetos e vivências, neste caso o corpo ou até mesmo a consciência do corpo inserido em seu locus” (Greiner, 2003, p. 158).

Devemos compreender, de fato, que a “ideia de corpo e corporeidade” se experimenta, em outras culturas, de diferentes cosmologias, cosmovisões — atreladas às experiências de um corpo coletivo, muito mais diluído e móvel que o nosso, chegando a permitir-lhe outro limiar de experiências. Assim, transferir-se a corpos de animais e coisas — um corpo multidimensional — resulta complexo para nossos limiares comuns de entendimento, e perpassa por camadas de outras consistências, cosmologias, crenças e paradigmas sociopolíticos que os regem.

Há fontes inesgotáveis de leituras do corpo no decorrer da história da humanidade. Tratados indianos nascidos há mais de 500 anos já apresentavam investigações neste sentido, assim como na Grécia pré-socrática e em outras civilizações. A marca das diferentes possibilidades de estudo mostra, muitas vezes, que as mudanças estavam na descrição do mapa corporal e nas suas possíveis relações com o ambiente e com a teoria usada para dar à luz ao objeto. Assim durante os séculos XVI, XVII, XVIII, boa parte dos estudos do corpo foram marcados pela investigação do lado de “dentro”. Não é à toa que o período ficou conhecido como século das vísceras. As pranchas de anatomistas como Andreas Vesalius, as investigações de filósofos como Renè Descartes, Denis Diderot e Julien de la Mettrie, assim como o teatro elisabetino, são apenas alguns dos exemplos de descrições do “dentro do corpo” e das tentativas de como o corpo funciona (Greiner, 2003, p. 139).

Após o advento do Iluminismo, na Europa do séc. XVIII, com o surgimento do “Eu unificado”, inauguramos o surgimento do sujeito social, racional, com autonomias atreladas ao poder do estado e da máquina de guerra. O nascimento do conceito de *indivíduo* — com um corpo — será regido pelo pensamento racional e pelas leis de consenso social, médicas, científicas, entre outras convenções culturais, morais e religiosas. É necessário conhecer a criação do indivíduo como sujeito para entender os caminhos do corpo, ambos atrelados um ao outro, conforme é também discutido pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall (2014), em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, publicado originalmente em 1992. Ele nos elucida sobre o entendimento da ideia de *indivíduo* desde a Modernidade até a Contemporaneidade — em cada período e lugar, os *contornos do corpo* eram novamente inaugurados, instaurando novos paradigmas. No seio da modernidade iluminista, por exemplo, foi desenhado o ideal de um sujeito racional, que determinava as relações de si e do eu, com o meio e o fora.

Neste contexto, no auge do pensamento eurocêntrico iluminista, nasce a *analogia do corpo-máquina*, remanescente da tradição cartesiana reducionista de entendimento de corpo, disseminada desde o século XVI. Na consagrada obra do pensamento ocidental europeu *O Discurso do Método e as Meditações*, com reflexões filosóficas sobre o encontro da razão com o caminho empírico, discute-se o entendimento das entidades opostas Corpo *versus* Mente. Descartes, em suas reflexões filosóficas sobre a materialidade, a relação do corpo e os estados da consciência, revela um mundo das emoções — o simbólico — e outro, o real, das categorias que permitem o encontro com a verdade, retomando a questão platônica sobre o binômio corpo/mente.

Referindo-se aos fundadores, o sociólogo Émile Durkheim e o antropólogo e sociólogo Marcel Mauss esclarecem, em suas reflexões, que as técnicas do corpo não se aprendem apenas com os outros, mas também se descobrem por meio deles. As premissas que Blanking

estabelece para uma antropologia do corpo são emblemáticas desde algumas preocupações da época “pré-corpo” (Almeida, 1996, p. 52).

Em primeiro lugar, baseando-se em Durkheim, entende que a sociedade não é um mero ser nominal criado pela razão, mas um sistema de forças ativas; não é um mero organismo singular, mas sim um fenômeno biológico, um produto do processo evolutivo, sendo a linguagem uma forma de comunicação entre outros — e tardia. Em segundo lugar, todo o membro normal da espécie teria um repertório de estados somáticos e um potencial comum para alcançar estados alterados de consciência, também as mesmas propriedades específicas da função cognitiva. Em terceiro lugar, se a condição básica da sociedade é um estado de *fellow-feeling* que pode ser percebido pelas sensações de organismos individuais, as formas de intenção não verbais são fundamentais. Por fim, a mente não pode ser separada do corpo (Almeida, 1996, p. 52).

O sentido de trazer trechos da história das ciências em relação às mudanças de visão sobre o corpo — a ruptura na passagem de um mundo tradicional impregnado de crenças e superstições para a noção de um mundo empírico, cartesiano, sistematizado pelas ordens da física — é que tais perspectivas impactaram os discursos sociais e filosóficos e, com isso, o próprio lugar do corpo, bem como a forma de produção do seu conhecimento, em muitos casos reduzido, invisibilizado e submetido a discursos reducionistas de gênero, raça, teorias médicas ou eugenistas, políticas, religiosas, entre outras.

Antes, o olhar do homem de ciência era voltado para a matéria — *physis* —, sendo o corpo *visível* e unificado o único objeto de observação, enquanto o seu interior e outras relações com fenômenos próprios permaneciam *invisíveis*, preservando-se, assim, o enigma de seu funcionamento.

Neste caso, o corpo humano não mais ocupa um lugar único e estável no esquema do cosmos, já que sua forma é inteiramente relativa à perspectiva de um testemunho humano ou não humano, fornecido pelo olhar do outro, em vez de ela ser um atributo essencial de uma dada classe de seres” (Taylor & Castro, 2006, p. 769).

Estas tradicionais teorias de corpo e do sujeito no Ocidente nos acompanharam até ao chamado período da pós-modernidade ou pós-estruturalista, quando se passou a dar relevância à potência do corpo/corporeidade na produção do conhecimento e aos aspetos ligados às relações do poder inscritos na definição do corpo. Essas leituras propiciaram um afastamento do pensamento dicotômico ou maniqueísta. As teorias tradicionais do corpo foram geradas por um conflito basicamente moral e religioso, que procurava o reconhecimento da natureza

humana formada por duas entidades, corpo e mente, diante das quais “a carne” (corpo) incarnaria as “forças passionais” duvidosas e que limitavam à relação com a realidade

Tais questões de ordem metafísica foram disseminadas dentro da genealogia do pensamento neoplatônico — Platão (427–347 a.C.) foi o autor mais destacado desta linhagem —, perpetuando no pensamento ocidental os conceitos de essencialidade, pureza, beleza da alma/*anima*, discutidos classicamente em obras como *O Banquete*, *Fédon* e outros tratados da Antiguidade Clássica.

A primeira grande metáfora das concepções ocidentais de controle e de coordenação [nasce] a partir do momento em que o filósofo introduziu o conceito de alma e afirmou que aquilo que se move por si mesmo é imortal (Greiner, 2003, p. 140).

São temas de reflexão tratados mais tarde no período medieval, no pensamento escolástico de Santo Agostinho<sup>5</sup>, dados pelos apelos ontológicos de suas obras dedicadas ao cultivo da fé e da alma, e por regras morais e religiosas em detrimento do controle “às impurezas e paixões do corpo”<sup>6</sup>. São ideias contidas no seio da cultura medieval, europeia, ocidental, difundidas no universo judaico-cristão até hoje.

As principais ideias da tradição platônica de corpo foram, em sua maioria, desenvolvidas e disseminadas como um pensamento natural do período conhecido como Modernidade, mas filosoficamente questionadas séculos depois, sob o grito “do retorno ao corpo”, com reflexões sobre o individualismo, moral, religião e poder na sociedade moderna.

Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica à Modernidade — posteriormente retomada e ampliada pelos pensadores pós-modernos — encontra um de seus marcos nas obras e reflexões críticas de Friedrich Nietzsche (1844–1900), especialmente em *A Gaia Ciência*. Nela, o autor expressa que a filosofia se apresenta como uma vivência intermediada pelo corpo, como observamos em um de seus aforismos: “frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má compreensão do corpo”

---

<sup>5</sup> Santo Agostinho, século IV descendente do pensamento neoplatônico medieval, em sua obra escrita chamada “Confissões”, disseminou o pensamento *dualista* entre a perspectiva de: “corpo X pecado” ou “corpo X alma”. Abordando a alma como o “centro da racionalidade e da pureza” devendo governar e controlar o corpo lugar do pecado e da corrupção, propagando assim esse dualismo para a cultura ocidental, onde marcou o pensamento moderno e incluso contemporâneo (Le Breton, 2016).

<sup>6</sup> Idem. Sua filosofia escolástica implantará no âmago da relação de corpo e da fé da sociedade medieval a ideia de transcendência do espírito em detrimento da abominação e das tentações do corpo como superação e sublimação do Homem em Virtude.

(Nietzsche, 1983, § 12). Trata-se de uma direta reflexão crítica sobre uma tradição reducionista e cartesiana do corpo.

Outro interessante crítico desta herança moderna foi Steven Pinker, psicólogo canadense que nos qualificou com sua polêmica obra *Tábula Rasa: A negação contemporânea da natureza humana* (2004), uma leitura e discussão marcante, realizada quando estudava na Pós-Graduação em Dança na UFBA. A obra aborda questões da complexidade humana, partindo da discussão dos pesos da natureza biológica do genoma, da cultura, do ambiente e até mesmo da relação metafísica, não podendo ser apagadas ou reduzidas na complexa e multidimensional da natureza humana.

Tais visões clássicas sobre o corpo, como dissemos, passam a ser questionadas na contemporaneidade por diferentes autores, em diferentes campos da Ciência, diante da necessidade de compreender e integrar o corpo e os seus processos, em todos os âmbitos da vida, retomando, assim, seu reconhecimento. Nesta pesquisa, tornou-se claro que é fundamental permitir experimentar a nossa corporeidade a partir de novas perspectivas, mais holísticas, dadas por novas vias de produção de conhecimento, experiências semeadas através das teorias do movimento, filosofia, neurociência, biologia, técnicas somáticas, estudos culturais e antropologia da *performance*, e outros campos.

Algumas propostas analíticas criadas dentro dos estudos da dança e da educação do corpo explicam em detalhes como esse processo de herança reflete as condições históricas, culturais, religiosas, tecnológicas, neurológicas ambientais, dentre outros fatores singulares. Assim, cada período sócio-histórico caracteriza-se por uma corporeidade (ou mais), como advento de seu meio e das experiências que o atravessa. Isso possibilita ao observador o exercício de refletir o que é o corpo/corporeidade na multidimensionalidade de tempos, culturas e práticas.

Uma das teorias de corpo mais interessantes que tenho conhecido, formulada por pensadoras da PUC em São Paulo, concebe-o como um sistema aberto que caminha de forma entrópica em constante modificação e interação com o meio, e ficou conhecida nos estudos do movimento (dança) e na semiótica como *teoria corpomídia*, desenvolvida por Greiner e Katz (1996)<sup>7</sup>. Considera-se então o corpo em interações sensíveis, em constante troca com outros

---

<sup>7</sup> Christine Greiner é professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais, e no curso de Graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Helena Katz é professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde concluiu o doutorado com a tese “Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo”. Graduiu-se em Filosofia na UERJ e exerce a função de crítica de dança desde 1977.

sistemas existentes no entorno. Segundo Katz (2006), todo corpo é corpomídia<sup>8</sup> de si mesmo, isto é, resultado momentâneo da coleção de informações que o constitui. Christine Greiner acrescentará mais tarde:

Vivendo sempre o processo, o corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos de conhecimento (as ciências cognitivas, a filosofia, teorias da comunicação e da arte), o que implica em algumas escolhas irreversíveis (Greiner, 2003, p. 11).

O corpo está o tempo todo sendo modificado e modificando. Ele é transformado pela cadeira em que se senta, enquanto também altera o próprio objeto. Essas impressões e realidades modificadoras, em si mesmas, são modificadoras do espaço que tocam ou com as quais se relacionam, e em múltiplas vias se afetam mutuamente. Esta teoria se torna uma belíssima ferramenta de entendimento teórico sobre corporeidade e corpo, constituída em reflexões científicas e filosóficas geradas no seio do pensamento pós-moderno e pós-estruturalista, usadas para estudar questões de corpo, educação, dança e movimento, em contraponto àquela herança mecanicista e reducionista.

Teorias preocupadas em compreender o corpo e suas práticas, em relação com o meio ambiente em sua multidimensionalidade, são brindadas pelas novas vertentes teóricas, como as da biologia, da neurociência, da semiótica e dos estudos comportamentais, que afetam a visão e as abordagens da educação, das artes, dos estudos da *performance* e da antropologia do corpo, podendo ampliar o limiar de reflexões a partir das inferências nestes novos campos, a propósito da compreensão da corporeidade humana em suas tantas dimensões.

Dentro desta nova corrente de conhecimento, afetando a compreensão da corporeidade humana, apontamos os estudos realizados pelos biólogos e filósofos Humberto Maturana e Francisco Varela<sup>9</sup>, que, a partir da corrente da biologia conhecida como neoevolucionismo, debruçaram-se para entender as relações de movimentos entre os seres vivos e concluíram

---

<sup>8</sup> A teoria corpomídia se constrói em “pontes transdisciplinares” e vem a se relacionar também com o corpo em movimento, mídia desses processos de troca incessante de informação, em busca da sua homeostase. Para a teoria corpomídia, o corpo se modifica o tempo inteiro através da troca de informações, sendo o corpo esses múltiplos estados em constante modificação. “O corpo troca informações com o mundo lá fora: é um sistema aberto” (Katz, 2005).

<sup>9</sup> O termo “autopoiese” (do grego “auto” - próprio, e “poiesis” - criação) foi criado pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela no início da década de 1980. Autopoiese, ou “autoprodução”, é um conceito para diferenciar os vivos dos não vivos. Um sistema autopoietico foi definido como uma rede de processos produtores de componentes inter-relacionados, de modo que os componentes em interação geram a mesma rede que os produziu. Embora considerassem o conceito aplicável apenas à biologia, para os sistemas sociais e sensíveis (Wulff, 2015).

teorias sistêmicas sobre a interação dos corpos embutidos no padrão da observação da vida orgânica.

Maturana e Varela, cientistas internacionalmente conhecidos, reúnem suas teorias fenomenológicas dentro das obras *De máquinas a seres vivos: autopoiese — a organização do vivo* (1997) e *A árvore do conhecimento* (2001). Tangencialmente a esse pensamento, outros filósofos e neurocientistas contemporâneos, como o português Antônio Damásio, nos complementam com uma interessante obra para reflexão do paradigma corpo/mente: *O erro de Descartes* (1994), utilizado como referência para os estudos do movimento e da dança, em conjunto com outros autores que começaram a gerar novas bases da concepção contemporânea de corpo, através de novas aproximações epistemológicas nas últimas décadas, ampliando o entendimento no que se refere às relações entre corpo, natureza e cultura.

Desse modo, a exemplo dos estudos da biologia, em interlocução com outras disciplinas das Ciências Humanas, propomos reconhecer as diversidades individuais e culturais, desarticulando a ideia da mundialização ou universalização de um corpo tido como padrão, contribuindo de modo interdisciplinar para a compreensão das práticas do corpo, do contato e da aprendizagem com outros seres e em outras dinâmicas naturais que venham a mobilizar-se na cultura.

## 1.2 OBJETIVOS

Um dos principais pontos de análise desta pesquisa é o ato antropofágico, performático, de devorar “o outro” ou de se mobilizar na busca do que se deseja incorporar, conhecer, experimentar em si a partir de outros. Neste caso concreto, infere-se ao ato antropofágico cultural-corporal sobre o elo do movimento gerado pela prática de uma dança, de seus símbolos e experiências sensoriais e até mesmo místicas ou liminares. O ato de incorporar um outro corpo/corporeidade com seus próprios vocabulários, de tradições alheias aos nossos contextos culturais de origem.

O objetivo geral deste estudo centra-se em observar e discutir as movimentações transnacionais que implicam novas formas de estilo de vida e de subjetivação da corporeidade que dança, todas elas inseridas em uma linhagem de revisitação do corpo feminino no devir das práticas corporais oriundas no contexto do “Oriente”. Nesse contexto, práticas culturais específicas — como a dança — são relocalizadas e reinventadas, tornando-se expressões de uma circulação transnacional em potência através dos corpos.

Em outro aspecto, compreender como a noção de transnacionalismo aporta novas camadas de análise para o estudo da cultura e das ações humanas na efetivação de trocas simbólicas e na circulação de saberes locais para outros territórios ou dimensões do sujeito. Torna-se, assim, essencial considerar as produções derivadas de encontros, choques e fusões culturais que implicam saberes estético-corporais. As permeabilidades entre culturas e sujeitos geram novos agenciamentos, resultantes dos fluxos migratórios por práticas culturais, impulsionados por redes afetivas e pelos interesses da criação artística e da produção cultural/corporal feminina na contemporaneidade.

Por fim, problematizar como essas movimentações culturais corporais, de novas relocalizações culturais, implicam a constituição de novos sentidos ou novas linhas de entendimento das ações patrimoniais, tradições e o uso da memória corporal das danças locais deslocados pelo fluxo e novas ressignificações e integrações corpóreas das culturas. Vinculando os sujeitos referências multissituadas que resignificam o valor e o sentido local das práticas étnicas — como no caso da dança Kalbelia e do trânsito de mulheres de diferentes territórios para constituição de novas corporeidades e agências femininas e a constituição de si sobre a dádiva do movimento.

A partir dos objetivos delineados, este estudo propõe analisar as agências mobilizadas por meio das trocas de saberes corporais performativos, construídas em torno de um imaginário particular de uma “cultura distante”. Para tal, adota-se uma perspectiva que articula as relações entre o *local/global*<sup>10</sup> — discutida por Stuart Hall (2006) —, mobilizando ferramentas conceituais de análise que permitam pensar as dimensões entre estes dois contextos, “Oriente e Ocidente”, e o seu imaginário, à luz da crítica de Edward Said (1987), compreendendo como construções discursivas historicamente construídas e situadas.

Entre outros aspectos a serem compreendidos como fenômenos<sup>11</sup>, está o corpo que dança entre fluxos transacionais de fronteiras. Partindo da compreensão de que o ser humano se sente atraído pelo compartilhamento de significados, envolvendo especialmente sentidos culturais, linguagens corporais, místicas e simbólicas, consideramos os agentes envolvidos nesta pesquisa — as interlocutoras bailarinas —, provenientes de diferentes posições geográficas do planeta, como sujeitos envolvidos em uma interação rica e criando lugares de transformação de si,

---

<sup>10</sup> Sobre este binômio local /global, ver: Hall, S. (2006). *Identidade Cultural na pós-modernidade*. Dp & Cia. Hall chama aqui a atenção para a tensão constante entre o global (forças de unificação, modernização, consumo global) e o local (diferenças culturais, tradições, modos de vida específicos).

<sup>11</sup> Entendendo o fenômeno como um fato experimentado através do corpo, ou seja, sobre a perspectiva da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty.



peregrinos do mundo global em relação de descoberta de um mundo local de forte intensidade (e vice-versa).

“Este conceito de ‘local’ não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas” (Hall, 2006, p. 78). Mesmo no deserto dos Kalbelia ou nos meandros mais marginalizados de Pushkar, a experiência do mundo se faz em ambientes de contágios e contaminações interculturais várias e com dinâmicas históricas singulares. Os diferentes emissores e receptores culturais, produtos de seus efeitos de atração, caminham multiplicando símbolos corporais resignificados que compõem uma rede que transgride fronteiras. Nesse sentido,

[...] as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares “fechados” etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade — é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados” (Hall, 2006, p. 79-80).

Nosso trabalho revisita também nossa condição de trocas e alteridades — uma vez que a autora desta tese também construiu inúmeros itinerários de aprendizagem e troca de saberes do corpo dançante nestas e em outras geografias —, cuja leitura mais sutil nos conduz a refletir como nossos próprios espelhos, um de frente ao outro, desde identidades e “culturas distantes”. O lugar do exótico abre aqui o espectro do desejo (entendido nos termos deleuzianos, como veremos adiante) de nos misturar “com os outros”, rasgando os véus sociais e históricos construídos pelas conquistas e sobreposições de poder econômico, militar e cultural hegemônicos, resultantes de nossas heranças coloniais eurocêntricas. Nas ciências, na tecnologia, nas próprias Humanidades, diante dessas civilizações e povos tidos em lugar de subordinação, perpetuaram-se tempo demais retratos e relatos de condições subalternas e assimétricas. Sair do exótico e buscar “levar os outros a sério”, como dizia Tim Ingold, foi nossa principal missão, desvendando como essas mulheres bailarinas trocaram saberes inscritos no corpo, tradições performativas que vão além da mera apropriação, invenção, mercadorização ou exotização das *tradições*.

Nesse sentido, Mary-Louse Pratt (1999) nos contextualiza a perspectiva construída através do que ela denomina “imperial eyes”. A experiência de choque entre “dois mundos” que se deparam enfrentados por suas fronteiras simbólicas culturais será denominada por ela como

“zonas de contacto”<sup>12</sup>, geralmente referindo-se ao espaço de encontros coloniais no qual pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e assimetria de poder (Pratt, 1999, p. 31).

### 1.3 HIPÓTESE DE INVESTIGAÇÃO

A construção das hipóteses desta pesquisa insere-se diretamente no objetivo central de compreender como os fluxos transnacionais da dança Kalbelia produzem e reconfiguram corporeidades femininas em contextos atravessados por relações entre o local e o global. Partiu-se do pressuposto de que tais fluxos não se limitam à circulação de uma prática cultural, mas implicam a produção de novas formas de experiência corporal, resultantes do encontro entre diferentes regimes simbólicos, históricos e sensoriais.

Nesse sentido, considerou-se que o corpo que dança se constitui como um espaço privilegiado de mediação cultural, no qual se articulam tradição, patrimonialização, mercado e agência feminina. A dança Kalbelia, ao circular em contextos transnacionais, torna-se um dispositivo ativo de produção de sentidos, no qual gestos, símbolos e práticas corporais são constantemente reinterpretados e ressignificados, contribuindo para a reconfiguração de identidades e subjetividades femininas.

A pesquisa também partiu da hipótese de que as mulheres envolvidas nesses processos — tanto pertencentes à comunidade Kalbelia quanto bailarinas provenientes de outros contextos culturais — operam como mediadoras interculturais, atuando na tradução, circulação e reinvenção de saberes corporais. Essas agentes participam ativamente da produção de novas formas de visibilidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que negociam posições em estruturas marcadas por assimetrias históricas, sociais e culturais. Assim, o fluxo transnacional evidencia que a cultura local, ainda que ancorada em um território específico, é também globalizada, movendo-se em rede e em interconexões múltiplas e potentes.

Problematizamos que os processos de patrimonialização da dança Kalbelia não devem ser compreendidos apenas como mecanismos de preservação cultural, mas como dinâmicas que reconfiguram relações de poder e produzem novas possibilidades de agência, especialmente no

---

<sup>12</sup> Uma “perspectiva de contacto” põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. Trata as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e “visitados”, não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder (Pratt, 1999, p. 32).

que se refere às mulheres da comunidade. Nesse contexto, a visibilidade alcançada por meio da circulação global da dança insere-se em um campo de tensões e interesses no qual se entrelaçam reconhecimento, exotização, mercado e afirmação identitária.

Por fim, a análise foi orientada pela hipótese de que a experiência corporal implicada nesses encontros interculturais é atravessada por uma dimensão sensível e relacional, na qual o corpo se orienta para o outro como possibilidade de intensificação da própria experiência de existência. É nesse horizonte que se insere a proposição do conceito de ‘Corpo Total’, entendido como uma corporeidade ampliada que integra, de forma dinâmica, dimensões fenomenológicas, históricas, políticas e sensoriais da experiência, configurando-se como resultado dos processos de incorporação, negociação e transformação vividos nos fluxos transnacionais.

A experiência corporal implicada nesses encontros interculturais é atravessada por uma dimensão sensível, liminar e desejante, na qual o corpo se orienta para o outro como possibilidade de intensificação da própria existência, mobilizando processos de incorporação e transformação.

#### 1.4 *INSIDER*: O CORPO COMO FERRAMENTA DE PESQUISA

Para o campo da antropologia cultural, a questão do corpo gera bastantes questionamentos com relação à sua observação, análise e perspectiva de estudo, ampliados nesses últimos 30 anos. Novas vias teóricas e metodológicas vêm se ampliando a partir das teorias e debates nascidos das Ciências Humanas, ressignificando e atualizando os meios para fazer leituras sobre a questão da *performance* etnográfica.

Sendo este um estudo de caráter qualitativo, envolveu método de trabalho etnográfico com observação participante, construído em perspectiva *in-betweenner* (Milligan, 2016), mobilizou entrevistas exploratórias, conversas, narrativas colaborativas e biografias das experiências dos atores envolvidos e também com recurso à pesquisa *online*.

O ouvir e o olhar são partes essenciais desta *performance* etnográfica que conduz à experiência e à tentativa de alteridade desejadas nesta função. E, por fim, há o ato de escrever esses caminhos sensoriais, através do corpo da própria antropóloga, que entendemos também como etnografia. Compondo essa tríade sensorial — ver, ouvir e escrever — em prol da investigação científica, seguimos os ensinamentos de Roberto de Oliveira:

Evidentemente tanto o ouvir como o olhar não podem ser tornados como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação. Ambas se complementam e servem para o pesquisador como duas muletas — que não

nos percamos com essa metáfora tão negativa — que lhe permitem caminhar, ainda que tropegamente, na estrada do conhecimento. A metáfora, propositalmente utilizada, permite lembrar que a caminhada da pesquisa é sempre difícil, sujeita a muitas quedas (Oliveira, 1998, p. 21).

Para adentrar outros mundos são necessárias algumas ferramentas. Como recurso metodológico, utilizamos a observação participante numa perspectiva *insider* (“de dentro”), junto com a permissão interativa dos interlocutores desse processo.

Após um primeiro contato a distância com alguns interlocutores importantes, fomos, um ano depois, ao trabalho *in loco*, realizado em Pushkar, na Índia, em 2020. Entrar nesse terreno pela mão de interlocutores-pontes, creio que isso nos promoveu um melhor estado de confiança e intimidade nas primeiras interações. Segundo Minayo (2010), o pesquisador busca observar uma situação social a fim de proceder a uma investigação científica, realizando uma relação direta com os interlocutores participando da sua vida ou ações de seu cotidiano. Assim, “o observador faz parte do contexto sob sua observação e, sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente” (Minayo, 2010, p. 70). Esse contato direto gera estados de reflexão, uma experiência mais expandida de leituras e outridade, sobre o fenômeno estudado.

A observação participante implica um certo tipo de performance que configura um determinado papel do investigador numa situação emergente no campo e que argumentamos estar dependente também da forma de registo que se usa para reflectir esse momento. As formas de registo influem na escuta das coisas, de dados que ressoam, na medida em que cada forma de registo compele a um enquadramento específico que determina o sistema de possibilidade da tradução da experiência, tanto empiricamente como, posteriormente, nos reflexos que tem para potenciais projeções teóricas. As formas de registo detonam descrições que de outro modo não espreitariam na nossa consciência ou, por outras palavras, que não estaríamos despertos para apreender se não fosse essa específica combinação com o papel que a persona criada pelo antropólogo produziu (Salgado, 2016, p. 202).

E a nossa escolha metodológica, adotada para este estudo, condiz com a natureza de trajetória e movimento da natureza do fenômeno estudado, que, entre outras características, possui uma dimensão de mobilidade espaço-temporal, como também sociocultural. Dadas as circunstâncias da pandemia de covid-19, as decisões de investigação tiveram que ser redimensionadas, das suas primeiras características mais vivenciais, corporais, para contatos e segmentos por meios de mídias sociais. O trabalho de campo foi dividido em dois momentos e características:

1. Primeiro momento da pesquisa: observação participante, *in loco* (Índia), nos espaços de encontros das interlocutoras, como aulas de dança, encontros informais cotidianos, de atividades informais de convívio. Visitas aos espaços familiares e a eventos. Anotações no diário de campo. Entre fevereiro e 4 de março de 2020 (interrompida pela pandemia).
2. Segundo momento da pesquisa: observação deslocada do campo, por situação pandêmica, usando meios virtuais, como o acompanhamento em redes sociais como Instagram, e também o uso de mídias de comunicação pessoal como WhatsApp ou e-mail. Algumas entrevistas ou encontros foram realizados na plataforma Zoom. Entre 2021 e agosto de 2024.

As entrevistas<sup>13</sup> elaboradas foram realizadas com nove interlocutoras bailarinas de diferentes nacionalidades, que compartilhavam companheiras em comum, mestres, professores, lugares de estudo e referências corporais e estéticas. Elaboraram-se perguntas de natureza semiestruturada e aberta, com perguntas nodais em comum a todas as participantes, e outras perguntas adequadas ao sujeito da entrevista, deixando certamente abertura para espaços de silenciamentos, omissão.

Mesmo quando algumas participantes do grupo não se conheciam pessoalmente, tinham ao menos conhecimento de seus trabalhos, através de mídias sociais ou mesmo amigos em comum. Havia entre elas um elo em comum, seja alguma amizade, algum roteiro de lugares e escolas pelos quais tenham passado, que de algum modo deixava claros alguns pontos de encontros, algumas escolhas corporais em comum. Podemos dizer que se formava assim uma rede de relação de natureza geográfica macro (ou global) de mulheres que compartilham o interesse pelas danças nômades, ancestrais, com raízes orientais, e outras que, num âmbito mais local, guardavam em sua linhagem corporal e histórica alguma fonte da dança local, seja no Rajastão, seja expandindo as suas fronteiras históricas.

Após um período de dois anos de articulação para poder veicular na distância algumas relações de confiança, de encontro e desencontros, houve a recolha do material de entrevistas, em parte gravadas em vídeo no campo e outras, realizadas no aplicativo Zoom, e-mail e gravações em WhatsApp. Todas elas foram transcritas em formato de texto, para reflexão e testemunho do nosso trabalho acadêmico. Acompanhada de rabiscos e reflexões de um diário de campo, folhas e cadernos, registei as dúvidas, impressões e sensações que tive ao integrar

---

<sup>13</sup> Roteiro de perguntas realizadas, em uma versão mais completa de entrevistas e conversas, entre 2020 e 2023, dirigidas às interlocutoras desta pesquisa, se encontra no Anexo I.

meu próprio corpo em relação com a teoria estudada, ideias roteiros e reflexões, que me levavam a algum lugar dentro ou fora de mim para escavar sobre este universo etnográfico da produção de significados com o fazer do corpo.

Como abordou nosso colega antropólogo Ricardo Seiya Salgado (2016), em seu magnetizante texto *A Performance da Etnografia como Método da Antropologia*, há a necessidade de reconhecer outras metodologias que encontrem a fusão de métodos etnográficos e artísticos, sendo a *performance*, desde a agência do corpo pesquisador-antropólogo, um recurso para novos desempenhos do trabalho de campo. “Numa primeira acepção, a etnografia deve ser encarada como o produto de um cocktail de metodologias que partilham da suposição que o envolvimento com o sujeito é chave para a compreensão de uma cultura ou moldura social particular” (Salgado, 2016). Com vista a encontrar novas metodologias resultantes da contaminação entre os métodos e linguagens disciplinares, para reinventar a etnografia, diversificam-se aqui nesta tese os modos de registo e de presença.

Procurei respeitar o caráter ético no campo etnográfico, mantendo sempre o consentimento autorizado para o registo de histórias de vidas em alguns casos de pessoas fragilizadas ou marginalizadas social e culturalmente, ou pela natureza da execução das conversas gravadas em vídeo de frente à câmera, somada a contínuas conversas e respostas via e-mail e entrevistas. Na verdade, neste diálogo colaborativo e marcado por um período de reclusão de escala planetária face aos efeitos da pandemia de covid-19, algumas entrevistas foram até mesmo gravadas por elas em seus celulares ou mesmo respondidas em diferentes plataformas digitais. Em todos os casos consta o fator da permissão de uso desses dados e imagens, comunicadas e entendidas previamente para fim de trabalho acadêmico.

Uma vez estabelecida essa relação de confiança mútua com as interlocutoras, dava-se passo aos relatos, conversas e falas. Às vezes isso envolvia algum tipo de *pedágio* ou troca, que poderia ser participar das aulas pagas, de vivências ou traçar amigos em comum de simpatia entre elas para forjar pontos de confiança. É certo que durante esse caminho de alteridade eu estava procurando, por fim, a experiência das vivências e conversas. Até mesmo antes da aproximação física, em pessoa, já existiam algumas observações construídas, no fazer das aulas/oficinas ou das mesmas atividades seguidas nas redes sociais antes ou após as entrevistas, e nas quais se deixava entrever parte de suas escolhas estéticas de corpo e pensamento. “É no encontro, nas interações com aqueles com quem o antropólogo vive ou estuda que se pode produzir uma espécie de energia empática da participação corpórea do antropólogo, da sua experiência pessoal participada com os outros, os interlocutores” (Salgado, 2016, p. 28).

O trabalho construído se realizou de forma estética por uma “experiência nômade”, que foi tomando certo paralelismo entre o sonho e o sonhador, sobre a natureza da pesquisa e o devir do fenômeno estudado. Isto é, de forma espontânea, foi criada uma certa analogia entre o estilo de vida itinerante dos interlocutores e meus inevitáveis translados geográficos durante o percurso da escrita e mesmo das minhas experiências prévias de itinerância, acima referidas. Em um fazer quase peripatético, apoiado pela compreensão prática da concepção teórica da fenomenologia do corpo, fomos, aqui, nós mesmas atravessadas pelas especificidades da pesquisa, convertendo-nos em experiência espontânea de espelhamento.

A inter-experiência<sup>14</sup> desta metodologia ativa constrói uma sensibilidade performativa de estudo (cf. Turner, 1986) pertinente para a qualidade da etnografia, que exigiu a produção subjetiva, simbólica e sensorial deste trabalho. A partir deste estado sensorial, cinético e performativo da componente investigativa, evidenciaram-se necessariamente vertentes criativas e corporais, que o “Eu” corpo investigador observou, sentiu e incorporou na experiência de outridade dos corpos com quem dialoguei.

Hoje, dentro dos novos contextos expandidos do *ethos* da etnografia, trabalhamos entre os lugares de resistência e insurgências nos contextos de superação decolonial. Principalmente amplificando questões e ações simbólicas, subjetivas, sensoriais, de lugar fala e de gênero, que atravessam o corpo da experiência contemporânea destas bailarinas (ocidentais e locais, Kalbelia). Claro que, dessa forma, não poderemos deixar de evidenciar as velhas perspectivas imperiais mimetizadas pelo eurocentrismo também na expressão dos valores subjetivos à arte que as bailarinas transportam consigo até esses “lugares distantes”.

Mas se argumenta a partir da perspectiva da fenomenologia do corpo, sugerindo que o sujeito vivido está constantemente se sobrepondo em várias camadas de identidades, algumas vezes contraditórias, outras nem sempre não reconhecidas. Os próprios processos de identificação dos limites culturais vão delineando essas fronteiras corporais, através das quais nos projetamos em nossas identidades culturais, e nos últimos tempos, com a permeabilidade da globalização, isso se tornou ainda mais provisório, variável e mais problemático do que nunca. Trazendo, então, a perspectiva da fenomenologia da percepção para pensar o corpo, o olhar sobre as vivências e experiências sensoriais apresenta-se como um meio tácito de produção de conhecimento: “Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não

---

<sup>14</sup> Conceito de *inter-experiência* (ou *inter-experience*), partindo do psicanalista e antropólogo Georges Devereux (1967).

tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 269). Thomas Csordas nos alertava para essa leitura através do corpo:

Estar atento a uma sensação corpórea não é estar atento ao corpo como um objeto isolado, mas estar atento à situação do corpo no mundo. A sensação envolve algo no mundo porque o corpo está “sempre já no mundo”. A atenção a uma sensação corporal pode então tornar-se um modo de estar atento ao meio intersubjetivo que ocasiona aquela sensação. Assim, a pessoas está prestando atenção com o próprio corpo (Csordas, 2008, p. 372).

Dentro das novas agências globais destas bailarinas, atentas a essas sensações corpóreas, identificaremos variáveis que impactam a natureza do nosso estudo, sendo aquelas pensadas como características de uma espécie de *comunidade de práticas*<sup>15</sup> (Wenger, 2010), implicadas em vivências de intercâmbio, na interação e na transferência de um determinado saber, neste caso, uma determinada *performance* cultural chamada Kalbelia, de uma comunidade com o mesmo nome, Kalbelia.

Quando trazemos essa noção de *comunidade de práticas*, pensamos nela como um grupo ou rede de mulheres bailarinas de diferentes nacionalidades — as quais propomos designar de *cultural brokers*<sup>16</sup> — inseridas num *fluxo transnacional*<sup>17</sup> de corporeidade e troca de saberes. Esse fluxo é produzido entre espaços geográficos e históricos, herdados e constituídos sobre o desejo de conexão entre “Oriente e Ocidente”, lugar adjacente de infinitas subjetividades e leituras. Nós nos dedicaremos a conhecer e analisar tais questões ao longo dos capítulos deste trabalho.

Em consonância com uma brevíssima revisão do estado da arte, relembremos como Arjun Appadurai nos convida a pensar a “construção de identidades locais num mundo global e desterritorializado [como algo passando] pela criação de imagens ou paisagens culturais, que são assumidas por determinados grupos, imagens essas que são veiculadas pelos meios tecnológicos de comunicação de massas” (Appadurai, 2004, p. 335). Na verdade, muitas dessas informações sobre esses “mundos” estão hoje contidas, remixadas e reimaginadas em plataformas digitais ou em perfis de redes digitais, em filmes e documentários, mas também em

---

<sup>15</sup> Comunidade de práticas, são grupos de pessoas que desejam gerir, desenvolver e compartilhar conhecimento sobre um determinado assunto de interesse comum e pretendem desenvolver competências, inovações, trocas sobre uma mesma área de conhecimento (Wenger; McDermott; Snyder, 2002). O conceito de comunidades de prática tem origem na antropologia social ao final dos anos 80, por Etienne Wenger e Jean Lave, desenvolvido na tentativa de explicar as diferentes dimensões da aprendizagem humana e entre a pessoa e o mundo.

<sup>16</sup> *Cultural Brokers* (Michie, 2003); inserida dentro do *fenômeno transnacional*, esta pesquisa se faz dentro do contexto de movimentos culturais e globalização entre “Oriente e Ocidente” (Said, 1978).

<sup>17</sup> Conceito de fluxo transnacional, com base em Glick Shiller (1992), Portes (1997) e Smith (2002).



oficinas, palestras e “lives” oferecidas por muitas *performers* dessas geografias distantes. Assim, a busca de muitas destas bailarinas de corporalidades outras converte-se em experiências que se assemelham mais a um desenho em malha, em rede, no qual a velocidade, as telas e os encontros e as relações e conhecimentos se estreitam e se consolidam de formas multidimensionais diante dos olhos dos estudos da antropologia.

*A realidade construída* a partir de novos meios de acessos à cultura, através de ferramentas globais e tecnológicas, age quase que instantaneamente, podendo se incorporar ou deglutir o objeto ou a informação desejada. Nesse sentido, tomando a visão da teoria corpomídia (Katz & Grainer, 2006), vamos reconhecendo novos modos de exercer a cultura em um mundo globalizado, como também possíveis formas de estar no corpo e formas de modificá-lo junto ao contato com a paisagem e experiência. Portanto nos convertemos hoje em debutantes em mundos novos, a refletir sobre novas perspectivas do ser-cultural-social, com novas de ferramentas globais que produzem “a cultura em fluxo”.

O que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações (Hannerz, 1997, p. 15). Pensaremos estes novos movimentos da criação de saberes e culturas dentro das interconexões transfronteiriças; buscaremos o interesse em entender as experiências subjetivas nascidas de gestualidades, símbolos e culturas entre fronteiras; procuramos seu sentido subjetivo, e como atravessam o empoderamento, a autorrepresentação, a construção de imagem de si do corpo feminino e, finalmente, a produção ou de uma “terceira coisa” ou de um terceiro corpo construídos em espaços glocalizados (Appadurai, 1990). Em suma, o que pode um corpo? E que diálogo se projeta aqui entre corpos constituídos por linguagens fundadas num certo Ocidente e outras fundadas em outro certo Oriente?

A partir do encontro com outras representações de gênero, de linguagens corporais, de possíveis ritmos, sons, vestes, signos, símbolos e de sentidos que afloram ao captar outros códigos, em um contexto que desde o Ocidente nos remete à visão e ideia de *exótico* e *distante* ou até mesmo do que parece *familiar*, talvez sejamos, nesta pesquisa, narradores ou testemunhas reflexivas do que ocorre também de *dentro para fora* no campo das subjetividades, na produção de corporeidades entre *trânsitos culturais*.

O corpo e a correspondente concepção de indivíduo são diferentes em diferentes culturas e tempos, como nos explica Csordas (1999). As reflexões do antropólogo Maurice Leenhardt (1947) em uma de suas conversas de índole filosófica realizada com um indígena originário dos povos *Kanaks*, em uma missão na Melanésia, permitiram perceber o corpo como um advento cultural, dentro de uma análise de natureza mais fenomenológica. O fato de que a relação entre

corpo e mente seja instável e culturalmente variável, para ele, abre duas perspectivas gerais de importância fundamental.

Uma delas é conceber o *corpo como um fenômeno cultural e histórico*, assim como outra é pensá-lo como *fenômeno biológico e material* (Csordas, 1999, p. 29). Nesse sentido, Maurice Merleau-Ponty (1945, 1964) nos dá aqui ferramentas sobre os estudos da antropologia do corpo, como um campo vasto para reflexão. Essa linhagem de perspectivas foi sintetizada na introdução da obra coletiva *O Corpo Presente*, organizada por Miguel Vale de Almeida (1996):

Por fim, a questão do corpo constitui um desafio no sentido de nos engajarmos no momento histórico em que vivemos, momento esse que apela a uma “política da vida”, como diria Anthony Giddens (1982), em que o corpo é um terreno privilegiado das disputas em torno quer de novas identidades pessoais quer da preservação de identidades históricas, de assunção de híbridos culturais ou da recontextualização de ligações locais de tendências globais (Almeida, 1996, p. 50).

Para Merleau-Ponty (1999), na *Fenomenologia da percepção*, o corpo é o primeiro plano da reflexão do autor, revelando a partir dele como os sujeitos percebem o mundo, assim como a si mesmos, e mediante a experiência-corpo, existindo entre as diferentes mundividências ou as múltiplas experiências encarnadas. O corpo em suas distintas dimensões, superando a herança cartesiana — “razão versus percepção dos sentidos/corpo” —, deseja o reconhecimento de *ser para-e-no-mundo*, concepção fenomenológica do corpo:

[...] a percepção, é aquela experiência corporal fundamental, na qual o corpo não é um objeto, mas um sujeito, e na qual a incorporação é, antes de tudo, a condição pela qual podemos ter objetos — isto é, podemos construir uma estrutura objetiva da realidade (Csordas, 1999, p. 23, tradução minha).

Este é, assim, um estudo sobre fenômenos corporais-culturais e sobre agências subjetivas, metafísicas e simbólicas da produção da corporeidade. E a dança, aqui, queremos entendê-la como um fenômeno de ação política representativa das práticas de si e de formas de resistência. Esta dimensão da corporeidade, como nos recorda Csordas (2003), penso o “corpo como produtor de cultura”.

A frase 'fenomenologia cultural da corporificação' denota uma tentativa de adquirir a compreensão da cultura e do eu a partir do ponto de partida de nossos corpos como ser-no-mundo, e requer o reconhecimento de que nossos corpos são ao mesmo tempo a fonte da existência e o local da experiência. Com efeito, a corporeidade é nossa condição existencial fundamental, nossa corporeidade ou corporeidade em relação ao mundo e às outras pessoas. (Csordas, 2011, p. 137, tradução minha).

Partiremos então de uma fugaz experiência do campo (que explicaremos melhor adiante), para compreendermos o invólucro contido no título e nos direcionamentos deste trabalho, i.e., abordando “o fazer do corpo feminino que dança, entre o fluxo transnacional entre oriente e ocidente”. Sobre as bases e justificativas temáticas expostas anteriormente, apontaremos uma série de fatores singulares para perceber os trânsitos e a integração de saberes corporais enquanto encontro de culturas e experiências de fronteiras transcorridas, em um certo período de tempo, por certos corpos específicos e sob certos interesses, desejos e motivações. Tentaremos perceber a materialidade dessas trocas de linguagens corporais, relações socioculturais, dimensões subjetivas, singularidades filosóficas implicadas neste trânsito, junto a estéticas de vidas multissituadas. Indagaremos essa possível produção cultural através da lente da antropologia cultural, fazendo uso do par “Ocidente/Oriente” nas suas dimensões subjetivas, políticas, históricas e geográficas.

Como apontou em presságio, Ulf Hannerz, já nos anos 90, a partir de sua experiência nigeriana de pesquisa de campo sobre a ideia de interconectividade como estudo:

Quando as pessoas escolherem os tipos de unidades com as quais trabalharão em seus projetos, tornar-se-á talvez evidente para elas que o mundo é uma mistura de relações locais e de longas distâncias, isso será percebido nas diferentes camadas da vida social com as quais trabalharam. Mas elas não farão muito barulho em torno disso, e o contraste entre “o global e o local” também não será tomado como uma evidência. [...] Quero dizer com isso que, no futuro, veremos uma maior variedade de tipos de unidades a serem estudadas: algumas que envolvam majoritariamente conexões de longa distância. Haverá, então, uma normalização da diversidade a escolha dos problemas e as unidades de pesquisa antropológica (Hannerz, 1999, p. 155).

A propósito deste entendimento sobre processos transculturais e corporeidades interculturais, em parte, hoje, eles são encontrados pelo estreitamento global entre regiões que estão unidas pela força da malha tecnológica contemporânea. As culturas, os agentes e os produtos dão origem à mistura de acessos culturais, onde se reproduzem, como também se podem pulverizar em grande velocidade, com a produção de um certo desejo, de corpo e de virtudes, entre outros devires que desejei experimentar e observar.

## 1.5 JUSTIFICATIVA

Creio que o universo deste estudo seja uma ferramenta para aprimorar o olhar sobre a engenharia do *status* do “ser-no-corpo” na produção de seus *hábitus* na sua dinâmica de produção de cultura, sendo um meio de conhecimento necessário para refletir, reconhecer e criar novos modelos éticos e estéticos, dentro dos diferentes âmbitos da nossa vida, da educação, da política, da ciência, da arte, da sociedade. Ou seja, ampliar reflexões sobre esse campo de estudo é acrescentar novas perspectivas para compreender nossa cultura hoje, ressignificando posições do passado, reclamando novos olhares para o futuro. Com essa urgência interdisciplinar que se exige para poder observar e refletir sobre o corpo/corporeidade sobre novas lentes e abordagens, nos alinhamos a esse estudo.

Agora nas últimas décadas, fomos atravessadas por inúmeras ações consideradas emancipadoras do corpo e marcadas historicamente, como a Revolução de Maio de 68, o movimento *hippie*, as lutas feministas, as lutas pela emancipação sexual e pela dissidência de gênero, entre outras. Tomando especialmente o corpo como um ícone de expressão e de lugar do exercício da liberdade, estas “revoluções” no mundo ocidental representam à tona novas experiências globais, atuando por modelos estéticos e produzindo lugares de resistência. Trazendo à tona todo o tipo de questionamento político-social, dirigido ao poder e em muitos países ocidentais, a consciência do corpo na contemporaneidade tem sido também marcada pelo contexto de agressão aos corpos, nos períodos de ditadura militar ou em ciclos de repressão conservadora.

Diante desses cenários revolucionários e conflituais, vão acontecendo reflexões (por vezes manifestos) de reconhecimento das dimensões do novo sujeito, em um mundo global e tecnológico. Uma dimensão na qual o corpo ocupa visibilidade. Esta fala materializa o desejo e a sua expressividade como potência política questionadora. Caminhando em frente ao corpo dilacerado da tradição clássica e moderna, questionando vários fundamentos e tipos práticos de controle e de assujeitamento, mesmo com outras forças quebrando-o, o corpo toma a posição de uma entidade de poder expressivo, sensorial e estético. Nos anos 70, 80 e 90, período de uma extrema abertura cultural e também global, mostra-se radical e clara a rotura com os preconceitos e as perseguições ao corpo: na sexualidade, arte, religião, moral, educação, dentre outras dimensões. Enfatizam-se e produzem-se outras leituras do corpo/corporeidade, do sujeito, ou melhor, da ideia de ser humano, plasmadas em representativas experiências éticas, estéticas, literárias, artísticas, políticas. Por exemplo, nos movimentos *new-age* — desencadeadas também durante estes períodos citados —, vinculadas aos corpos nus e floridos

dos jovens *hippies*, mas também nos discursos de pensadores e políticos libertários, vemos ser introduzidas práticas, conhecimentos e saberes de outras paragens, de outras geografias, de outras epistemologias. Toda uma tendência cultural que se volta à filosofia e a práticas orientais do corpo, muito significativa para o entendimento desta pesquisa, por corresponderem a mais um momento histórico no qual o Ocidente recria e retorna ao Oriente.

Manifestos em grandes encontros de música, pop-art e moda, uma nova circulação de elementos culturais se expande: desde as experiências religiosas e místicas, às descobertas filosóficas orientais, aos consumos psicotrópicos, à libertação sexual em relação à potência e expressão do corpo. Assim, no âmago das décadas de 1960 e 1970, com manifestações de protestos e crítica social à sociedade capitalista e cristã, chegamos às conquistas e rupturas dos antigos modelos judaico-cristãos e dos períodos ditatoriais, por meio de ressignificações filosóficas sobre microfísicas e o uso do corpo como matéria de controle institucional e social. Esses temas foram discutidos por filósofos e autores pós-estruturalistas, como Mikhail Bakhtin (2011), Michel Foucault (1999), Gayatri Spivak (2010), Deleuze & Guattari (2002), Derrida (2002), Giorgio Agamben (2017) e Edward Said (1978), dentre outros. Neste cenário, produziu-se a desconstrução da modernidade, tanto histórico-social quanto filosófica ocidental, a partir da crítica linguística sobre a formação discursiva — a ideia da força da linguagem operando nos lugares das estruturas de controle das massas.

O corpo é entendido, por esses pensadores contemporâneos, como o lugar onde se exercem as condições políticas de dominação e controle, em quaisquer de suas posições, até mesmo na voz de um corpo silenciado, colonizado, feminino, nômade e marginal, escoando-se ante as forças reguladoras. Resistente.

Pretendemos aqui nesta pesquisa projetar novos questionamentos e formas de fazer, para além de maniqueísmos, mecanicismos, racionalismos, cartesianismos, catequismos, capitalismo, globalismos, mercantilismo, imperialismos, dentre outros. Para entender e exercer as *políticas de Ser*, talvez precisemos de partir de uma aproximação mais experiencial atualizada desta entidade — Corpo. O que nos leva a descrever corporeidade, retomando a noção de corpomídia, como lugar de imensas alteridades intuitivas, biológicas e sociais, assentes sobre o sopro da experiência de ser/estar no mundo e nos acúmulos herdados como um dos presentes ancestrais da cultura. Desde esse lugar, o movimento e os caminhos me fizeram experimentar com “outros” transformação, afetos, mudanças de estados, através das técnicas do corpo que nos conectam desde a *physis* da carne à sublimação do sensível, invisível, emocional, metatextual e no nível dos símbolos que compõem nossa subjetividade multidimensional.

Assim resisto, também eu! Vivi e sobrevivi em/com meu corpo a este ato de visão sentida, convicta sobre meu interesse em colaborar a partir do gesto generoso da etnografia e em refletir com o campo de estudo a experiência vivida empática dirigida “às corporeidades do outro” e às suas subjetivações, produção de saberes.

Estudar, investigar é um ato constante, o que torna difícil colocar pontos finais ou verdades definitivas. A curiosidade sobre o fenômeno é sempre viva e se torna quase incessante: por onde quer que olhe, ela está lá em agência. O que me faz pensar o movimento, a dança, converge com a necessária visão e experiência interdisciplinar e holista que requer este campo de estudo que é o corpo, e em tudo o que nele afeta e se produz. Encontro mais convergências teóricas e outros campos da ciência — da filosofia, história, educação, artes do corpo, semiótica e teorias neo evolucionistas<sup>18</sup> — que agregam e refrescam o olhar sobre a dança enquanto sistemas abertos diretamente à produção da cultura e à produção de si, de éticas de *reXistência*.

A natureza dialética do corpo como veículo de ressignificação continua a partir da experiência sobre encontros que me inspiraram desde a pós-graduação e o mestrado, atenta a diferentes autores que confluíam linhas de entendimentos próximos ao que desejava refletir e perguntar sobre o corpo e a construção da corporeidade e que se encontravam nas leituras de David Le Breton (1995), Michel Foucault (2013), Thomas Csordas (2008), Cristhine Greiner (2006), Richard Sennet (2014), Silvia Citro (2011), Marcel Mauss (1936), Victor Turner (1974), Nóbrega (2010), Cardim (2009), entre outros, neste período dos meus primeiros estudos sobre o tema. Buscar entender também como o paradigma do corpo se desdobra nas relações binárias do colonial/pós-colonial, moderno/contemporâneo e orientais/ocidentais. O fazer humano na produção da cultura, nos lugares de fronteiras, transgressão, na relação da corporeidade.

Me atenho a revisar uma máxima do filósofo B. Espinosa (1632–1677), de sua obra *Ética III: o que pode o Corpo?*, e que acompanha a tentativa reflexiva exaltada *a posteriori* por Deleuze (1968, p. 147): “O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”.

E, assim, segui apaixonada por meu trabalho investigativo, navegando em direção ao campo da *antropologia do corpo*, tendo que me ater aos novos contextos e novos paradigmas, corpo-virtuais experimentados em aceleração face às consequências da nossa condição das corporeidades resistentes de uma sociedade pós-pandêmica. Entre trânsitos obrigatórios e compulsivos, resulta um trabalho de campo atravessado pelo fenômeno global da covid-19. E

---

<sup>18</sup> Dawkins, R. (1979). *O Gene Egoísta*. (G. H. M. Florsheim, Trad.). Itatiaia, EDUSP.

assim senti, vivi, fomos atravessados, fui atravessada e a pesquisa também foi atravessada. E mesmo em *choque*, nos fizemos mais consistentes testemunhas de um momento social histórico.

Viajamos por isso em leituras, por entre uma *antropologia da dança* e, em maior destaque, uma *antropologia do corpo*. Necessariamente, num sentido epistemológico, nos atentamos a compreender os caminhos “multidimensionais” que conferem ao estudo do corpo e sobre as suas práticas, hoje.

Façamos uma breve itinerância pela produção científica da primeira subdisciplina — antropologia da dança — inaugurada e designada como tal a começos do séc. XX, pela antropóloga estadunidense Gertrude Prokosh Kurath<sup>19</sup> (1903–1992). Esta autora, com sua publicação *Panorama of Dance Ethnology* (1960), permitiu-me fazer articulações com a chamada abordagem evolucionista alemã *Kulturkreis* (círculo cultural), do etnomusicólogo Curt Sachs (1881–1959), com uma significativa publicação que marcou o trabalho antropológico sobre dança: *Eine Weltgeschichte des Tanzes* [História Mundial da Dança], publicada em 1933 e traduzida para o inglês em 1937 como “World History of Dance” (cf. Camargo, 2018, p. 114).

Acresce-se, ainda, o contributo do trabalho de outras autoras, como Joann Wheeler Kealiinohomoku (1930–2015), que desenvolveu uma perspectiva “cross-cultural” da dança. Assinale-se também o revolucionário trabalho sobre movimento compreensão espacial do corpo e grafia da dança, desenvolvido por Rudolf Von Laban (1889–1958). A proposta de Laban viralizou como um sistema utilizado em inúmeros trabalhos de campo para o estudo das danças em diferentes culturas, enfatizadas, por exemplo, por Silvia Citro (2011)<sup>20</sup> ou postuladas no questionamento de André Lepecki (2004) em *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*.

“O que significa escrever com dança?” — ao invés de simplesmente sobre dança. Ou seja, como transformar o incapacitado e passivo (logo, não dançado) objeto de análise em sujeito autônomo e dono de seus próprios meios de reflexão? — como nos sugere Ciane Fernandes (2013) numa leitura sobre as escritas *com* dança.

---

<sup>19</sup> A técnica de Kurath, desenvolvida durante mais de 20 anos de pesquisa, principalmente em torno da dança ameríndia – mas também do jazz e do rock and roll – consiste em estudar o contexto da dança graças a esses procedimentos, a recolocar a dança num contexto cerimonial e a descrever o simbólico cultural que aparece através dos esquemas coreográficos. Sem dúvida, o mais bem-sucedido estudo e apresentação de Kurath foi “Música e dança dos povos Tewa” (Kaeppler, [1978, 1997], 2013, p. 105).

<sup>20</sup> Investigadora do CONICET. Professora adjunta e coordenadora da Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (UBA). Representante dos saberes desenvolvidos sobre este campo na América Latina e no Mundo de fala portuguesa e hispânica, trazendo reflexões e conceitos centrais sobre o campo de estudo da antropologia do corpo.

Estas abordagens fazem parte do que vem sendo reconhecido como uma “virada prática” neste milênio, argumentada no International Statement on Practice Research, também denominado The Salisbury Statement (The Salisbury Forum Group, 2011), em referência ao local onde se realizou a conferência internacional de realização do estatuto, no Reino Unido, em 2008. No contexto de pesquisa e, mais especificamente, pesquisa em dança, estas tendências podem ser consideradas como uma expansão da pesquisa pós-positivista (Green; Stinson, 1999) Enquanto para os positivistas a realidade (e a verdade) existe independente de nós, para os pós-positivistas a realidade é socialmente construída, de acordo com nossa posição no mundo e nossa perspectiva subjetiva. Além disso, nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível (Fernandes, 2013, p. 22).

Podemos, ainda, vislumbrar os primeiros recortes de estudos já realizados por outros autores dentro deste campo, interessados pelo gesto do corpo, por símbolos, linguagens corporais, abordagens sociológicas e subjetividade das práticas religiosas, pelo ritual, a exemplo do sociólogo, antropólogo e filósofo Émile Durkheim (1858–1917), ao tratar de algumas definições sobre os estudos da corporeidade entre sociedades ditas primitivas, ou de Radcliffe-Brown (1881–1955) e da sua tese doutoral sobre o povo das ilhas Andaman (*The Andaman Islanders*, 1922), onde a dança é um importante aspecto da sua obra.

Nos atentamos para a produção do sobrinho de Durkheim, o antropólogo francês Marcel Mauss (1872–1950), que “[no] famoso ensaio sobre as técnicas do corpo em 1936 abordava os modos como o corpo é a matéria-prima que a cultura molda e inscreve, de modo a criar diferenças sociais. Isto é, o corpo humano nunca pode ser encontrado em qualquer suposto estado natural” (Almeida, 1996, p. 51).

Mauss, em um primeiro marco da antropologia do corpo, conduz suas questões de trabalho nas aptidões e práticas corporais em diferentes situações e desempenhos sociais, vistos nas diferentes culturas, entendendo que é a partir do corpo como natureza que se é produzida a cultura. Acompanhamos ainda outros antropólogos e sociólogos que estabeleceram seus estudos com um maior foco etnográfico voltado às práticas do corpo, como Mary Douglas (1988), que reconhece o corpo como uma entidade simbólica, rica em leituras; Van Gennep<sup>21</sup> (1909); Marilyn Strathern (1988); Pierre Bourdieu (1990); Tomas Csordas (1990); Terence Turner (1994, 1995); Edward Bruner (1986); e Victor Turner (cf. Sheets-Johnstone 1999, p. 133).

---

<sup>21</sup> O antropólogo francês Arnold van Gennep (1873–1957) dedica-se ao estudo dos rituais a partir de dados etnográficos, identificando uma classe específica de ritos, que ele denomina ritos de passagem, recompilados em seu livro *Os ritos de passagem* (1909).



Quando se fala de corpo em antropologia, é incontornável o legado de Marcel Mauss, para quem toda a expressão corporal era aprendida, uma afirmação entendível no quadro de sua preocupação em demonstrar a interdependência entre domínios físico, psicossocial e social. Tanto Mauss como Van Gannep mostraram que as técnicas do corpo correspondem a mapeamentos socioculturais do tempo-espço. Mauss argumentou que o corpo é ao mesmo tempo a referência original com que os humanos moldam o seu mundo e a substância original a partir da qual o mundo humano é moldado. O famoso Ensaio sobre as técnicas do corpo (1936) abordava os modos como o corpo é a matéria-prima que a cultura molda e inscreve de modo a criar diferenças sociais. Isto é, o corpo humano nunca pode ser encontrado num qualquer suposto “estado natural” (Almeida, 1996, p. 51).

Complementando, neste primeiro período de surgimento dessas subdisciplinas, e abrindo importantes passos na tradição da antropologia da imagem e do caráter documental visual, também outros importantes trabalhos foram produzidos pelo então casal de antropólogos americanos Margaret Mead e Gregory Bateson, entre 1936 e 1939.

A antropologia visual proporciona, portanto, novos enfoques e perspectivas mais visuais-documentais, realizando vídeos e fotografias de campo com mostras e registros mais detalhados *do corpo que dança*, de certos ritos de passagem e outras práticas sociais de impacto/relevância corporal, inseridas na cultura, relevantes e referenciais para certos estudos da antropologia dedicados à cultura do movimento e da dança. Ambos antropólogos conceberam métodos de notação etnográfica, inovando através do registro e uso da imagem fotográfica como meio efetivo e sistemático de metodologia gráfica, muito relevantes para os estudos do corpo/dança, dentre outros estudos culturais, testemunhando, em suas imagens etnográficas, experiências rituais, transe e outras *performances* culturais. Entre relações de gênero e estudos sobre sexualidade, contribuíram para o desenvolvimento da área, e alguns anos após finalizarem seus estudos de campo, nos finais dos anos 30, produziram um documentário, rodado no contexto de Bali, na Indonésia, intitulado *Trance dance in Bali*, publicado só em 1951, logo após seu livro *Balinese character: a photographic analysis* (1942), inaugurando uma forma estética e metodológica na antropologia visual.

Outro autor relevante no contexto do nascimento da disciplina da antropologia do corpo ou da dança é o antropólogo americano Franz Boas (1858–1942). Quando, em 1944, foi publicado, já postumamente, o seu *Dance and Music in the Life of Northwest Coast Indians of América*, apesar de não ter se aprofundado sobre os estudos da antropologia da dança, produziu um significativo impacto, sendo a sua pesquisa dirigida às *performances* culturais da música e da dança em uma comunidade nativa americana, os *Kwakiutl*, da costa noroeste do Canadá. Escrito

ainda sob um certo tom de relativismo cultural, trouxe a perspectiva do fenômeno da dança como expressão cultural particular.

Outro trabalho importante foi realizado pela estudiosa da dança e educadora Franziska Boas (1902–1988), filha de Franz Boas, com a publicação *The Function of the Dance in Human Society*, de 1944. Sendo bailarina (e aluna de Mary Wigman), ela dedicou seus interesses sobre o corpo em movimento, focando seus estudos primeiramente em comunidades tradicionais americanas e, depois, ao ensino da dança aplicada ao uso terapêutico, considerada, por isso, uma das pioneiras da dançaterapia nos EUA.

Dessa forma, essas primeiras gerações de estudiosas contribuíram para o estudo sobre corporeidade e uso do movimento e o seu impacto na subjetividade, impacto emocionais e outros aspectos. Neste lugar limiar onde converge a produção teórica dos espaços em comum entre as duas subdisciplinas mencionadas (antropologia do corpo e antropologia da dança), uma referência hoje incontornável é a da estudiosa contemporânea Adrienne Keppler, autora de *Dance in Anthropological Perspective* (1978). Esta autora desenvolveu um especializado estudo sobre o nascimento da antropologia da dança, dentre outras análises do corpo/corporeidade.

A partir dos anos 1980–1990, difunde-se de forma expansiva no campo da antropologia do corpo um diálogo interdisciplinar também com outras áreas da ciência, no qual se atravessam debates sobre discursos de poder, subalternidade, temas de raça, gênero, sexualidade e decolonialidade, dentre outros fenômenos que atravessam o corpo como objeto de estudo. Claramente, essa postura é a que se faz hoje imprescindível como evidência do corpo como lugar de inscrições e de lugar de fala.

Mas importa ainda pensar a natureza da segunda subdisciplina: a antropologia do corpo. Ela se encontra atualmente muito bem difundida nas produções escritas, faladas e performadas pela autora Silvia Citro, com uma atualizada abordagem que se propõe pensar não apenas o corpo, mas a partir do corpo, dada pelo interessante artigo “La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico” (Citro, 2004). A disciplina começa a ser chamada como tal a partir da década de 1970, e ainda assim aparece em textos, artigos e simpósios de forma intermitente. Trazendo contornos de entendimentos claros sobre o cerne de este entendimento e labor de esta disciplina, Silvia Citro nos explicita:

La mayoría de los estudios antropológicos sobre el cuerpo, han propuesto una confrontación con aquella tradición de pensamiento. Por un lado, porque frente a la idea del cuerpo como mero *objeto natural*, la grupo sociocultural construye y utiliza de manera peculiar la gestualidad, las expresiones de la

emoción, las técnicas corporales de la vida cotidiana, de los trabajos, de las manifestaciones rituales y/o artísticas, o también, cómo transforma su imagen corporal; asimismo, muestra cómo cada grupo crea sus propias representaciones de la corporalidad y de sus vínculos con el mundo, percibiéndolas, significándolas y valorándolas de una manera específica (Citro, 2004, p. 2).

Para melhor complementar o entendimento atual dessa disciplina, aproximamo-nos da produção teórica e de perspectivas conceituais que nos propõe a refletir o pesquisador em antropologia do corpo Thomas Csordas<sup>22</sup>. Ele é um dos autores que constroem de forma elaborada a visão e as ferramentas de trabalho direcionadas ao campo da antropologia do corpo hoje. Csordas, com um enfoque fenomenológico particular, nos faz perceber como a corporalidade tem, de fato, importância como categoria unificadora da existência humana. Assim, a apropriação social da corporalidade é o protótipo de toda a produção social; a pessoa constituída por uma subjetividade socializada e incorporada é protótipo de todos os produtos (Almeida, 2004, p. 16).

Segundo Csordas (2021), o estudo da antropologia do corpo toma o mesmo como uma fonte de símbolos, um microcosmo reflexo da nossa sociedade, posicionando o corpo como um lugar de análise na medida em que o autor considera que ele pode ser controlado, transformado, afetado pelas forças sociais da cultura. Ou seja, o corpo como um objeto social e cultural para estes estudos:

Pero también quiero decir que la cultura es una forma fundamental de describir lo que damos por sentado sobre nosotros mismos y el mundo y otras personas. Y lo que damos por sentado, la comprensión de lo que damos por sentado, puede partir de nuestra experiencia corporal (Csordas & Olivas, 2021, p. 343).

Csordas desenvolve outras perspectivas tangentes à antropologia do corpo — que o autor trata como os processos da *fenomenologia cultural da corporalização* ou a partir do conceito de *embodiment*, bastante desenvolvido em suas produções. É uma ferramenta teórica que nos permite olhar os elementos analíticos dados no transcurso deste trabalho também por um cunho fenomenológico e corporal, como dissemos anteriormente. Csordas aborda o paradigma de corporalização como um enfoque, uma orientação metodológica para abordar o corpo como um terreno existencial da cultura.

---

<sup>22</sup> Thomas J. Csordas, professor do Departamento de Antropologia, ocupa a Dr. James Y. Chan Presidential Chair em Saúde Global, é diretor fundador do programa de Saúde Global na Universidade da Califórnia, em San Diego (UCSD), tendo como tema de pesquisa uma perspectiva da fenomenologia cultural dentro de inúmeras vertentes como: antropologia médica, processos de cura e religião, linguagem ritual, imaginário sensorial, técnicas do corpo e experiências vividas.

[...] la fenomenología cultural de la corporalización, es el punto de partida y la base de mi trabajo, que examina el cuerpo como ser en el mundo. Y requiere reconocer que la cultura es más que un símbolo y un significado, pues que también incluye la experiencia, y que nuestros cuerpos son, al mismo tiempo, un manantial de existencia, la fuente del movimiento y el lugar de la experiencia (Csordas & Olivas, 2021, p. 342).

Corpo/corporeidade são conceitos encarnados para falar deste campo de estudo. Entretanto, sendo por si mesmo o paradigma do corpo um dos mais controversos durante séculos da nossa história no desenvolvimento do pensamento ocidental, ele reflete elementos particularmente conflitantes entre religião e ciência. De novo, Csordas nos recorda que:

La cultura es una forma fundamental de describir lo que damos por sentado sobre nosotros mismos y el mundo y otras personas. Y lo que damos por sentado, la comprensión de lo que damos por sentado, puede partir de nuestra experiencia corporal (Csordas & Olivas, 2021, p. 343).

Sendo de fato o corpo e a corporeidade um objeto de atenção e estudo para minhas experiências — aliás, durante mais de uma década de estudo —, isso veio exercendo sobre mim um desejo de observação e uma estética de existência, atreladas ao movimento — como fala e como lugar de elaboração e de transformações. Esse interesse tem gerado contato com outros, com outras estruturas e “pelo meio ambiente”, tal como se faz no entendimento de Katz e Greiner (1996). Trata-se de ir ao encontro de “outros mundos” no ressurgir de uma nova corporeidade como potência. Com a constante providência de resignificação de ser um corpo — neste nosso caso, um corpo feminino —, e em sua particular dimensão de construção da corporeidade na contemporaneidade.

Corpo e incorporação - Se assumirmos que a corporeidade é uma condição existencial na qual o corpo é a fonte subjetiva e o fundamento intersubjetivo da experiência, então devemos reconhecer que os estudos incluídos na rubrica "corporificação" não dizem respeito ao corpo per se. Em vez disso, dizem respeito à cultura e à experiência, na medida em que podem ser compreendidas do ponto de vista do ser-no-mundo corpóreo. Tais estudos requerem o que eu gostaria de chamar de fenomenologia cultural, uma abordagem que visa unir o imediatismo da experiência corporificada e a multiplicidade de significados culturais nos quais estamos sempre e inevitavelmente imersos (Csordas 1999, p. 19).

Desse modo, a nossa pesquisa se apresenta complementar à articulação sugerida por Csordas em torno do conceito de *embodiment*<sup>23</sup>, tratado em diferentes literaturas da antropologia contemporânea, que encontra, aliás, uma excelente síntese na reflexão de Almeida (1996), trabalhando com a categoria de produção de “corporeidade entre oriente e ocidente”, que, curiosamente, hoje, a partir dos trânsitos virtuais de uma existência aparentemente global, apresenta um certo alvo de reflexão que dimensiona novas questões e possibilidades culturais e sociais. Essas possibilidades se inscrevem sobre costumes e histórias entre trânsitos, entre indivíduos, entre possibilidades de mundos gerados a partir destes encontros, e, neste caso, de um corpo que dança entre oriente e ocidente. “O corpo, como a categoria de significante supremo que, enquanto preenche um vazio, substitui tudo aquilo de que foram privados os nossos corpos, pelo menos a partir da desagregação das culturas arcaicas” (Almeida 1996, p. 50 como citado por Gil, 1995, pp. 201-202).

Estamos, portanto, diante de um período de sensibilização aos problemas ou questões ontológicas do Ser no Corpo, e na busca de novos métodos que conduzem o entendimento hoje de seu próprio sentido em novos meios, expandindo o exercício de sua compreensão de seu incarnar, de suas dobras<sup>24</sup>.

## 1.6 EIXOS ESTRUTURADORES DA TESE: OS CAPÍTULOS

No *Capítulo 1* da tese, tal como já enunciado na *Introdução*, apresentamos uma discussão sobre a teoria do corpo como eixo de articulação entre vida, arte e conhecimento, propondo caminhos para leituras da produção das corporeidades emergentes a partir de fluxos transnacionais entre “Ocidente e Oriente”. Situamos a dança Kalbelia e as bailarinas que denominamos *cultural brokers* como mediadoras simbólicas e agentes de tradução e criação intercultural. Nesse cenário, traçamos o “desejo” de movimentação, assimilação e aproximação para a confluência e criação de uma corporeidade “oriental” — tendo a dança como ponto de conexão entre os corpos de mulheres de diferentes origens, instaurando trocas sensíveis que engendram novas formas de presença e ação, revigoradas por novas leituras e encontros.

O problema central consiste em compreender como esses gestos e símbolos, em circulação, reconfiguram e empoderam identidades, subjetividades e formas de agência feminina,

---

<sup>23</sup> O conceito de *embodiment* (ou incorporação) tem sido central nas pesquisas para pensar o corpo como sede da experiência e constituição da vida do sujeito, bem como para suas representações. Para Thomas Csordas (1994), o sentido de incorporação ou integração corpórea é uma condição de ser-no-mundo, como um porto de partida para qualquer estudo cultural dentro da fenomenologia.

<sup>24</sup> *Dobra*: conceito ou ferramenta reflexiva dada pela filosofia fenomenológica de Gilles Deleuze (1991).

relacionando as dimensões entre o local e o global — situando o corpo como condição existencial e dispositivo sociocultural de produção de sentidos, atravessado por experiências de empoderamento e significação humana, sobretudo feminina.

Apresentaremos ainda o campo de estudos da *antropologia do corpo* (Mauss, Douglas, Merleau-Ponty, Csordas), articulado à *antropologia da dança* (Kurath, Kaeppler, Laban), em diálogo com a tradição pós-estruturalista, dada pelas relações históricas, micropoderes e teorias pós-coloniais. Assumimos aqui a potência da agência advinda da subalternidade, que compreende o fazer do corpo como campo de resistência e enunciação identitária.

O *Capítulo 2* marca o momento de entrada no campo e do trabalho etnográfico, quando a pesquisadora se inscreve na paisagem de Pushkar e nas relações cotidianas que tecem a pesquisa. Salientando uma perspectiva metodológica *insider* do convívio com as interlocutoras — Patrícia Passo, Colleena Shakti, Raki Kalbelia e Sunita Sopera, na Índia —, delineia-se um percurso de aproximação e reconhecimento mútuo de suas atividades, em observação e participação direta do corpo no campo, incluindo aulas com as interlocutoras. Destacamos ainda a vinheta etnográfica “Relatos de um rapto anunciado e um bolo!”, na qual se revela como essa travessia etnográfica ultrapassa o planejado e o previsível.

Esse episódio — ocorrido no assentamento Kalbelia — revela dimensões da hospitalidade e da confiança que configuram o fazer etnográfico, funcionando como metáfora para a entrada na alteridade: um “rapto” que desloca o olhar e inaugura uma relação de escuta e copresença, em que a pesquisadora experimenta o campo não como cenário idílico e controlado, mas como corpo em trânsito e coparticipante do vivido e agenciado. Em parte, este capítulo configura uma *corpografia do campo* — uma forma de etnografia sensível em que o corpo se converte em superfície de inscrição, memória e tradução das experiências vividas ao longo desses anos.

O *Capítulo 3* apresenta uma aproximação do tema que mobilizou esta pesquisa — a *performance* cultural Kalbelia — inserindo-o em uma dimensão histórico-cultural da Índia. Narra o contexto sociopolítico, religioso e simbólico no qual essa comunidade nômade se constitui, marcada por um passado de marginalização e resistência. A análise percorre o contexto do Rajastão, especialmente nas cidades de Pushkar e arredores, revelando os modos de vida das comunidades nômades e as marcas deixadas pela colonização inglesa. Analisa-se com algum detalhe os efeitos causados pelo *Criminal Tribes Act* (1871), que classificou os Kalbelia como “tribos criminosas”. A partir dessa herança de estigmas e de resistência, o capítulo examina como as comunidades Kalbelia reinventaram sua arte e sua própria existência, deslocando-se de uma condição de marginalidade para espaços de visibilidade cultural e

artística — estrategicamente por meio da dança, da música e, por fim, pela circulação transnacional de sua dança, que atraiu o desejo de “orientalismo” ocidental.

Por outro lado, o capítulo investiga também as raízes míticas e filosóficas que ligam a comunidade Kalbelia à linhagem dos Naths, dentro da cultura védica indiana, ao universo do Yoga e à divindade Shiva — de quem herdariam o conhecimento sobre venenos, curas e o domínio do corpo. Essa vinculação sagrada, expressa na figura da serpente como emblema de energia vital e sabedoria, ilumina o sentido da dança Kalbelia como uma forma de transmissão de saberes corporais ancestrais, talvez incompreensíveis a uma mente contemporânea cartesiana. Propõe-se aqui um diálogo itinerante entre as dimensões existentes: o sagrado e o profano, o nômade e o sedentário, o local e o global. O capítulo delinea, assim, o percurso histórico e mitológico que sustenta a emergência da dança Kalbelia como linguagem estética e política, na qual tradição, modernidade e corporeidade se entrelaçam na produção de um corpo-agente que negocia pertencimentos, resistências e desejos no mundo contemporâneo.

O *Capítulo 4* abre com uma breve genealogia das discussões sobre o *Patrimônio Cultural Imaterial (PCI)* e das dimensões de salvaguarda propostas pela Unesco — em relação aos programas de “Tesouros Humanos Vivos” e “Obras-Primas” da Convenção de 2003. Em diálogo com diversos especialistas do campo dos estudos críticos do patrimônio (Bortolotto, Kirshenblatt-Gimblett, Laurajane Smith, entre outros), evidencia-se como o PCI opera e produz o próprio “patrimônio”, diante de tensões culturais, simbólicas e políticas que envolvem seu processo de salvaguarda.

Nesse mesmo processo, recordamos como se articulam, nos mecanismos de patrimonialização, os interesses estatais, a diplomacia cultural e as economias das indústrias culturais voltadas ao turismo e à objetificação da cultura — problematizando, assim, o chamado “discurso autorizado” do patrimônio. É nesse quadro que abordamos a patrimonialização da música e da dança Kalbelia, dialogando com outras pesquisas, como a de Ayla Joncheere (2015), que a designa como uma “tradição inventada” emergida nos anos 1980 pela mão da bailarina da comunidade, Gulabo Saperá.

Neste capítulo (e mais adiante reforçado na conclusão), propomos pensar que, em sua agência, Gulabo, como corpo feminino subalterno, ganha visibilidade nos circuitos turísticos e se torna uma atração dos festivais internacionais — processo independente da (embora relacionado à) inscrição da dança na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco em 2003. O capítulo sustenta que a dança não é mero produto da política patrimonial, mas condensa repertórios locais, cosmologia (serpente, linhagem Nath e o deus Shiva) e reinvenções criativas da própria comunidade — especialmente por meio das mulheres Kalbelia, que acionam um

lugar de visibilidade e codificação cênica, seja pelos figurinos, pelo léxico corporal ou pela dramaturgia em suas relações transnacionais.

O capítulo finaliza com a discussão sobre a *agência feminina e subalterna na patrimonialização*: a passagem do privado comunitário ao espaço público/global e o reposicionamento das bailarinas Kalbelia como protagonistas econômicas e simbólicas, ainda que tensionadas por estigmas de casta, patriarcado e erotização. Ancorado em feminismos pós-coloniais e na noção de hibridismo proposta por Canclini (2003), o capítulo propõe ler a dança Kalbelia como estratégia de *reXistência*: um fazer performativo que rearticula tradição e inovação, mobilizando e deslocando antigas hierarquias dentro da comunidade e permitindo à mulher emancipar-se e ganhar voz.

O *Capítulo 5*, por fim, dedica-se à apresentação das interlocutoras da pesquisa — designadas *cultural brokers* (Michie, 2003) — e ao acompanhamento dos diálogos das entrevistas realizadas ao longo do trajeto. Pretende-se aqui testemunhar a formação do que denominamos *corpografias transnacionais* — a escrita do corpo que dança, forjada no desenrolar de deslocamentos que conectam saberes e aprendizados corporais.

Tais agências, protagonizadas por mulheres bailarinas, transitam entre contextos nomeados como “Ocidente” e “Oriente”. Partindo de seus diálogos etnográficos e de uma escuta e participação empática, analisamos suas biografias corporais e outros aspectos que caracterizam o desejo e a formação da corporeidade feminina. Exploramos a potência do fazer do corpo e como este se torna um território de negociação simbólica, política e estética; escutamos vozes que se constituem a partir de tais corpos, que se deslocam através de uma malha — pensada à luz da noção de *meshwork* (Ingold, 2011) — estendida entre dispositivos que conectam os universos local e global.

Nas *Considerações Finais*, propomos compreender como essa noção de *corpografias transnacionais* pode ser útil enquanto ferramenta analítica para ler a invenção de si e das tradições em movimento, evidenciando como esses corpos dançantes traduzem, reconfiguram, ressignificam e difundem saberes através de múltiplas fronteiras.



## 2 RELATOS DE UM RAPTO ANUNCIADO E UM BOLO!

O que se torna distintivo no momento-chave planejamento da pesquisa, quando falamos de um estudo sobre corporalidades, é a necessidade de compreender a relação de pesquisa. A partir da fala das pesquisadoras entrevistadas, entendemos que tal compreensão passa por um processo no qual os antecedentes teórico-empíricos e a leitura e o entendimento da epistemologia da corporalidade são fases importantes. Os antecedentes teórico-empíricos referem-se ao histórico de estudo e às trajetórias individuais de pesquisa e de vida das pesquisadoras que de alguma maneira construíram uma conexão com a da corporalidade (Flores-Pereira et al, 2017).

Pushkar, 21 de fevereiro de 2020

E lá estava eu, aguardando por ela no templo do bazar por volta das 15 horas, em mais um dos nossos encontros com a popular bailarina Raki Kalbelia<sup>25</sup>. Estávamos prontas para nossas aulas de dança, entre vivências e trocas do trabalho de campo e corporeidade. Tive a oportunidade de me aproximar da magnética Raki, a primeira interlocutora de pesquisa com quem tomei contato durante meu trabalho de campo na Índia, pertencente à comunidade cigana Kalbelia, estabelecida na pequena cidade sagrada de Pushkar.

Cheguei até Raki mesmo antes de chegar a Pushkar, através das fotos e de sua fama como professora de Kalbelia para algumas mestras da dança no Ocidente, e dos relatos de convivência com estas comunidades no final das décadas de 1990 e 2000, como foi o caso de Patrícia Passo e Colleena Shakti — outras duas interlocutoras e parceiras de pesquisa. Para ambas, Raki havia sido sua primeira professora e o contato original com as danças ciganas, durante mais de uma década, entre idas e vindas àquela região do Rajastão. Foi sobre essas conexões nômades, entre mulheres e movimento, que me debrucei para observar as trocas e construções do corpo. Agora, convido a adentrar as imagens e recordações deste primeiro momento do trabalho de campo em Pushkar.

Assim se davam as chegadas de Raki Kalbelia às nossas aulas, sempre um pouco atrasada e com um certo ar de aborrecimento, sobre a garupa de sua moto conduzida por seu marido, chegando ao pátio do Templo Venugopal de Rangnath<sup>26</sup>, localizado anexo aos bazares

---

<sup>25</sup> Raki Kalbelia, bailarina Kalbelia da cidade de Pushkar. Casada com um músico de sua etnia, tem dois filhos. Foi a bailarina local amiga e professora de Patrícia Passo, Colleena, Carolina Fonseca, entre outras bailarinas pesquisadoras. Articulada e promovida por suas agentes, ela viajou umas quantas vezes à Europa. Porém, hoje, pelas condições familiares, encontra-se em uma decadente invisibilidade ante outras bailarinas da sua região, como Aasha Sopera (Jodhpur) e Sunita Sopera (Pushkar).

<sup>26</sup> O templo é uma dedicação ao Senhor Vishnu, o senhor Rangji. Acredita-se que o templo foi encomendado em 1823 por Seth Puran Mal Ganeriwal, que era de Hyderabad. Há ídolos de outros

comerciais do centro de Pushkar. O templo estava situado quase como uma ilha flutuando no meio do burburinho de pessoas e aglomerados de comércios, voltados principalmente para comerciantes estrangeiros e jovens ocidentais aventureiros.



**Figura 2.1** - Templo Purana Rangnath Venugopal e Shakti School em Pushkar

Recriando a memória daquele espaço dentro das margens do pátio do templo, em uma das extremidades de sua esquina superior encontravam-se salas e acomodações, em uma das quais aconteciam as aulas de dança Kalbelia, no recinto da reconhecida Shakti School, fundada e dirigida pela bailarina californiana Colleena Shakti. Raki seria uma das professoras colaboradoras de confiança, durante anos apadrinhada por Colleena para oferecer *workshops* e a experiência do universo Kalbelia para ocidentais e também orientais de todo o mundo. Imagino que essa aliança tenha sido estabelecida por Colleena ter iniciado sua própria experiência corporal e cultural com Raki.

---

deuses também no templo, como os de Goddamaji, Deusa Laxmi, Lorde Krishna e Shri Ramanujacarya.



**Figura 2.2** - Foto exterior da Escola Colleena Shakti, situada no perímetro do templo Venugopal de Rangnath

Juntas no pátio do templo, Raki e eu, entre conversas amenas, aguardávamos as demais alunas ocidentais chegarem para nossa aula. Quase sempre eram alunas diferentes, mostrando uma certa rotatividade de mulheres bailarinas ou mesmo turistas interessadas em contagiar-se pela cultura corporal-local. Era comum ver disponíveis em restaurantes e cafés alguns cartazes oferecendo aulas de música, dança, desenho de joias, dentre outras modalidades, para o tipo de turismo despojado de Pushkar.

Entretanto, neste tempo de espera, ela me comentou, com seu ar de firmeza e entusiasmo, que hoje seria um grande dia para ela e seu filho mais velho, pois era o aniversário dele e haveria uma celebração na sua morada. Comentou que as alunas haviam combinado de ir com ela para o aniversário. Logo me entusiasmei e, claro, ela também me convidou para ir junto. Tudo parecia já certo!

Em seguida perguntei: “Mas como iremos todos? Organizaram algo com as mulheres da escola?”. Raki me fez entender que, em princípio, seria um transporte coletivo, uma espécie de van ou Kombi. Assim, desenhei em minha mente as circunstâncias de ida ao aniversário — afinal, estaria com a minha interlocutora de pesquisa, mesmo sendo uma quase desconhecida. Ainda gatinhando sobre o terreno, deveria manter-me em segurança em todos os sentidos.

Ainda um pouco surpresa com relação à minha logística, imaginei que esses tipos de convites espontâneos dirigidos às ocidentais seriam comuns. Com certeza, naquele círculo, desejariam, como eu, conhecer um lugar mais íntimo do cotidiano daquela cultura. Por alguns instantes, até duvidei da minha ida, pela falta de antecedência, deduzindo que, ao terminar a celebração, arranjariamos um transporte compartilhado ou, no pior dos casos, escaparia em algum *tuk-tuk*, sempre de plantão a fim de ganhar algumas rupias.

Retornando à situação, insisti em perguntar para a Raki: “As bailarinas da escola irão também, certo?”. Ela afirmava: “Sim!”. Cultivando minha positividade, pensei que seria tudo muito comum para alunas que chegavam por lá. Porém, eu só havia tido três aulas, sem muita oportunidade de conversar. Em uma atitude de etnografia “insider” (Milligan, 2016), desejando ampliar minhas interações, meu desejo era poder ver uma dança em seu contexto local, inserida em uma comunidade Kalbelia. Até aqui, parecia tudo perfeito, um evento oportuno para me inserir de forma festiva e segura. Sabendo anteriormente que esses assentamentos circundavam a periferia da mesma cidade de Pushkar, tudo aconteceria após a aula de dança, quando as alunas e eu iríamos celebrar e conhecer a vida em uma comunidade cigana de Pushkar. E assim transcorreu, com alguns vislumbres dos meus pensamentos durante nossa aula<sup>27</sup>.

Após o término da aula, descemos as escadas até o térreo e fomos em direção ao pátio do templo, onde o marido dela já a aguardava de moto, com mais alguns amigos motorizados. Raki, com seu andar malemolente e voz rude, disse algumas palavras em hindi e montou na garupa da moto, com seus dois filhos pequenos de 7 e 4 anos, me indicando que subisse em outra moto, já com um casal cigano. A cena era três pessoas em uma moto, mais algumas sacolas. Eu, quase gaguejando, comentei, sem ser escutada: “Mas... e as outras alunas?”. Não entendendo nada, pela rapidez das decisões e movimentos, e com o que levava de costume em minha mochila e no corpo, subi na garupa da moto do casal e pensei: “As outras bailarinas se incorporarão depois, e não perderiam tal evento; deve ser essa a dinâmica da Índia. Depois da festa, estarei em casa”.

E lá fomos nós, um comboio de três motos fazendo uma primeira parada em uma espécie de padaria dentro do Bazar de Pushkar, onde Raki, surpreendentemente, recolheu um bolo de glacê e chocolate à moda ocidental, devidamente embalado para viagem, e o acoplou entre eles, sendo um elemento bastante inusitado para mim naquele contexto. Então, remonta-se outra cena diante dos meus olhos: um homem e uma mulher Kalbelia, duas crianças e um considerável bolo, todos sobre uma moto, mais ágeis que cavalos, contornavam as sinuosas ruas e pessoas entre o tumultuado movimento de final de tarde no bazar.

Agora sim, estávamos perfeitamente equipados com o símbolo ocidental da festa, um bolo de glacê. Entre tantas emoções, eu já havia perdido as referências da cartografia da cidade para meu retorno, e assim fomos nos distanciando do perímetro central de Pushkarr e, ao meu pesar, tomamos uma rodovia, nos distanciando cada vez mais daquele que era todo o meu mundo, mesmo ainda desconhecido.

---

<sup>27</sup> Aula com Sunita Sopera: [https://youtu.be/eLrile\\_xnTw](https://youtu.be/eLrile_xnTw).

## 2.1 RUMO AO DESTINO: COM UM BOLO!

Sobre rodas e em velocidade, percebi-me em um abismo de incerteza, em um rapto amigável e consentido. O que poderia acontecer comigo por ali? Para onde estavam me levando? Já fazia quase meia hora de estrada com os três corpos sobre aquele camelo cigano e motorizado. Meu olhar só absorvia as paisagens cada vez mais inóspitas e rurais do caminho, podendo ver camelos divertidamente ornamentados a passo pela estrada ainda asfaltada, todos eles distribuídos sobre a paisagem agreste e marrom típicas do Rajastão. Os apreciados animais também são vinculados à imagem dos ciganos Kalbelia e alguns ainda seminômades. Uma vez ao ano, o animal se converte no grande protagonista dos festivais do encontro do povo Kalbelia.

Quando já tínhamos 20 minutos de estrada, meu coração e pensamento pulsavam e só analisavam cada quilômetro na tentativa de memorizar o caminho de volta, indo para algum lugar sem nome ou endereço. Só me restava confiar naquela magnética bailarina Kalbelia, ainda desconhecida, e me entregar a todos os deuses daquela bendita terra. Perguntava-me por que tudo me aconteceu assim de repente e por que, afinal, só eu havia chegado ali. Nada programado, e o desconhecido só crescia com a chegada do entardecer. Logo a estrada se converteu em piçarra e areia, cruzando pequenas ruas de vilarejos pequenos com poucas casas. Assim, adentramos mais por zonas de pequenas chácaras e sítios rurais, podendo ver extensas plantações de flores, muito usadas para o cotidiano ritual indiano, e algumas pequenas montanhas que contornavam essas comunidades mais rurais.

Mais alguns quilômetros adiante, escuto de forma efusiva a voz da Raki me indicando que estávamos chegando. Assim, a motocicleta acelera e, em um terreno irregular e mais afastado das vilas e casas, podemos ver algumas barracas bastante rústicas, feitas de madeiras e lona, além de panos e retalhos coloridos. Ao mesmo tempo, vejo algumas crianças brincando e correndo, que logo nos rodeiam. Em uma cena ao som de muitas vozes e exclamações, assim se desenha a chegada. A seguir eu salto da moto na qual vínhamos três adultos, e com certo alívio e prontidão já vou sendo convidada a ingressar em um amplo campo aberto e rural. Chegando mais perto de suas pequenas tendas, todos nos cumprimentavam ali, de forma sorridente e amistosa, como se estivessem à espera da atraente Raki Kalbelia com seu bolo em mãos.

O sol já a meia hora para se pôr, nos aproximamos de uma espécie de assentamento com umas 20 barracas feitas de galhos, lonas, tecidos com utensílios espalhados pelo campo aberto.

Com praticamente nada de árvores e com baixos arbustos, uma paisagem agreste, árida, já começava o clima a se refrescar na caída do sol.

### **2.1.1 Amnésia e celebração**

Com uma leitura visual e a pouca luz que restava do dia, fui reconhecendo o território, ou melhor, a minha aterrissagem inesperada ao inesperado do campo — e não caí de paraquedas, foi de moto mesmo! Ainda em um estado de certo entorpecimento da viagem, fui sendo apresentada em hindi por Raki e também por seu marido para alguns membros, alguns sorridentes, outros indiferentes em seus movimentos. Olhando à minha volta, não posso negar o estado de austeridade e de certa pobreza que não reconheci sobre os cenários do típico assentamento Kalbelia, já com casas de adobe e uma estrutura de distribuição do assentamento mais estruturado, com poço de água e animais de pastoreio.

Ali se via um assentamento não muito distante, na minha visão ocidental, dos povos neolíticos, pela rudimentaridade e simplicidade no modo de vida, que talvez seja um modelo transitório para uns ali, por certos períodos. Suas cabanas eram levantadas por quatro colunas irregulares de madeira autóctone, com o teto revestido de mantas, lonas e até mesmo com um pouco de arbustos, que compunham as paredes laterais. Em sua maioria estavam compostas por materiais efêmeros, de fácil montagem, não muito protegidos da intempérie. Ao horizonte se poderia ver pouco mais de uma dezena de barracas, com algumas camas a céu aberto e inúmeras mantas à disposição. Um verdadeiro acampamento em sua índole. Pude esquecer-me da outra paisagem da cidade, me reportando a um estado e a um cenário mais cru, da “nossa” encantada Índia.

Da entrada, o mais marcante foi a receptividade amorosa e curiosa das crianças: sempre por perto, mesmo sem falar ainda o inglês, tentavam interagir todo o tempo comigo. Aproximando os seus corpos e se debruçando sobre o meu, assim insistiam na pouca luz em me ensinar algumas palavras em seu idioma, em meio a sorrisos e risadas.

Garantindo minha situação, os meus olhares seguiam os movimentos da Raki, pois ela era a única imagem ali conhecida dentro daquele universo onde eu acabava de irromper, sendo bem demandada a sua atenção por várias pessoas do grupo. Mas com autonomia também fui reconhecendo devagar os ambientes ao ar livre. Sem ampliar muito os meus passos, me aproximei de uma matriarca de meia-idade, ocupada com a feitoria do chapati no chão, pão típico indiano.

Bem me admirou a rusticidade do espaço e os escassos utensílios de cozinha que pudessem facilitar o preparo dos alimentos. Então me sentei ali por uns instantes, perto dela, a observar como preparava as bolas feitas de farinha sal e água. Não se articulava muito bem com o inglês. Apenas entre olhares e meios sorrisos, fui acolhida, sem ela aparentar modificar seu ritmo e *performance*.

No entanto, alguns poucos metros à frente se preparava o fogo na forma de um grande buraco circular, a modo de brasa vermelha, monitorada por um senhor mais velho, e onde se esperava para receber os pães. Chegando perto da atraente brasa vermelha em círculo no chão, percebo que o material para sua combustão, em vez de madeira, era excremento seco de boi. Para maior admiração, pensei: fazia todo o sentido a engenhosidade do uso dos esterco da vaca, pois nos encontrávamos em uma região seca, sem muitas árvores, onde a madeira era evidentemente escassa.



**Figura 2.3** - Mulher Kalbelia assando chapati para o jantar no assentamento Kalbelia. Campo, fev. 2020

Nessa capacidade humana de gerir a vida em relação ao bom uso dos recursos em volta, em relação ao *modus operandi*, o detalhe era que as bolas de pão eram colocadas diretamente sobre o contato das brasas. E a partir de sua cocção se ingeriam tranquilamente. Assim eram as comidas, com a combinação de bolas de chapati com caldo ou molho de carne e alguma verdura.

Logo se inicia a celebração do aniversário do pequeno filho de Raki, quase que de forma instantânea, ali mesmo, perto do fogo central. De repente um burburinho de vozes convoca as crianças do assentamento, junto com alguns adultos, que se aproximaram colocando a lanterna

do celular em cima do bolo, ali mesmo aberto e sustentado em mãos por um deles, e entoando juntos alguma espécie de canção de celebração pelo aniversário do pequeno filho de Raki, que cumpriria algo mais de 5 anos. Após os instantes da música para o aniversariante mirim, inúmeras mãos abocanham o bolo em forma aleatória sobre o barulho de gritos e risadas, pois tamanha iguaria não se veria muito por ali.

Uma das coisas que mais me espantou foi encontrar ali a máxima representação da capacidade humana de gestão da vida com mínimos recursos. Me surpreendeu a forma tão repentina e prática, com poucas cerimônias; não vi ninguém arrumado ou a fim de qualquer comportamento proforma para esse evento. E dentro de mim só estava o desejo de saber quando começaria a música e a dança daquele povo nesta tão aventurada festa. Realmente, eu tinha uma grande expectativa de ver o estilo de vida dos seminômades Kalbelia, como se desenrolava uma celebração entre eles, mais ou menos como eu poderia apreciar nas fotos e vídeos mostrados por outras mulheres e também no YouTube, de uma vila Kalbelia. Mas tudo aquilo ali estava um pouco aquém desse filme ou do bonito quadro pintado por nós ou por eles.

A expectativa de uma manifestação performática ou de alguma suntuosidade celebrativa que envolvesse música ou dança não se confirmou. Ficamos na real e árdua quotidianidade humana. Com minhas expectativas de apreciação artística frustradas, conectei com a vida, interagindo com eles e fazendo registros fotográficos às cegas, na sorte de o *flash* captar algumas imagens, pois estávamos totalmente às escuras com a pouca luz da brasa.

Após o espetáculo visceral de inúmeras mãos avançarem sobre o bolo, no intuito de um doce na boca, voltei ali perto da zona da cozinha e me sentei no chão com algumas crianças curiosas e lambuzadas de glacê de bolo, afinal, bem ao estilo ocidental. Foi um momento de êxtase para mim, aqueles instantes. Realmente um espetáculo de símbolos e códigos, que se misturavam diante dos meus olhos. E, simultaneamente, um banho de realidade, ao conectar-me com a quotidianidade dessas populações, mesmo que num momento celebratório excepcional.

### **2.1.2 Dormir para não sonhar**

A observação sensível visa a compreender o campo de pesquisa como um tempo/espço de vivência e não apenas um tempo/espço de coleta de dados/informações, pois “os significados sociais, eles estão aí sendo tecidos corporalmente na nossa experiência corporal” (Flores-Pereira, Davel, & Almeida, 2017, p. 201).



Na chegada do momento de recolher os corpos para o descanso, me veio novamente o fantasma da segurança do meu corpo e dos meus pertences. Primeiramente, eu não acreditava que iria dormir ali; não estava programado e já fazia bastante frio. Mas, por outro lado, estava agradecida pelo lugar indicado para mim, em uma das camas repletas de pequenas cobertas ao lado da cama da Raki e das crianças. Tudo a céu aberto. E o frio dominou minha experiência noturna, com meus olhos vidrados no firmamento, acreditando nos brilhos das estrelas devido à baixa luminosidade da região.

Na manhã seguinte, quando me encorajei a levantar daquele amontoado de mantas e tecidos sobre mim, percebi todo o orvalho congelado que envolvia as mantas que me resguardavam. Tinha dormido talvez três horas; o frio e a adrenalina não me deixaram recolher toda minha consciência durante essa noite debaixo do firmamento estrelado dos Kalbelia. Como a minha cama ficava perto da cozinha, já estavam ali perto as simpáticas crianças se esquentando com o fogo do caldeirão de caldo de lebre, pega ali mesmo em caça. Me aproximei para felicitar o dia e apreciar aquele amanhecer agreste tão magnífico.



**Figura 2.4** - Amanhecer em assentamento Kalbelia, campo, fev. 2020

Observando, comecei a caminhar pelo já clarificado acampamento, podendo apreciar as formas e as cores daquele desconhecido lugar. Fui passeando por algumas cabanas maiores até encontrar o burburinho de mulheres junto a Raki, todas acompanhadas pelo delicioso chai matutino. Sentia-as muito felizes, e me chamaram para sentar junto à roda, entre conversas e

risadas de antigas comadres. Sentia que havia respeito e admiração por aquela bailarina conectada ao mundo ocidental.

Após ficar um tempo como testemunha de toda aquela cumplicidade feminina, segui para cartografar mais alguns metros do acampamento, observando um pouco mais algumas cabanas na seca paisagem de uma serra que as protegia. As crianças, como em uma procissão, seguiam meus passos, me oferecendo flores amarelas e chamando minha atenção com alguma graça. Mais adiante, um grupo de jovens jogava um jogo sobre o chão de terra. E nós parámos todos para fazer umas fotos uns dos outros. Um momento sublime onde essas flores representaram o elo de empatia que se consuma ao se conhecer o outro, o estranho, e as suas possíveis novidades.



**Figura 2.5** - Raki Kalbelia e filho (amanhecer no círculo de mulheres entre chai e tabaco), fev. 2020

Meu contato e processo de forma não planejada com este assentamento Kalbelia forma marcados por uma inevitável — e, talvez esperada, quando não desejada — convivência feminina. Que ao certo ali era mais presente em seu *mise-en-scène*, onde as crianças jovens e mulheres se faziam mais a interagir com a chegada de uma estranha. E ao longe se alcançava a ver uns poucos homens e alguns mais anciãos, em seus afazeres, outros saindo ou chegando em moto, sem muito ânimo de aproximação.



**Figura 2.6** - Círculo de mulheres ao amanhecer no assentamento Kalbelia. Fev. 2020

Ao longe, percebia seus olhos a me observar, e sorriam ao comentar algo dentre eles. Era comum que para os homens adultos o idioma inglês não fosse um idioma totalmente legível. É preciso lembrar que para as castas tribais e nômades, as crianças não têm, até mesmo hoje, facilidade de acesso a escolas ou assistências, algo ainda muito criticado por pessoas na Índia, onde há décadas isso poderia ser ainda mais marcado para outras gerações. De fato, foi notável a presença tênue dos homens adultos e mais velhos, que não se mostravam muito interessados nesse contato local, não sabendo comunicar-se para além do hindi.

Na atualidade, entre os homens do povo Kalbelia é usual admitir o valor de atrativo, entre turistas ocidentais, dado pela mulher, pela dançarina Kalbelia, pela força representacional da sua arte e de seu símbolo no circuito das danças orientais e ciganas. Em muitos casos, as bailarinas (ou Saperas) mantêm toda a família com sua fama e arte, entre aulas e cursos às bailarinas ocidentais. Logo, quase sem escolha, os aprendizes ocidentais de sua dança nos convertemos em uma espécie de patrocinadores eternos dos assentamentos e de suas enraizadas questões econômicas. Continuamente recebo telefonemas por meio do Instagram, nos quais Raki me relata inúmeras situações pedindo ajuda financeira, pois são elas as articuladoras diretas dessa rede de escambo da arte local, em prol da continuidade das necessidades vitais do cotidiano.



### 2.1.3 Em retirada

Próximo às dez horas da manhã, depois de caminhar e interagir no pequeno assentamento, a fome e a sede não me permitiam muito raciocinar, e só desejava um banho quente e alguma comida que realmente pesasse na barriga. Assim, comentei com Raki sobre como faria para retornar a casa em Pushkar. Ela se articulou com alguns homens ciganos que possuíam moto por ali. Percebi que sobre meu retorno nada estava combinado, mas Raki providenciou essa missão com um desses homens. Combinando um valor, um deles se prontificou a me retornar à minha antiga situação de uma estudante de doutorado, hóspede de um hotel em Pushkar. Mantendo, sobre o vento no rosto durante o meu retorno, as imagens e emoções que me levaram a passar uma longa noite neste lugar de nome desconhecido, de idiomas não compreendidos, somente de olhares fixados na memória.



**Figura 2.7** - Crianças Kalbelia e mulher em trabalho na lenha. Campo, fev. 2020

## 2.2 UM RETORNO OU DIGRESSÃO PARA CHEGADA: PUSHKAR

Sobre o curso desta pesquisa, retorno pela segunda vez à Índia, já como historiadora e antropóloga, liberada pelo ISCTE-IUL de Lisboa para trabalhos de campo. A primeira vez foi

em 2005, precisamente para vivências exploratórias pessoais corporais e metafísicas naquele lugar chamado Oriente, repleto de filosofia, arte e misticismo. Fui para uma espécie de iniciação de 21 dias com monges e suas práticas em um Ashram ao sul de Chennai, na costa leste da Índia, pela relação que mantia com a Oneness University.

Agora já se passaram 15 anos desse acontecimento, e retorno pousando em Dheli, fazendo uma breve escala em direção a uma das capitais mais importantes do Rajastão: Ajmer, cidade mais próxima do lugar de campo. Após simples aterrissagem em Ajmer, tomei imediatamente um táxi a 25 minutos do meu destino para a pequena cidade de Pushkar, contexto para pesquisa.

Em sânscrito, “Pushkar”<sup>28</sup> significa flor de lótus azul, e os hindus acreditam que os deuses deixaram cair uma flor de lótus onde a cidade nasceu, para que o deus Brahma fizesse uma cerimônia do fogo sagrado, chamada de *yagna*. Foi fundada na invasão mongol, no séc. X, uma das cidades mais antigas do país, considerada uma das mais sagradas de Índia, tendo um dos mais antigos e raros templos dedicados ao deus Brahma, o deus orquestrador e criador do universo, representando também o conhecimento e a sabedoria na cosmogonia do Hinduísmo.

Naquele primeiro dia, cheguei a Pushkar às 16h e me alojei em um pequeno hotel, indicado por uma das bailarinas interlocutoras deste trabalho, chamado *Bharatpur Palace*. De suntuoso, só tinha o nome, porém as instalações eram agradáveis para as minhas funções de trabalho. A vista do meu quarto ficava dirigida aos pés do lago central de Pushkar Lake — onde vive o centro cotidiano da pequena cidade —, considerado também um lago sagrado que há muitos séculos compreende um lugar de peregrinação importante por seus numerosos templos, com mais de 52 *ghats* ou templos que circundam as margens do lago sagrado, formando uma bela paisagem fotográfica a cada amanhecer.

A manhã dessas gentes começava a partir das 5h. Ouvia-se o trânsito de indianos em seu asseio matutino, misturado com animais de visita às suas águas, junto a oferendas rituais, que se denominam no Hinduísmo de *puja*, ou ritual de oferenda do fogo, sendo guiadas por brâmanes — homens sacerdotes, da “casta alta indiana”, que desde sempre habitavam os templos na margem do lago junto a dezenas de pessoas, fazendo a cada manhã um simples banho ritual, que se abria a cada dia para mim sobre o marco da minha janela.

E assim, ao abrir a porta do quarto, um sol incandescente, escutavam-se abaixo as preces em burburinho de gente, em meio ao trânsito das vacas, cachorros, macacos e aves do meu cenário. Ao assomar-me ao balcão externo, vejo em detalhe todos os personagens desse

---

<sup>28</sup> Viajantes estrangeiros nos contavam que Pushkar era o destino *hippie* do Rajastão, onde muitos iam ao encontro de gurus espirituais ou provavam o *bhang lassi*, feito de cannabis.

primeiro cenário da cidade e da cultura que, por uma dádiva transcendente, decidi observar-estudar.

Nesse primeiro movimento matutino, o que mais era chamativo aos meus olhos era a paleta de cores cítricas e estridentes dos saris das mulheres, sobre seus corpos molhados, somando-se ao cheiro de incenso no ar. Tudo foi ocorrendo ciclicamente a cada dia e aos pés daquele antigo palácio, hoje, um barato hotel para viajantes ocidentais.

A Índia foi sempre considerada um banho em nossos sentidos, essa inquietante emoção que gera o que nos é alheio, por não saber decifrar os símbolos à nossa volta. Caminhar feitos estranhos nos provoca um real sentido liberdade. Porém, consciente de haver entrado no campo de estudo, muitas coisas me esperavam por acontecer, afinal, tinha planejado estudar essa tradição, esses corpos, esses costumes. Por minha vivência de outrora, muito já era familiar, permitindo que fosse um pouco mais fácil degustar e sentir alguma confiança no ar, poder soltar o corpo e os meus sentidos e iniciar uma experiência, uma observação sensível e empática, fazendo um pouso suave sobre o terreno.

Ao segundo dia pela manhã, saí para desvendar e me familiarizar com o lugar, sentir os estímulos dos sentidos, e comecei a caminhar em mercados, templos, gentes e animais a circular. Um verdadeiro labirinto orgânico que parece ser, aos olhos de “outros mundos”, uma outra espécie de caos intuitivo, que desenha a cidade. Naquela primeira manhã de passeio, me senti timidamente aturdida pelas ruelas, com suas inúmeras lojas de roupas, perfumes, restaurantes e bazares ao ar livre. Assim descubro que Pushkar é um importante ponto do comércio têxtil e do desenho de bijuteria em prata, cobre e bronze na Índia, desde a sua antiguidade, projetando internacionalmente a cidade como um alvo de comerciantes de todo o mundo, em busca da confecção desses objetos para revenda em lojas da Europa e outras regiões do globo.

Dediquei-me a explorar a minha situação naquele mapa, criando um esquema de possíveis lugares para me alimentar e fazer uso de alguns serviços imprescindíveis para minha estadia, reconhecendo cartograficamente os pequenos bairros e suas especialidades, percebendo alguns ciganos Kalbelia pelas ruas, dedicados a vender algumas manualidades ao pé do chão, ou a pedir moedas aos inúmeros jovens estrangeiros dedicados a revenda de roupas em festivais de música *trance*. Realmente um cenário de contrastes entre cultura secular e cultura *ciber-punk*. De fato um lugar atrativo na Índia.

## 2.3 CHEGADA A CAMPO COM PATRÍCIA

No segundo dia, dou início à entrada no campo. Estava vibrante na expectativa do casual encontro com Patrícia Passo<sup>29</sup>. Ela havia me indicado que ficasse no mesmo hotel que ela quando, semanas antes, comuniquei da minha ida a campo, ao descobrir que ela também estaria, coincidentemente, em Pushkar nas mesmas datas. Contudo, era para mim uma maravilhosa notícia, em relação à entrevista que faria diretamente com ela, e com apresentação de algumas bailarinas locais, com as quais ela já se relacionava ali.

Nos articulamos e combinamos de nos encontrar por lá no mesmo hotel. Segundo Patrícia, já havia mais de seis anos que não retornava a Pushkar, em virtude de sua gravidez e dos cuidados com sua filha Ambar. Somente ao anoitecer nos encontramos, contagiadas pelo entusiasmo do casual encontro, pois Patrícia era muito bem articulada em relação aos locais, mantendo antigas amizades.



**Figura 2.8** - Foto do *hall* do Hostel Bharatpur onde nos hospedamos em Pushkar

---

<sup>29</sup> Patrícia Passo, bailarina fundadora da metodologia OFB, formadora da Pós-Graduação em Dança Oriental da Universidade Juan Carlos III, de Madrid. Pesquisadora em dança oriental, foi uma das precursoras das relações transnacionais com a comunidade Kalbelia, vinculando-se a ela desde a década de 1990. Patrícia participa como uma das interlocutoras desta pesquisa. Entre 2002 e 2005, foi minha professora de dança Kalbelia. [www.patriciapasso.com](http://www.patriciapasso.com).





**Figura 2.9** - Foto do terraço do Hostel Bharatpur, em Pushkar

Depois de uma hora de alegre conversa em seu quarto, explico a ela, em detalhes, os motivos para estar ali. Patrícia ficou entusiasmada e, sendo anfitriã do lugar, passou a me acompanhar no dia seguinte, incluindo-me em sua rotina. Isso foi muito adequado, pois assim iria me familiarizar e digerir informações, contatos e referências cotidianas, a fim de me mover na cidadela tumultuosa. Patrícia se movia como peixe em Pushkar, conhecia e cumprimentava alguns fregueses, donos de lojas e todo tipo de profissionais. Até que, no terceiro dia, acompanhei-a à sua aula de odissi, e fui apresentada ao seu antigo professor de dança, já idoso, que 23 anos atrás lhe iniciou naquela dança.

Neste contexto de pesquisadora e bailarina, fui convidada a fazer aulas de dança odissi conjuntamente com ela e as demais alunas, que incluíam crianças, na mesma turma. Assim a acompanhei durante duas semanas, entre danças e conversas sobre toda aquela relação de corporeidades descontextualizadas ocidentais, vivendo o desejo e o lugar chamado Oriente.

Há cerca de quatro anos eu não a via, e esse encontro remoto me brindou com algumas noções e contatos para a articulação do trabalho de campo e o encontro com algumas personalidades.

Patrícia Passo já conhecia bem o lugar, sendo uma interlocutora-chave para mim, por sua estreita relação com os ciganos, especialmente com outra das nossas interlocutoras em questão: Raki Kalbelia. Patrícia me relata sua antiga amizade com Raki, a bailarina local, e sobre como são certos códigos de movimentos de relação, entre eles e nós, “os outros”.



Naquelas tardes em companhia dela, minha audição foi recheada com sua visão de mundo, dicas e atalhos para adentrar-me no ritmo do lugar, de um intenso turismo *underground*, psicodélico, procedentes das festas *trance* em rota desde Goa até a Tailândia, vindos de todas as nacionalidades do mundo. E segui nesses dias absorvendo e observando algumas de suas dicas e seus gostos, do que era para ela saudável e seguro para mim como mulher ocidental e solteira por ali. Passávamos horas em lojas de tecidos, de aviamentos orientais para desenhar suas roupas, e também lojas de antiguidades, entremeio, conversando sobre as peculiaridades de Pushkar e a relação dela com os Kalbelias, me iniciando em alguns códigos de conduta com relação a eles e ao lugar.

Eu mantinha os meus sentidos bem atentos a tudo o que se me penetrava pelos olhos, ouvidos e paladar. Principalmente viver um período na Índia era também despertar outro limiar dos sentidos para treinar.

Aquele momento de coincidência com Patrícia foi muito auspicioso para a pesquisa, pois supostamente só iria entrevistá-la na Espanha. Eu vi tudo isso como um modo de acelerar o meu processo de familiarização de chegada no campo em boas mãos, com as principais interlocutoras do lugar. Através dela, também pude ter um contato direto com Colleena Shakti, nossa segunda interlocutora, uma antiga amiga de Patrícia, propiciando uma aproximação mais empática. Pois ao falar sobre pesquisa e escrita sobre si, todos se sentem como “ratos de laboratório”, e esse não era meu estilo. Me sentia também parte de tudo aquilo.

E um terceiro momento-chave com Patrícia foi o encontro com a própria bailarina Raki Kalbelia, um breve momento na porta do hotel. Ela apareceu onde lhe foram dados presentes vindo da Europa, por sua amiga. Rapidamente fui apresentada como amiga de Patrícia que iria dançar e fazer aulas com ela também.

Então estava ali quase pronta para caminhar com os meus próprios pés, absorvendo bem as primeiras dicas de Patrícia, que já havia ido uma dezena de vezes, e desde suas primeiras viagens conviveu e dançou com a comunidade Kalbelia, precisamente com a família da bailarina Raki.

Porém, hoje já tinha tudo mudado, quase duas décadas depois, no decorrer desses anos sem revisitar Pushkar, em fevereiro de 2020. Ela agora estava ali por motivos de negócios e para tomar algumas aulas de Odissi, ao sul da Índia, com uma misteriosa professora que não me quis dar muito mais detalhes. Também era de costume dela, entre outras bailarinas daquele contexto, aproveitar sua relação com a dança e o corpo para fabricar sua própria coleção de roupas e acessórios para suas *performances*. E Pushkar definitivamente se apresentou como um lugar

propício para fabricação de roupas para marcas ocidentais, entre outros pequenos desenhistas e suas ideias.

Percebi, ao observar e escutar as bailarinas que iam se afeiçoando com o fluxo de viagens a Pushkar para estudar dança, que por um certo vínculo com o universo do corpo feminino estabeleciam-se também com a produção de roupas e indumentárias para danças orientais e moda, que logo eram enviadas a Europa e a países ocidentais para serem vendidos em suas aulas, festivais e nas redes sociais, como um estilo a ser aderido pelas mulheres daquele contexto.

Nesses dias de rotas e reconhecimento do terreno, cheguei a ir a uma das fábricas têxteis com Patrícia, onde eram confeccionadas peças para grandes marcas de multinacionais conhecidas no mundo. O talento de bordados, tecidos e cores se apresentavam naquelas roupas e acessórios como verdadeiros objetos de desejo. Tudo o que tenha a ver com a beleza e o embelezamento do universo feminino e seu corpo, bem como com a dança oriental. Pushkar, em seu perímetro, possuía uma intensa atividade na fabricação de produtos ligados ao vestuário e também, em pequena parte, a produção daquelas mulheres dedicadas à dança, tanto para para suas apresentações como para venda em seus *sites*, voltados para o consumo do público feminino em geral. Tudo para poder recriar beleza em seus movimentos, no desejo dessa corporeidade e identidade, ornamentada por objetos envolventes, misteriosos.

Desde logo, a indumentária compreende um papel importante na construção subjetivo desse universo. Fui, na prática, uma testemunha desse processo, assisti Patrícia Passo ali em seu momento de inspiração, elaborando e escolhendo tecidos, modelos para produzir indumentárias e vestuários a serem consumidos, em grande parte, por suas alunas na Europa e pelo público feminino ligado a esse tipo de consumo.

Estive assim por uns dias, acompanhando a Patrícia por alguns lugares e fábricas de Pushkar, e percebi toda aquela tradição de ornamentos, cores, texturas e materiais que inspiram e incrementam os sonhos de algumas mulheres do outro lado do planeta. Eu fui também magnetizada por aqueles objetos, por uns dias lidando e tocando tudo aquilo, e percebi quão paradoxal era, como havia os dois lados da moeda: uma da produção de uma corporeidade, de uma estética do encanto-beleza oriental, e outra, a condição social daqueles que produzem e disseminam essa beleza, permanecendo em um lugar abissal e de certa decadência social. E daquelas mesmas mãos jorrar beleza.

Definitivamente Patrícia, com suas peças de roupas de dança e seu *mix* de estilo, possuía um incrível talento para enaltecer as curvas e a fantasia de uma parte do imaginário feminino, com uma grande carga étnico-oriental. Tudo isso era consumido, recriado e reinterpretado ali,

por aquelas mulheres bailarinas, que não hesitavam em desenhar esse caminho, estabelecer essa ponte de linguagens e de tradução. Desde a antiguidade essas rotas parecem estar vivas, e seguem atraentes até hoje.

Podemos recordar que as artes e os ofícios seculares, dessa e de outras zonas do Oriente, são desejadas e se disseminam aos planos “ocidentais” do comércio. Em sua carga estética e de consumo, tais objetos foram desenvolvidos por uma tecnologia cultural, através de práticas aperfeiçoadas naquelas áreas milenarmente (nas rotas e dominações, vemos as fronteiras e os desejos transgredirem e percebemos uma certa depredação, apropriação, decadência e descontextualização. E essa é uma iniquitação que me atravessa de modo pessoal, diante desta produtividade).

## 2.4 A SHAKTI SCHOOL EM PUSHKAR

Já chegava o momento dos últimos instantes com Patrícia. Ela se dirigiria ao sul da Índia estudar dança com sua misteriosa professora. De maneira sublime e cotidiana aprendi sobre as peculiaridades e desinências de Pushkar, o mapa da pequena cidade já estava cartografado em meu corpo. E pelas datas, tudo coincidia com a chegada de Colleena Shakti<sup>30</sup>, bailarina e *performer*, nossa segunda interlocutora do campo. Pois naquele exato momento que cheguei, ela se encontrava fora de Pushkar, dançando em um palácio para algum tipo de aristocracia indiana, em algum lugar no norte da Índia. Eu esperei por uma semana em companhia de Patrícia, habituando-me ao lugar, observando e caminhando com ela.

Patrícia, em sua última deixa, me acompanha ao encontro na mesma escola de Colleenna, pois as duas são consideradas irmãs em uma linhagem e uma história ali por mais de 20 anos transitando sobre aquele lugar. Em vistas da entrada da escola situada no pátio de um templo secular, no centro de Pushkar, vejo várias mulheres ocidentais e apenas uma asiática dentre elas,

---

<sup>30</sup> Colleena Shakti é bailarina e antropóloga de formação, porém dedicada realmente a ensinar e a performar profissionalmente dentro dos estilos Oriental Fusion, Odissi e Kalbelia. Proveniente da Califórnia, é conhecida mundialmente em seu trabalho. Possui uma escola de formação e de imersão em dança, de grande tradição desde os anos 90. Frequenta Pushkar, onde conheceu a Patricia Passo, sendo partícipes de um processo de formação em dança Odissi, chegando então a se conectar com os ciganos Kalbelia, estabelecendo um laço de amizade e de aprendizagem com a ainda tão jovem Raki Kalbelia. Até hoje, em sua escola oferece um espaço para as ciganas Kalbelia oferecerem às ocidentais suas aulas de Kalbelia. Compartindo residência entre a Índia e o Ocidente há mais de uma década, dedica-se a seus estudos e à formação de outras bailarinas ocidentais em sua casa na Grécia e na Índia, recebendo anualmente grande trânsito de mulheres fiéis a seu legado artístico. [www.colleenashakti.com](http://www.colleenashakti.com) / vídeo: IFF: Indian Fusion Formation Level 1 2023 training at Shakti School of Dance in Pushkar, Rajasthan.

aguardando o começo da imersão em dança oferecida em alguns meses do ano por Colleena e sua equipe de músicos, mestres, bailarinos.

O encontro com Colleena Shakti já havia sido pactuado alguns meses antes de chegar a campo na Índia, como já vinha planejando sobre o roteiro do trabalho. Sobre este ambiente de mulheres, percebia que era um circuito de afinidades e pactos de confiança, como uma espécie de comunidade de práticas envolvidas em trocas de conhecimentos cultivados e transmitidos. Por ser ela uma personalidade admirada entre mulheres, no meu caso, como pesquisadora observadora o ideal era chegar de modo leve e transparente, pois o plágio ou o roubo de conhecimento ou em especial da sua bela e exótica identidade. Falamos no sentido de seus conhecimentos artísticos ou estéticos, era uma preocupação intrínseca na aproximação desse grupo de mulheres. Lealdade ao aprender e a reproduzir o que se aprende, como um mesmo tesouro, que pertence a uma “linhagem”.

Se observava o desejo constante no olhar de outras mulheres em replicar aquela estética venusiana de vida. Colleena, de fato, é mundialmente conhecida dentro do circuito de dança fusão oriental e como *performer* e iniciadora de outras mulheres.

Felizmente já a havia conhecido, precisamente em um *workshop* no ano de 2009, na escola de dança oriental de Patrícia em Madrid, onde juntas produziram um espetáculo de dança oriental *fusion* chamado “Red Lotus”, apresentado no teatro da Gran Via.

Para retomar o antigo contato, estabeleci algumas conversas prévias de reaproximação por e-mail, revelando meu processo de trabalho e intenção com toda essa retomada de contexto. Certamente, como interlocutora, ela quis conhecer o projeto com o qual ela estava a colaborar em forma de doutorado, pois eu havia comentado sobre meu interesse de estudar mulheres ocidentais que dançavam e conviviam por períodos com a comunidade Kalbelia e, entre trânsitos, recriavam suas danças, levando-as às suas cidades de origem, multiplicando experiências de contato de outros corpos e outras práticas a partir da própria corporeidade “ocidental”.

Meu interesse era justamente coincidir os meses da minha estadia de campo com o período de estadia de Colleena em Pushkar, entre fevereiro e Abril, para testemunhar o processo deste fluxo e chegada de mulheres de todo o mundo à sua escola de dança em Pushkar. Durante anos consecutivos, ela se encontra na Índia para ofertar cursos de formação na sua escola, dirigidos a bailarinas ocidentais de todas as partes do mundo, amantes das danças de influência oriental e fusão, que passam ou vêm diretamente para uma imersão cultural de um mês de aulas juntas. Onde não apenas se limitam somente à prática diária de dança, também se vêm imergidas nas

práticas de processos rituais, metafísicas e histórico-culturais durante sua estadia. Talvez a considerar uma peregrinação ou mesmo a um rito pessoal de passagem.

Para o encontro e a conversa de campo, já vinha há alguns meses relatando o meu desejo de estar em sua escola de dança, em espaço de convívio com as outras bailarinas, participando em suas aulas, conhecendo seu processo na formação daqueles corpos femininos, e entender sobre a integração, o desejo e a pulsão que mobilizavam aqueles corpos a estarem ali, vindas de tão longe.

Quanto à situação do *locus*, a sua escola estava situada em uma das ruas principais do comércio turístico de Pushkar, dentro de um recinto, um templo dedicado a Lakshmi. O encontro físico com Colleena foi difuso, sem muito protocolo de recepção. Nos encontramos em um alegre abraço, em seu vestuário, uns minutos antes da aula que vim fazer com ela, com o valor de 10 euros, umas 700 rúpias por cada aula. Afinal, éramos todas ocidentais, excluindo uma japonesa e outra mulher que vinha de Bali. Esse era o valor a preço ocidental e “branco”.

Para vivenciar a entrada como observadora participante no processo fechado da imersão de suas aulas, esperei a deliberação dela. Em conversas por WhatsApp, fomos afinando o melhor horário e dia para minha chegada à escola, em participação com suas alunas. Tudo se deu mais ou menos dois dias depois de ela chegar de outra cidade. Ela me sugeriu esse encontro na sua escola diretamente, participando de uma aula especial aberta após as 10h da manhã, ou à tarde, às 14h, aulas que ela chamava de Modalidade *Drop-In*, que poderiam ser frequentadas por alunos externos. Assim me somei ao grupo, pois não havia modo de estar ali sem dançar. Parece que ficou indiretamente claro, e eu adorei.

Meu planejamento metodológico partiria de uma participação sensível. Eu poderia muitas vezes imergir, sendo participante nas aulas, e consequentemente partilhar do convívio no meu lugar como observadora do meu próprio processo e do processo e interesses das outras mulheres. Senti esse magnetismo, essa estética do desejo de linguagens corporais e dos sentidos, tão estimulados por todo o contexto ali. Afinal, que universo, que mundo é esse que nos seduz? Um corpo que devora o outro quase em um ato antropofágico, que durante um período de contato uns absorvem os outros, ou uns mais que outros.

Em ato como observadores participantes, que a sua vez digere um ato e logo imprime e produz um hábito como lhe foi entendido. Se converte em processo tão sensorial, intrinsecamente ritual, que implica sempre uma leitura dos sentidos feita de camadas, seja uma música, um cheiro, a visão de objetos em um altar ou a forma de estar de um corpo em um espaço. É quase um estado de emotividade à flor da pele, por ser tudo de um outro lugar, de uma outra leitura, o corpo inspirado por todos esses elementos que envolvem em um certo

clímax. Como ocidentais, vamos aprendendo de uma forma explícita outra relação com o sagrado na ordem de tudo, nessa constante leitura dos símbolos ou, no caso ali, ampliados pelos deleites dos vocabulários corporais, onde se está em plena presença e atenção para existir o aprendizado.

Observar e colocar ali meus sentidos se contrapondo às reflexões, às problematizações internas, é realmente um estado de alternância, ora como devir-corpo, ora em estado de lucidez indagadora. Tudo se mistura, e o corpo sabe pensar.

Percebo que Colleena apenas deseja degustar da minha presença por uns dias de aula, sem dar ainda espaço ao nosso encontro como interlocutoras. E ali, já por arte de mágica, dá-se a oportunidade de estudar com Raki Kalbelia, nossa terceira interlocutora do trabalho. Raki permaneceu durante anos protegida aos olhos de Colleena, onde ela articulava a rede de alunas, para ajudar Raki em seu exercício de sobrevivência.

Nesse às vezes nebuloso e dramático compromisso da vida cigana, Raki oferta suas aulas nos períodos de presença de Colleena na Índia. Tudo ocorre no tempo e na arte cigana do encontro: tive três tentativas de horários, até que no dia de aula de Kalbelia, Raki apareceu e consegui firmar, assim, um primeiro encontro como aluna, fazendo-a recordar que já havia sido apresentada a ela umas semanas atrás na porta do hotel, por Patrícia.

E ali se encontravam outras mulheres, além das que frequentassem a escola. Poder indagar e conhecer mais de perto esse desejo que move da construção e da experiência da corporeidade humana-feminina. Um dos motivos de estudo da tese realmente motivante para mim.

Através de Colleena Shakti e Raki Kalbelia<sup>31</sup> somada ao espaço da escola, como um ponto de encontros, começou a se tecer o processo de pesquisa a tornar-se mais físico, corporal e sensível. Tudo dado pelas afinidades e inspirações deste campo magnético que é o corpo feminino e a dança dentro de uma atmosfera singular.

## 2.5 O CORPO SEM CAMPO

O fenômeno do campo foi bruscamente interrompido, porém todas as pessoas envolvidas fomos juntas lançadas a outras formas de fazer e de nos olharmos. Surgiram no caminho da pesquisa novos desdobramentos do mesmo fenômeno. Devo confessar que, em princípio, tive uma espécie de “trauma etnográfico”, ironicamente falando, afastada bruscamente do campo em

---

<sup>31</sup> Registros de aulas com Raki Kalbelia na Shakti School: <https://youtu.be/Vz9eFQLCqRs>

março de 2020 pela epidemia de covid-19. Agora podemos, com distância e tempo de estudo, ir reconstruindo um mapa dessa passagem por Pushkar pelos 30 e tantos dias de aulas, conversas, encontros, mesmo a partir de algumas imagens realizadas, cores mais marcantes ao sentar-me diante de meu caderno de campo e materiais.



**Figura 2.10** - Despedida do campo, 2 mar. 2020, última aula com Sunita Sapera (à minha esquerda)

E ser testemunha, como todos os pedaços de memórias que estão no meu corpo e nos meus sentidos vão se reconstituindo desde uma imagem e outra, meio entrelaçada, ou de algum sentido marcado pela experiência ali vivida. Desse modo fui capaz de prover novamente algumas relações e desejos que me transbordaram nesse tempo e lugar, podendo multiplicar símbolos e discrepâncias importantes para as análises da tese com a distância pela memória de algo que foi interrompido e reconduzido a outro lugar, uma troca de lugar e de perspectiva do fenómeno estudado. Minha passagem pelo campo com suas dobras.

Pode mesmo o corpo não se fusionar com seu o seu próprio ambiente? E com os fenômenos naturais e caóticos que o rodeiam dia a dia no campo? Algo me veio em relação com essa pergunta feita agora sobre meus anteriores estudos sobre a teoria corpomídia. Creio que o campo se parece mais uma paisagem aberta, que somente guarda uma intenção no seu bolso, e no outro, um lápis e papel para os ainda românticos, somados a um bom celular com 256 Gb de memória.



### 3 RAJASTÃO ENTRE A HISTÓRIA E MITOLOGIA

Nesta primeira parte do capítulo, apresentaremos uma contextualização sobre o lugar/região onde transcorreu a experiência de campo junto às bailarinas Kalbelias e às bailarinas ocidentais, durante o primeiro ciclo deste trabalho: a cidade de Pushkar. Este lugar de encontro para nossas experiências etnográficas, situado no noroeste da Índia, no estado do Rajastão, permitiu aproximar alguns aspectos sociogeográficos, históricos e culturais deste cenário regional da cultura Kalbelia, bem como conhecer traços do local onde essa comunidade se estabeleceu para se desenvolver como cultura, nesse território de fronteira.

É oportuno atentar que, para a devida compreensão dos textos produzidos sobre o Oriente, e no Oriente, especialmente sobre a história da Índia, é necessário construir uma certa visão crítica e distanciada sob nosso próprio sistema de pensamento. Me refiro de modo a termos uma certa lucidez de análise sobre nossas heranças, formas e modelos de conhecimento ocidental, em parte preestabelecidos ao longo da construção da nossa própria epistemologia, centralizadora e eurocêntrica. Podemos, assim, transitar em outros níveis de compreensão epistemológica construídos por outras culturas, sem cair em um certo relativismo excessivo, em meio à comparações lógicas e conceituais baseadas em outros sistemas de crenças, incompatíveis, na intenção de obter uma boa e aproximada compreensão e leitura do que vemos, do que experimentamos ou ouvimos, em outros territórios, que não pertencem aos nossos mesmos pilares epistemológicos culturais e religioso.

É o que podemos chamar de “mudar as lentes” — como uma agência necessária para estudar culturas ou comunidades, fundadas em outros sistemas de pensamento, diferentes ao estabelecido como norma. Em suma, ressaltando a importância de “levar os outros a sério”, tal como Tim Ingold (2019) sugeria, exortando-nos a pensá-la como uma prática fundamental da antropologia, ao invés de uma disciplina distante e puramente teórica.

O olhar antropológico deve então ser produzido a partir de um campo de estudo que interage com a vida das pessoas, buscando compreender as suas experiências e modos de vida e de pensar, abandonando as abordagens mais tradicionais que consideraram certas culturas como inferiores e defendendo uma antropologia que valorize a diversidade e a complexidade da experiência humana. Mas também convocar o olhar antropológico operando a partir daquilo que Marilyn Strathern (2014) chamou de “efeito etnográfico”, i.e., reconhecendo o modo como a própria prática da pesquisa antropológica, e em particular da escrita etnográfica, transforma a realidade social que estuda.

A fim de propiciar uma melhor leitura de outros contextos, exercitaremos diferentes associações do nosso conhecimento tácito (evocando aqui Michael Polanyi<sup>32</sup>) e nossa capacidade de leituras simbólicas, para uma melhor interpretação das narrativas sobre o passado histórico e cultural de outros povos, desenvolvendo o olhar de quem pesquisa, a um caminho de alteridade com relação a outras lógicas. Compreenderemos, nesse caso, a riqueza da história da Índia e sua herança cultural, sobrepondo dimensões entre diferentes fenômenos, acontecimentos do passado e do presente, assentados sobre o seu sistema de crença ou base de seu pensamento e tradição cultural, assente no que eles chamam de tradição védica.

No caso da Índia, as produções histórica, arqueológica ou sociocultural se constroem curiosamente a partir da dimensão da relação com a tradição oral e mítica desta cultura (de tradição védica), percebida por seus diferentes estudiosos como fontes compatíveis, aliadas ou complementares, e sendo imprescindíveis para a construção do seu próprio conhecimento e compreensão sobre essa cultura milenar e sua história.

A construção cultural da Índia converge entre vários vestígios, materiais, geográficos, juntamente com um patrimônio material de textos, escritos muito antigos, alinhados com a tradição da sua rica narrativa mitológica, filosófica, dentre outros conhecimentos recolhidos em nesses principais textos: *Vedas* (1500-1200 a.C.); *Upanishads* (800-400 a.C.); *Ramayana* (700-500 a.C.); *Mahabharata* (540-300 a.C.); *Bhagavad Gita* (400-300 a.C.); e *Puranas* (séc. VIII-XVI).

Este último, os *Puranas*, um compêndio de textos terminados na Idade Moderna, produziram um grande impacto cultural sobre as práticas culturais indianas até nossos tempos, servindo como referência sobre o sentido estético e artístico deste povo, e influenciando nos diferentes assuntos como: poesia, dramaturgia, gramática, astronomia, política, geografia, pintura, escultura, entre outras artes afins. Encontra-se dentro do compêndio dos *Puranas* parte de textos dedicados às chamadas artes clássicas indianas, fazendo uma referência especial sobre a dança e a música, dentro de seu conhecido tratado chamado *Bharata Natyam*.

Enactment of myths and legends occur during local agricultural and domestic festivals and are tightly connected to various rituals, such as Navaratri and Ramayana. The invocation of various gods and the narration of numerous divine stories found in the epic texts are parts of the customs and ritual patterns characterising Indian society and

---

<sup>32</sup> Conhecimento tácito é aquele que foi adquirido ao longo da vida, pela experiência. Geralmente é difícil de ser formalizado ou explicado, uma vez que é subjetivo e inerente às habilidades de uma pessoa. A palavra "tácito" vem do latim *tacitus*, que significa "que cala, silencioso", aplicando-se a algo que não pode ou não precisa ser falado ou expresso por palavras. É subentendido ou implícito. Uma das referências teóricas para a noção de conhecimento tácito é Michael Polanyi (1891–1976) que o descreve como algo espontâneo, intuitivo, experimental, conhecimento cotidiano.

culture in general. Divine stories and epic narratives intertwined with the community life are known in almost all Indian traditional folk theatres. The spectre of their cultural functions is large; it could be a religious event, an act of donation, the exchange of gifts, pleasure and entertainment, a degree of social interaction and integration and could also function as a channel for encouraging individual creativity (Ryzhakova, 2021, p. 238).

Permaneço, assim, vigente o conhecimento adotado dentro dos *Puranas* e outros textos considerado sagrados para Índia, tratados como referência para o calendário ritualístico e de festivais comemorativos indianos, tal como o conhecido festival *Holi Diwali*, também registrado nesses textos há muitos séculos e perpetuado até hoje.

Curiosamente em um dos antigos *Puranas*, *Skanda Purana*, um dos textos dedicados à importância da execução de ritos e aos lugares sagrados da Índia, encontra-se citada uma série de circuitos e lugares sagrados que incluem a passagem na cidade de Pushkar. A influência cultural dos *Puranas* estendeu-se para as chamadas artes clássicas indianas, influenciando-as em seu senso estético e nas práticas culturais até hoje.

Diante disso, Pushkar converte-se num lugar benéfico e auspicioso para exercer práticas rituais, considerado por aquela literatura como um dos lugares sagrados e de peregrinação mais importantes da Índia secular, apropriado para alcançar a libertação. E é também o lugar onde desenvolvemos parte de nosso trabalho de campo e, justamente, uma das regiões onde reside a comunidade Kalbelia, dentro do vasto território do Rajastão. Na natureza desses estudos sobre a milenar cultura dravidiana-indiana, as peças vão transitando entre diferentes dimensões, entre a literatura mitológica e própria história, onde se complementam em suas narrativas.

### 3.1 O RAJASTÃO

Por volta de 5000 a 2000 a.C., muitas regiões de Rajastão pertenciam ao complexo de locais da antiga civilização do Vale do Indo. Sua fronteira estava delimitada ao norte e noroeste pelo Paquistão e a sudeste pelos estados de Madhya Pradesh e Gujrat pela fronteira sudoeste, encontrando-se ao norte deste território um sítio com uma antiga civilização cujo território era conhecido como Kalibangan em 2900 a.C. “Descoberto” em 1917 pelo indianista italiano Luigi Pio Tessitura, é um dos lugares mais especiais para os estudos da arqueologia do Vale do Indo<sup>33</sup>, fazendo parte do lugar ancestral do Rajastão, onde centenas de altares de fogo foram descobertos, semelhantes àqueles encontrados em Lotha. Trata-se de uma das regiões com registros mais antigos de uma civilização, até mesmo anterior ou concomitante à Mesopotâmia,

---

<sup>33</sup> A civilização do Vale do Indo abrangia uma vasta faixa do atual Paquistão e noroeste da Índia.

e referida como a civilização do *Harappans*, com assentamentos de cidades por volta de 4000 a.C.



**Figura 3.1** - Mapa<sup>34</sup> da Índia; em destaque, o Estado do Rajastão

Outro aspecto peculiar atribuído a essa especial região, e que se encontra por volta de 2000 A.C., é o Rio Sarasvati, de natureza mítica e também de referência histórica<sup>35</sup>, citado em inúmeras passagens dos textos do *Rigveda*, *Mahabharata*, entre outros textos clássicos indianos. Situado na região do Punjab, no noroeste da Índia, norte do Paquistão, segundo os estudos, fluiu através da montanha Aravalli, no noroeste da Índia, e do extremo leste do Paquistão, terminando seu fluxo no deserto do Thar, no atual Rajastão. Hoje, é apenas um rio seco, inexistente sem o seu fluxo.

O Rio Sarasvati também é popularmente associado a uma antiga deusa do panteão indiano, a deusa Sarasvati, segundo a sua mitologia, nascida neste rio e protetora destas históricas águas. Posteriormente, a partir dos textos brâmanes, ela foi representada como a guardiã dos *Vedas*, concebida como a deusa do conhecimento e das artes, tanto da música como da dança, permanecendo assim até hoje. Já no *Mahabharata*, outro texto épico indiano, mais tardio, é citado como o rio que secou até virar um deserto. Segundo as declarações da ministra indiana

<sup>34</sup> Fonte site pago, acesso 2025: <https://www.dreamstime.com/stock-illustration-physical-map-india-different-state-easy-to-edit-vector-illustration-image91454754>

<sup>35</sup> Matéria no link: <https://bharatabharati.in/2014/08/14/httpwp-mepei6d-ihb/>

do desenvolvimento dos recursos Humanos e Turismo de Madhya Pradesh, Uma Bharti, o rio era um símbolo da herança cultural da Índia e da narrativa arqueológica da civilização de Harapa e Mohenjodaro.

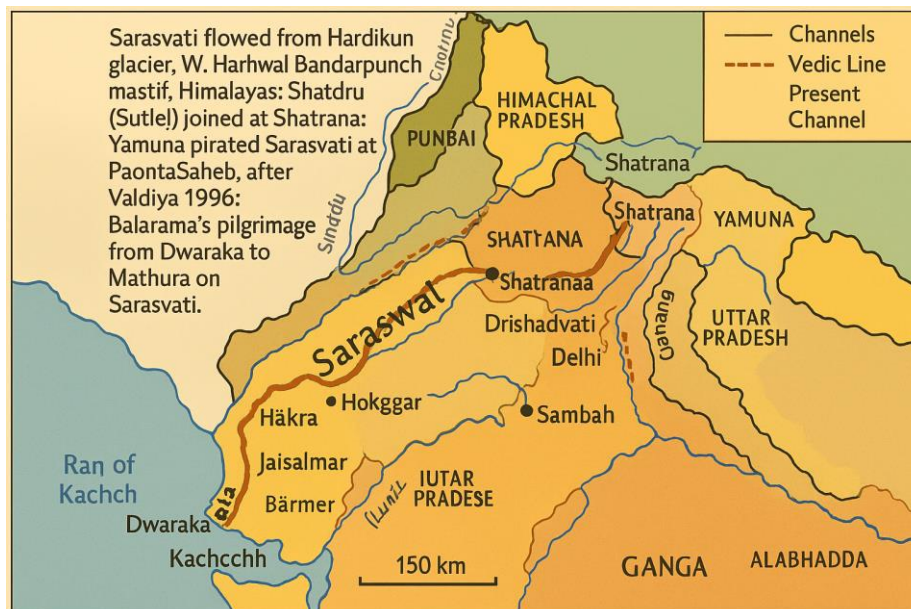


**Figura 3.2** - Mapa dos rios históricos da fronteira do Rajastão<sup>36</sup>

Durante o período védico, a atual região Rajastão era conhecida como Brahnavarta (a terra criada pelos deuses e deitados entre os divinos rios Saraswati e Drishadvati) e, posteriormente, como o Reino Matsya (C. 1500), historicamente um dos mais importantes reinos já existentes naquela região. Depois do período védico, Rajastão foi governado por muitos Mahajanapadas, incluindo Matsya, Surasena, Kuru, Arjunayana, Sivil e outros sobre a influência persa e muçulmana.

Ainda no Rajastão, conhecido como região Merwara ou Marwara, em um cenário de colinas, habitava o antigo clã ancestral dos Mers, descendentes dos povos guerreiros arianos penetrando sobre esta região por volta do ano 530 d.C. e se estabelecendo sobre as áreas das cidades hoje de Ajmer, Jodhpur, Jelsemer, Khumbhalmer e Komalmer.

Os Mers vêm da procedência das antigas tribos arianas que dominaram essa região (“Aryana = Terra dos Arianos”), vindas também do que hoje conhecemos como Irã, compondo as raízes linguísticas das chamadas línguas indo-europeias, entrando pelo Punjab e pelo Gujarat, deixando impreterivelmente impressões e heranças comuns sobre estas culturas.

<sup>36</sup> Fonte acesso site, 2024: <https://rajras.in/ancient-rivers-rajasthan-sarasvati-drishadvati/>

Essa mesma linhagem se estabeleceu especialmente pelo noroeste da Índia, na região do Rajastão, ou antiga região Merwara-Marwar, incluindo principalmente os distritos Ajmer e Nagaur, convertendo-se nas cidades de: Ajmer, Pushkar, Kishangarh e Merta.

Já na Idade Moderna foi sendo dominada pelas linhagens dos clãs guerreiros, chamados Rajputs<sup>37</sup>, conhecidos como os antigos aristocratas da região do norte do Rajastão. Sua cultura se conservou marcada, devido aos seus diferentes reinos e influentes reis (marajás), que construíram inúmeros fortes e palácios por toda essa região, fundando as principais cidades do Rajastão, como Jaipur, Jodhpur, Jaisalmer e Udaipur, que são visitadas por milhares de pessoas a cada ano. Os Rajputs se tornaram proeminentes no território no início do período medieval, desde o século VII, entrando em decadência no século XIX, e dominaram as regiões agora conhecidas como Rajastão, Delhi, Haryana, e as planícies Gangetic e Bundelkhand.

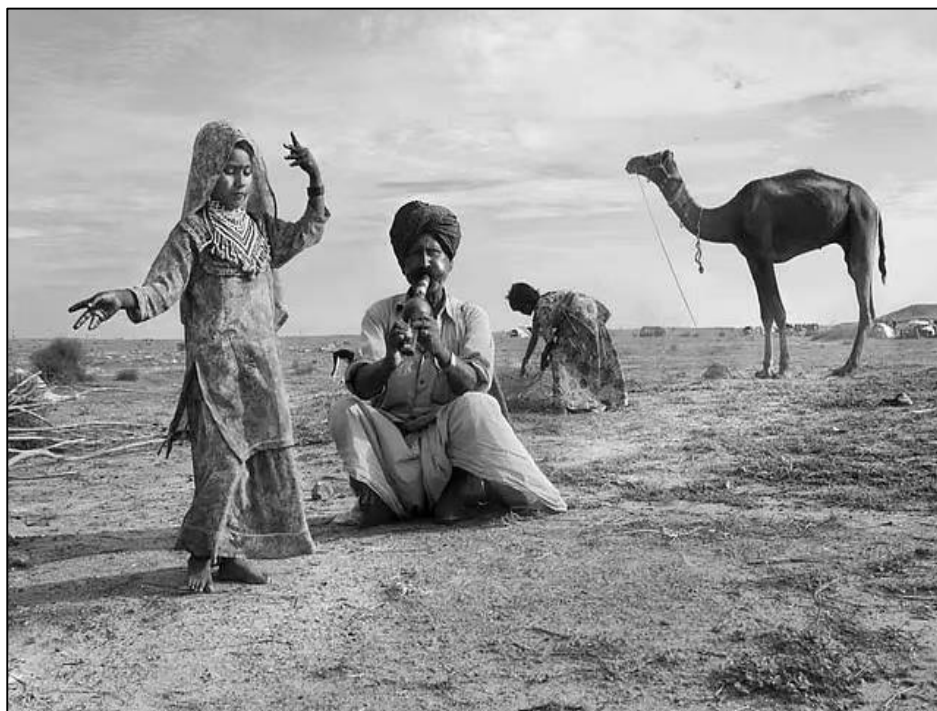


**Figura 3.3** - Criança Kalbelia dançando ao som da flauta tradicional *Pungi*  
Foto: Christian Stejskal.

---

<sup>37</sup> Os *Mers* eram conhecidos como “homens das colinas” que povoavam a planície do Rajastão. Eles permaneceram guerreiros defensores do solo, até serem expulsos mais tarde por invasores. Como chefes e guerreiros, como outras tribos aborígenes, eles têm o direito de serem chamados de Rajputs, pois o nome Rajput ou Rajputra confere apenas uma distinção social e não etológica. O termo “Rajput” é geralmente aplicado a um Kshatriya ariano, embora todos saibam que os vencedores se casaram livremente com os não arianos vencidos, que nunca foram totalmente aniquilados, e que os Mer e outras tribos não arianas reivindicam relacionamento com os Rajputs.

Hoje o Rajastão, com diferentes indexamentos de novas áreas em seu território, se conformou no maior estado da Índia, tendo por capital a cidade histórica de Jaipur desde o século XIX. Para isso, o seu contorno territorial passou por várias modificações dentro da sua extensão até o século XX, com divisões do seu território durante a ocupação colonial britânica e após a independência da Índia, em 1945, ficando com 33 distritos. Sua última modificação político-territorial ocorreu no mês de março de 2023, tornando-se o maior estado da Índia, com mais 19 distritos, somando 52 em total de seu território.

A densidade demográfica do Rajastão compreende de 12.221.593 pessoas, de acordo com o último censo<sup>38</sup>, de 2011, última cifra dada pelo mesmo *site* do governo indiano.



**Figura 3.4** - Mapa<sup>39</sup> dos distritos do Rajastão

Nota: A seta indica a cidade onde se realizou o trabalho de campo, Pushkar, dentro distrito de Ajmer.

Em sua heterogeneidade, muito comum de um povo entre fronteiras culturais, os indicadores religiosos do censo nacional descrevem que a população do Rajastão, em sua grande maioria, adere à prática do hinduísmo em 88,49%. As práticas mulçumanas

<sup>38</sup> Últimos dados entregados pelo governo indiano.

<sup>39</sup> Fonte acesso web 2024: <https://www.mapsofindia.com/maps/rajasthan/rajasthan.htm#>

correspondem a 9,07% da população, os Sikhs, a 1,27%, e os janistas, a 0,91%, em uma pequena parte da população. Todas essas religiões estiveram historicamente presentes na origem histórica deste povo de fronteira.

E relativamente aos níveis de instrução, a taxa de alfabetização do Rajastão, desde o último censo oficial do governo, fica em 67,06% (80,51% masculino e 52,66% feminino). Segundo o estudo do censo *Seasonal Migrations of Marginalized (Tribal)*<sup>40</sup>, de 2020, no estado do Rajastão a sua população “tribal”<sup>41</sup> gira em torno de 9.238.534 pessoas de diferentes grupos. Isso constitui 13.5% do total da população do Rajastão, e 90% vive em zonas rurais comumente marginalizadas. Segundo o documento *Seasonal Migrations of Marginalized (Tribal) Communities Rajasthan and Pradesh* e a declaração do Ministro dos Assuntos Tribais, Governo da Índia do censo 2016:

The criterion followed for specification of a community, as scheduled tribes are indications of primitive traits, distinctive culture, geographical isolation, shyness of contact with the community at large, and backwardness. This criterion is not spelt out in the Constitution but has become well established. It subsumes the definitions contained in 1931 Census, the reports of first Backward Classes Commission 1955, the Advisory Committee (Kalelkar), on Revision of SC/ST lists (Lokur Committee).

Neste grande estado, o idioma oficial é o *hindi*, como no resto da Índia, e o *rajastani* como língua regional. Dependendo da zona, também se comunicam em seus principais dialetos, que são: Marwari, o Jaipuri, o Malvi, o Mewati, entre outros. A taxa de alfabetização do Rajastão é menor que a média nacional, de 74,04%, especialmente a taxa feminina, uma das menores do mundo hoje. Já a alfabetização nas áreas rurais de Rajastão apresenta uma média de 76,16% para homens e 45,8% para as mulheres.

Com todos esses dados históricos e estatísticos, pretendo revelar como eles parecem representar uma certa narrativa sobre esta região, como a de um passado histórico relacionado a um certo cenário de isolamento territorial, por ser um lugar de trânsitos, fronteiras e confluências culturais e religiosas. Este retrato permite revelar ainda algumas especiais singularidades no estilo de vida dos povos que ali habita(ra)m, com muitas comunidades

---

<sup>40</sup> “Migrações sazonais de marginalizados (Tribal) Comunidades em Madhya Pradesh & Rajasthan: Análises e Cenários em 2020”. Acesso web ao documento: <https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2016/11/ENG-Observatoire-Prospective-Huma-Seasonal-Migration-India-Septembre-2016.pdf>

<sup>41</sup> Estas comunidades foram categorizadas como comunidades tribais a partir de um documento realizado pelo Império Inglês em Índia, no começo do séc. XIX, tendo novas respostas em documentos como: Scheduled Tribes (STs) and Scheduled Castes (SCs) the Indian Constitution (Art. 342/366.24) representando vários grupos e comunidades historicamente oprimidos e os dados de recuperação social.



designadas tribais voltadas às atividades rurais, dependentes das áreas naturais, e algumas com características seminômades, vinculadas a certos ciclos migratórios dentro no próprio território, devido às melhores condições sazonais, para abrigo e subsistência da caça e dos ritmos de plantio ligados aos períodos das chuvas (monções).

Em parte, essas comunidades tribais são dedicadas à agricultura, ao turismo, e uma outra parte, ao comércio, graças à sua relevante produção de artesanatos e de outras infinidades de manufaturas de objetos, atraindo compradores de todo o mundo e aumentando o seu nível de trânsitos e confluência. Diria que se constitui em um território forjado por trânsitos e fluxos.

O Rajastani se reconhece como um povo de inúmeras manifestações folclóricas, destacando-se no conjunto de toda a Índia. Uma dessas marcas está relacionada por seu enorme repertório e herança musical, sua tradição poética, de contos e teatro de marionetes, e com a arte do movimento, a dança. Tradicionalmente, as mais conhecidas são a dança *Ghoomar*, uma dança realizada só por mulheres; a *Bhavai*, uma dança de equilíbrio de vários potes na cabeça da bailarina; *Chari*, a dança com equilíbrio de lamparinas na cabeça; e, por fim, a *Kalbelia*, o foco da nossa pesquisa, uma dança mais contemporânea, considerada por parte de alguns estudiosos como tendo sido “inventada” recentemente, com características muito enérgicas, giros e acrobacias, dançada pela comunidade conhecida como os encantadores de serpente. Na música e no folclore se encontram os instrumentos mais populares, o tambor *dholak*, a flauta *algoza* e o instrumento de corda *sarangi*, podendo ser usados para acompanhar a *performance* corporal.

Algumas das comunidades tribais dessa singular região são consideradas pela literatura e estudiosos<sup>42</sup> como comunidades de bardos e peripatéticos, contadores épicos de batalhas, músicos, acrobatas, encantadores de serpentes e também iogues. Em geral, são retratados como dedicados às artes do entretenimento, curandeiros e *performers*, desde a antiguidade moderna, em sua literatura caminharam em diferentes cortes e países anexos a essa região da Índia. São conhecidos em outras pesquisas como os ancestrais do povo Romani, que mantiveram sua tradição pela transmissão prática e paralelo linguístico.

Segundo Hancock (2002) e Matras (2002), esses grupos da fronteira da Índia são identificados como ancestrais do povo Romani. Yaron Matras (2002) mostra as raízes linguísticas mantidas entre ambos os grupos, observando palavras em Romani — “pani” (água) — e em Hindi — “pānī” (पानी, água) —, entre outras peculiaridades.

---

<sup>42</sup> Autores: Robertson (1997); Hooja (2006); Higgins (2010); Radhakrishna (2010); Rana (2011); Joncheere (2015); Ryzhakova (2021).

O que curiosamente categorizamos como comunidades tribais são frequentemente vistas como misteriosas e atraentes ao nosso olhar ocidental. Tudo o que é trazido e sobre essa parte do planeta é muitas vezes incompreendido pelo mundo ocidental. Retomaremos mais adiante no texto o uso deste termo e deste lugar dos “homens tribalizados”, ao falar de categorização das comunidades indianas pelo Império inglês no séc. XIX.

Geograficamente habitando zonas desérticas, áridas e montanhosas nas fronteiras do Rajastão e do Gujarat, assim os grupos tribais em trânsito têm-se mantido tradicionalmente fora do processo de desenvolvimento e administrativo do seu país, ainda que progressivamente se aproximando após a independência da Índia. O governo criou provisões e regulação especiais para o reconhecimento<sup>43</sup>, bem-estar e desenvolvimento desses grupos; mas também se multiplicam as leis sobre conservação ambiental<sup>44</sup>, controle de animais e regulamentação de atividades tradicionais que afetam suas práticas culturais e econômicas.

Os Kalbelia, com baixa representação política dentro das instituições administrativas, com descaso ou esquecimento sobre a provisão da infraestrutura das áreas e culturas tribais, estradas, saúde, saneamento etc., permaneceram precarizados, ampliando as diferenças socioeconômicas entre essas comunidades e a outra parcela da população. Seu estilo de vida, atrelado às múltiplas práticas tradicionais, à criação de animais, às intempéries, entre migrações sazonais, tem sucumbido estes grupos em uma pobreza significativa; esta se faz presente na busca por recursos, sendo a chave a migração; e hoje, em um mundo global, sem acesso a bons recursos naturais e com uma maior área de propriedades privadas, estas comunidades foram sendo marcadas pela vulnerabilidade e diminuíram os seus contingentes. Analisá-los nos permite antecipar como este fenômeno pode evoluir nos próximos anos.

Segundo o *Seasonal Migrations of Marginalized (Tribal) Communities in Madhya Pradesh & Rajasthan* de 2016<sup>45</sup>, como maior estado indiano, o Rajastão muito próximo do centro

---

<sup>43</sup> Grupos designados como: “As *Scheduled Tribes* (STs) e as *Scheduled Castes* (SCs) são designações oficiais da Constituição indiana (Arte 342/366.24) onde reúne vários grupos historicamente desfavorecidos do país. Também conhecidos como *Adivasis* (STs) ocupando principalmente as áreas rurais do país, podem ser chamados como Dalits (SCs) tem o menor status da estrutura de casta, mas não todos são Dalits, classificados como (SCs). A especificação de uma comunidade ou Tribo, também pode ser um assunto para debate. Ver documentos oficiais: Fonte documento, acesso 2023: <https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2016/11/ENG-Observatoire-Prospective-Huma-Seasonal-Migration-India-Septembre-2016.pdf>; <https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2016/09/Seasonal-Migrations-infog.pdf>

<sup>44</sup> Wildlife (Protection) Act, 1972 – o que seria a lei de Proteção da Vida Selvagem na Índia, implementada em Rajastão, a qual iremos mencionar para referirmos a mudanças das práticas culturais do povo Kalbelia.

<sup>45</sup> Acesso web do censo Rajastão de 2016: <https://censusindia.gov.in/nada/index.php/catalog/42889> e <https://www.lsg.urban.rajasthan.gov.in/content/raj/udh/nagar-palika-pushkar/en/about-/history-city-profile.html>.

político e econômico de Delhi, tem a menor cobertura de floresta do seu território, apenas de 9%, devido ao forte impacto industrial que absorveu essa área. Nesse contexto, as agendas reguladoras entre o desenvolvimento econômico estadual e a proteção de bens tribais parecem pouco preventivas, impactando diretamente o modo de vida e costumes destas sociedades.

Parte dessas comunidades designadas tribos subsistem como artesãos, produzindo cestas, cordas, artesanatos, tecendo, trabalhando com metais como o ferro, ou até mesmo realizando “truques mágicos” através de *performances* para entretenimento de estrangeiros. A maioria subsiste através de trabalho casual. Esta alta proporção de vidas precárias contribui diretamente para sua vulnerabilidade, tanto em termos de insustentabilidade da renda quanto em termos de sua sensibilidade ao choque econômico ou climático externo nesta área.

### 3.2 A CIDADE COMO TEMPLO: PUSHKAR

Pushkar é uma pequena cidade no distrito de Ajmer, curiosamente quase no centro do mapa do Rajastão. É considerada uma das cidades mais antigas da Índia, situada a uns 14 km ao noroeste de Ajmer e envolvida por um território com bastantes colinas e pequenos conjuntos de montanhas, como a venerada cordilheira de *Aravalli* e a montanha de *Na Pahad*.



**Figura 3.5** - Foto<sup>46</sup> em perspectiva militar da cidade de Pushkar, com o seu lago central

---

<sup>46</sup> Fonte acesso web, 2023: <https://www.elephantpushkar.com/pushkar-history>

Considerada uma cidade sagrada pelos indianos, Pushkar possui um grande lago central rodeado por escadarias, ou *Gaths*, onde se realizam diariamente inúmeras cerimônias e antigos rituais védicos, significativos para o hinduísmo. O lago de Pushkar representa, em sua mitologia, as lágrimas do deus Shiva, que, ao chorar pela morte de sua esposa, Sati, gerou o lago da sagrada cidade, também associado ao deus da criação, *Brahma*.

O lago Pushkar possui 52 cantos, onde peregrinos descem para tomar banho em suas águas sagradas. Partindo deste insólito contorno arquitetônico do lago, a cidade se organiza e se desenvolve como centro histórico e comercial, um atrativo polo para indianos devotos, *hippies* e turistas, desde, principalmente, a década de 1970. A antropóloga e fotógrafa Doranne Jacobson, em passadas declarações para o festival da Índia, realizado em Washington em 1985, escreveu sobre a sua perspectiva de Pushkar nos anos 80 (quando morava na Índia, há mais de uma década), em suas impressões na matéria da revista:

Um dos maiores “*Melas*” da Índia acontece anualmente na pequena cidade de Pushkar, no coração do estado de Rajasthan, no noroeste do país. Com a aproximação da auspiciosa lua cheia do mês hindu de Kartik (outubro-novembro), cerca de 200.000 peregrinos e comerciantes atravessam planícies áridas e terras secas para se reunir, durante cinco dias, em Pushkar. Seguindo a tradição antiga, os viajantes deslocam-se em grupos grandes e pequenos, viajando em carroças de bois, ônibus e trens, montando cavalos e camelos, ou caminhando longas distâncias por estradas e trilhas rochosas. A maioria é de aldeões da região vizinha, conhecida como Marwar, trajando turbantes coloridos ou saris ricamente bordados, adornados com joias de ouro e prata que brilham ao sol. Povos tribais juntam-se aos moradores das cidades em multidões que avançam pelas ruas estreitas da cidade e se aglomeram às margens do lago sagrado de Pushkar, de tom azul-safira. Milhares se acomodam em hospedarias religiosas, enquanto muitos outros montam acampamento nas áreas arenosas ao redor do lago e da cidade (Jacobson, 1985, p. 72).

A antiga Pushkar é conhecida por ter muitos templos, a maioria deles muito antigos. Porém, muitos templos foram destruídos durante as conquistas muçulmanas nessa área, e, subsequentemente, alguns foram reconstruídos. Considerada uma das cidades mais antigas da Índia, a sua data real de origem não é conhecida, mas a sua lenda associa Brahma com sua criação. O mais famoso entre todos é o Templo Brahma, construído durante o século XIV. Existem poucos templos dedicados a Brahma no mundo, apenas em poucos lugares da Índia e na Indonésia, se convertendo em um foco de visitação de curiosos e peregrinos.



**Figura 3.6** - Grupo de ocidentais e indianos tocando no entardecer do Lago de Pushkar, fev. 2020  
Fonte: A autora.



**Figura 3.7** - Imagem do entardecer do Lago Central, fev. 2021, Pushkar  
Fonte: A autora.

E sobre a presença histórica desta mítica cidade, essa se apresenta como testemunho de sua existência, dentro de um dos mais antigos textos da Índia, chamado *Skanda Purana*<sup>47</sup>. Sendo uma escritura do século VIII d.C, aparece indicando vários lugares de peregrinação e seus

<sup>47</sup> Esta menção à cidade de Pushkar se encontra no livro *Skanda Purana*, Kashi Khanda, capítulo 15, verso 19.

benefícios espirituais, destacando o *status* da cidade de Pushkar entre os lugares sagrados de peregrinação hindu já nesse período.

Segundo os textos sagrados do hinduísmo, a cidade de Pushkar é retratada como um local de encontros divinos e particularmente auspiciosos dentro da narrativa teológica da Índia e por sua associação aos lugares sagrados, onde peregrinos podem experimentar purificação espiritual, cura e bênção. Por outro lado, congrega um contingente de pessoas interessadas no comércio, por suas famosas feiras para compras e fabricação de roupas e todo tipo de objetos, ao lado de um ancestral mercado de camelos graciosamente decorados. O templo dedicado ao deus Brahma, conhecido como o deus criador dentro da chamada *Trimurti*, ou tríade, junto ao deus Vishnu (o conservador) e Shiva (o destruidor), é um complexo arquitetônico que está localizado anexo ao famoso lago sagrado de Pushkar. Sua construção terá sido começado no século XIV, com reformas adicionais feitas até hoje, com sua distinta arquitetura de pedra vermelha e esculturas intrincadas. O templo atrai milhares de devotos e visitantes pedindo benção e pagando promessas, envolvidos em reverência ritual a essa lenda desde a antiguidade.

Por outro lado, em um cenário paralelo e igualmente contagiante, Pushkar incita seus caminhos como um “objeto de desejo”, no sentido deleuziano do termo<sup>48</sup>, para um rito de passagem do corpo de mulheres vindas de toda parte do mundo. Por reunir centros e escolas de dança, com a representação de desejadas professoras e mestres, a região consegue atrair de longe corpos femininos de passagem, que caminham em fluxo em busca de experiências, vivências corporais e metafísicas ligadas às danças indianas, em especial com a dança Kalbelia. Para essas mulheres, o corpo não é apenas um organismo, mas um conjunto de forças que se relacionam e se transformam, e essa relação é fundamental para a compreensão da sua existência e da sua relação com o mundo — em particular com este mundo distante e pulsante.

Nesta paisagem de fronteiras, o Rajastão e a cidade de Pushkar contêm uma relevante circulação turística, por meio de uma herança do setor terciário no comércio de tecidos, joias, e pelos festivais conhecidos e divulgados mundialmente como o Holi, festival das cores, entre outros. Pushkar, atraindo milhares de turistas de toda parte do mundo convivendo no contexto de uma sociedade de costumes seculares, desperta e articula suas tradições míticas e ancestrais com os avanços e novos valores da contemporaneidade, traçando peculiares linhas que se tornam tangenciais para esses encontros.

---

<sup>48</sup> Para Gilles Deleuze, o “objeto de desejo” não é um objeto externo que se busca para satisfação, mas sim uma força produtiva interna que impulsiona a criação e a transformação. O desejo não é falta, mas produção, uma força que conecta e cria fluxos, tanto no indivíduo quanto na sociedade.





**Figura 3.8** - Atrações turísticas da cidade, camelos decorados, para passeios de carroças ao estilo cigano, fev. 2020, Pushkar  
Fonte: A autora.

Assim, esta é uma das peculiaridades da atração pela cultura indiana. Este “objeto de desejo” revela-se aqui como uma aproximação (e estudo) dessa cultura indiana, assumindo a coexistência do sentido racional e científico contemporâneo que contrasta com as tradições milenares e que operam sobre outras lógicas, sobre um pensamento tácito e mítico, não eurocêntrico. Em simultâneo, com a chegada das consequências avassaladoras da era industrial e tecnológica, numa lógica do capitalismo que adentrou estes países que foram outrora colonizados, gerara-se um cenário de fortes contrastes e paradoxos em um mesmo lugar e paisagem, onde aquele “objeto de desejo” *exótico* se converte agora em almejados *saberes ancestrais*, em contraponto com a velocidade de um mundo hiperconectado ou virtual.

### 3.3 PUSHKAR: O PEREGRINAR DO CORPO DANÇANTE

Gilles Deleuze e seu parceiro literário Félix Guattari, na sua obra mestra *Mil Platôs* (1995, 1996, 1997), partindo da famosa interrogação filosófica de Espinosa, “o que pode um corpo?”, propõem-se pensá-lo desde a sua capacidade de se transformar, de criar, de afetar e de ser afetado, e de como essa potência se relaciona com o pensamento e o desejo. Para Deleuze, o corpo não é apenas um organismo, mas um conjunto de forças que se relacionam e se transformam, e essa relação é fundamental para a compreensão da nossa existência e da nossa relação com o mundo. Creio que, a partir desta definição da potência de um corpo, poderemos melhor compreender o que buscam mulheres ocidentais, bailarinas e formadoras, neste distante

lugar do oriente. Como se referia, essa busca então não é tanto movida pela falta, mas como uma potência de criação e um desejo de transformação.

Nesta teia de fluxos e encontros dos corpos estrangeiros interessados talvez pelo objeto de algum sentido de fonte de originalidade e ancestralidade destas comunidades que se destacam pela dança, a cidade de Pushkar se estabeleceu nesse vórtice magnético de encontros e como nosso lugar de estudo no trabalho de campo. Pushkar se converteu nesse lugar crucial por uma série de fatores e rasgos geográficos, históricos, míticos, místicos e econômicos, um compêndio de fenômenos e fatores que se fez atraente para o encontro dos corpos em fluxo, entre corporeidades criadas entre o “ocidente” e “oriente”.



**Figura 3.9** - Músicos ocidentais e indianos tocando juntos em um casamento hindu, fev. 2020, Pushkar  
Fonte: A autora.

Quando as pessoas se aproximam e conhecem o Rajastão, pensam rapidamente em um cenário em roupas tradicionais e coloridas, em joias complexas, lugar como cenário de domínio e convívio mulçumano, guardando, assim, uma dimensão de sobreposição de ricas linguagens na arte, na religião e nos costumes, convertida em um fortuito complexo de encontros entre culturas de fronteiras.

Esse é uns dos rasgos que não podem ser menosprezados quando falamos de artes cênicas, da música e da dança, em especial quando tudo isso está atrelado ao sentido estético do universo e a imaginários femininos. Estes encontros pautam-se, portanto, pelo gosto a indumentárias, a



um vocabulário corporal, simbólico e subjetivo no qual se requerem complexas habilidades de tradução desse encanto etéreo.



**Figura 3.10** - Bailarinas ocidentais francesas dançando em casamento hindu, fev. 2020, Pushkar  
Fonte: A autora.



**Figura 3.11** - Laços fraternos da autora com uma família mais abastada dos Kalbelias, parentes da bailarina Sunita Sapera, sobrinha da famosa Gulabo Sapera. Fev, 2020, Pushkar  
Fonte: A autora.



**Figura 3.12** - Pai e Mãe da bailarina Sunita Sopera, assentamento próximo ao limite de Pushkar. Fev, 2020  
Fonte: A autora.



**Figura 3.13** - Imagem<sup>49</sup> de peregrinos e moradores nas escadas do lago central de Pushkar

<sup>49</sup> Fonte site pago, acesso 2023: <https://depositphotos.com/editorial/pushkar-india-november-2012-hindu-devotees-pilgrims-bath-sacred-puskhar-665840468.html>



### 3.4 KALBELIA: YOGUIS SOB INFLUÊNCIA MULÇUMANA

A comunidade Kalbelia indiana presente neste estudo se concentra hoje nos distritos de Rajastão, Pali, Jaipur, Jodhpur, Ajmer, Citaur, Citaur e Udaipur. A casta de Kalbelia consiste em 12 clãs exogâmicos de Gotra, tradicionalmente identificados com a arte de encantamento de serpentes.



**Figura 3.14** - Grupo de artistas Kalbelias

Fonte: Plataforma web, acesso pago.

De acordo com uma famosa narrativa<sup>50</sup> que faz parte da tradição hagiográfica dos discípulos de *Kanipāv*, também contada pelos e sobre os povos Kalbelia, o lendário Guru Gorakhnat, sobre a relação do discípulo *Kanipāv* e o domínio do veneno das serpentes. Segundo Briggs (1938), Kanifnath, como mostra de devoção e confiança, bebeu todo o veneno. Impressionado por sua devoção, o Guru Gorakhnath concedeu-lhe uma bênção: o seu discípulo teria o poder de domar cada criatura venenosa do mundo, e este poder seria passado para seus descendentes, sendo a serpente sua representante. E um desses discípulos era um cigano Kalbelia (Brigs, 1938, p. 20).

<sup>50</sup> Fonte web acesso 2023: [https://www.sahapedia.org/cobra-catchers-kalbeliya-nomads-rajasthan?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.sahapedia.org/cobra-catchers-kalbeliya-nomads-rajasthan?utm_source=chatgpt.com)

Os seguidores de Gorakhnath são conhecidos como Yogui ou Gorakhath, e como Darsani, mas mais distintivamente como Kanphata. O primeiro desses nomes se refere à sua prática tradicional do Hatha Yoga, o segundo ao nome de seu fundador, o terceiro aos enormes brincos que são uma de suas marcas distintivas e o quarto à prática singular de terem a cartilagem das orelhas rasgada para a inserção dos brincos. No Panjab, no Himalaia, em Bombaim e em outros lugares, eles são frequentemente chamados de Natha – que é um termo geral que significa "mestre". As mulheres da seita são chamadas de Nathni (Briggs 1938, p.1, tradução nossa).

Segundo estudos do Dr. Sukumar Sen, um já falecido linguista e historiador bengali que escreveu o *Culto Natha para a Herança Cultural da Índia*, em 1956, dentro da mitologia do Guru Kanipāv e os seus descendentes, o povo Kalbelia, estariam associados a este animal a (serpente) e seria sua responsabilidade proteger e lidar com o seu conhecimento.

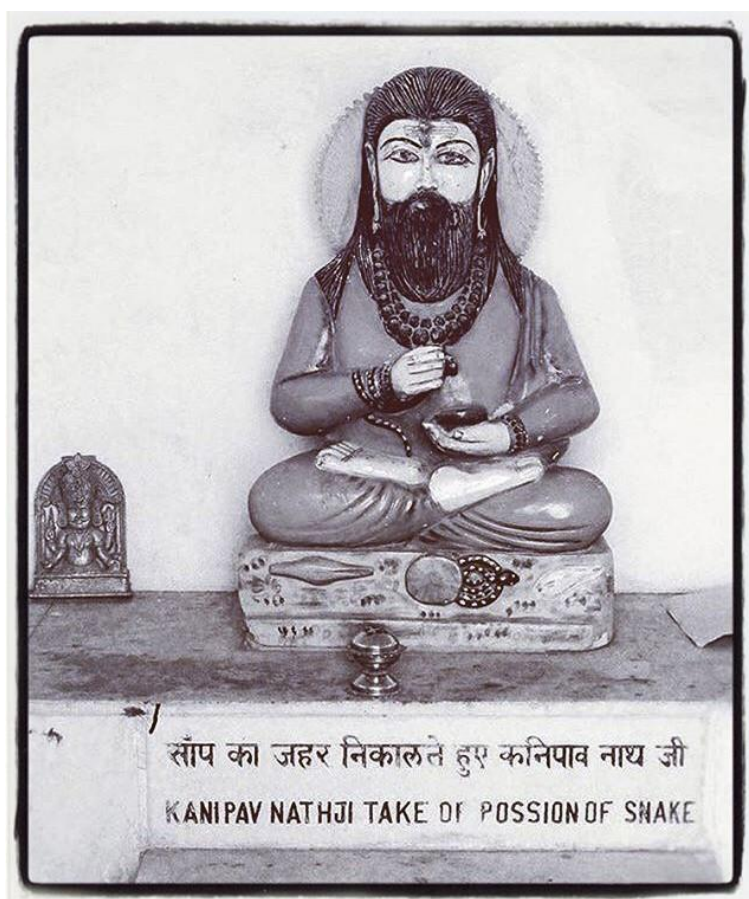


**Figura 3.15** - Kanipāv, guru dos Kalbelia da linhagem dos Goratanath. Templo construído por Gulabo Sapera na área externa da casa de Sunita Sapera (sua sobrinha), em Pushkar

Envolvido por esta experiência iniciática, o discípulo *Kanipāv* aderiu às palavras de Gorakhnath, e foi assim que a comunidade *Jogi Nath*<sup>51</sup>, ou Kalbelias, como são popularmente

<sup>51</sup> Segundo os estudos de Angelino, (2012, p. 195-196): “The word ‘jogī’ or ‘yogī’ is still applied very broadly (Russell-Lal 1916: 389), so much so that it can indicate both Hindu and Muslim groups. For

conhecidos, veio a ser. Essa mitologia sustenta a ocupação tradicional do povo Kalbelia como encantadores de serpentes, apanhadores de cobras, comerciantes de venenos, antídotos e curandeiros.

Os Kalbelias se consideram descendentes de Kanipāv, um dos nove Nātha, os mestres semidivinos da prática do haṭha-yoga que inspirou o movimento nātha-yogin, uma importante tradição filosófica e religiosa que se estabeleceu por volta do século XII. Doutrinas comuns ao Budismo Vajrayāna e ao Tantrismo em geral convergem nesse movimento. A arte de encantar serpentes, principal característica social da casta, está associada à descendência de Kanipāv (Bharucha, 2003, p. 57, tradução nossa).

Segundo os estudos de Briggs (1938), “Kanphata”, “Kanipav” ou “Kanipāv” são termos pejorativos, dados pelos mulçumanos aos *yogi* ou *jogi*. Como vemos descrito em autores como Meena<sup>52</sup> (2023), coincidindo que a identificação e origem deste grupo (Kalbelia) desce a esta mitologia, pode ser rastreada até o século XII, no deserto de Thar de Rajastão, reconhecendo que os:

Os Kanphata Yogis são encontrados em toda a Índia, sendo tão amplamente dispersos quanto qualquer outra ordem ascética. Podem ser vistos tanto individualmente, como mendicantes e eremitas, quanto em grupos, no Decão setentrional, nas Províncias Centrais, em Gujarat, em Maharashtra, no Panjabe, nas províncias da bacia do Ganges e no Nepal (Briggs, 1938, p. 2, tradução nossa).

Nessa perspectiva mística, acredita-se que os descendentes de *Kanipāv* seriam os povos Kalbelias. Segundo Meena (2015) em seu estudo etimológico da palavra Kalbelia: “kal” significa serpente, enquanto “Belia” significa jogar, brincar. Portanto refere-se àqueles que dominam e conhecem as artes do veneno e brincam e jogam com as serpentes. Em tempos atuais, isso seria o que também poderíamos chamar por curandeiro/a. Os Kalbelias vendem veneno das najas (serpentes venenosas pertencentes à família das Elapidae, conhecidas popularmente como cobra-capelo) como um remédio ayurvédico<sup>53</sup>, para sobreviver. Entre

---

example, amongst themselves the Kalbelias call themselves Jogi, a word used to refer to a large number of nomadic groups such as the Gadolia Luhar, the Kuchbandiya and the Bansdewal, all possessing specific skills thanks to which they provide the settled communities with a wide range of specialized services, of both a ritual and non-ritual nature”.

<sup>52</sup> As referências dadas pelo Dr. Madan Meena são muito úteis enquanto fontes de etnografia com os Kalbelia, aplicadas a contextualizar historicamente este povo desde a Idade Média, dentro das linhagens Nath/Kanifnath do século XII.

<sup>53</sup> Provém do sistema médico milenar, aplicado até hoje na Índia, chamada Medicina Ayurveda, que costuma fazer uso de remédios e curas através dos elementos tidos na própria natureza.

outras singularidades, devido aos seus costumes de um povo de fronteira dotado de mistura territorial e cultural, principalmente mulçumana e persa, como uma característica diferenciadora do puro hinduísmo, os Kalbelias são os únicos hindus que enterram seus cadáveres, depositando uma escultura chamada *Beel Nandi* de Shiva sobre seu túmulo da prática Kalima<sup>54</sup>. Segundo o relato realizado por Briggs (1938):

Os encantadores de serpentes despertam especial interesse. Eles percorrem as cidades e vilas próximas de seus acampamentos levando consigo suas cobras. Estas, eles encantam com a música de suas estranhas flautas de cabaça. Uma das primeiras coisas que os jogis fizeram, quando os visitantes chegaram ao acampamento, foi mostrar suas serpentes. Eles trazem seus cestos redondos e achatados, retiraram as tampas e cutucam as cobras com os dedos para forçá-las a sair. Possuíam muitas cobras negras (najas), todas muito grandes e exemplares esplêndidos. Uma delas havia sido capturada apenas no dia anterior, na selva. Logo após serem capturadas, as serpentes são drogadas e suas presas são retiradas. Os homens também exibiram cobras de outros tipos, uma de grande porte, bem marcada, e outra chamada de “cobra de duas cabeças”. Esta, afirmam eles, possui uma cabeça em cada extremidade do corpo, utilizando uma em um ano e a outra no ano seguinte (Briggs, 1938, p. 399, tradução nossa).

Quando observamos a dança dessa comunidade, conhecendo a dança sufi pelo contato pessoal que mantive com estudos dessa dança na Turquia em 2022, percebemos, no contato com a dança Kalbelia, elementos da influência dos movimentos sufi e também das vestimentas masculinas dedicadas à prática do giro sagrado, ou seja, características da influência da prática do giro sufi muçulmano. São também reveladoras a mistura e a riqueza da gestualidade magnífica das mãos na Índia: isso denota uma curiosa e complexa sobreposição de camadas de identidades e vocabulários gestuais subentendidos, aspectos e relação do mundo mulçumano com o Hinduísmo, que se fundiram entre esses povos, os quais, de alguma maneira, coexistiram e resultaram nessas identidades, transformando consequentemente os *Nāth Yogīs* ou povo de *Kanipāv*.

Apesar dos numerosos relatos de interações entre sufis e jogis a partir do século XIII (Digby, 1970) e das narrativas de Ibn Battuta sobre yogīs em Déli e próximo a Khajuraho em 1342 (Husain, 1953, pp. 165–166), não há menção adicional de Gorakṣa no noroeste da Índia até o *Alakhbānī* de ‘Abd Al-Quddus Gangoh’s, que provavelmente data de 1480 (Weightman, 1992, pp. 171–172). A lenda de Gorakh resgatando Matsyendra foi contada em Dheli em 1400 pelo sufi Shaykh Gesūdarāz, mas os nomes dos yogīs não foram registrados, (Digby, 1970, pp. 32–34). (Mallinson, 2012, p. 9, tradução nossa).

---

<sup>54</sup> *Kalima* significa a religião da fé que morre sendo enterrado.

Ibn Battuta, o grande cronista e viajante árabe do século XIV, em sua obra escrita: *The Travels of Ibn Battuta*<sup>55</sup>, na sua passagem pelo Rajastão, dá conta destas figuras encantatórias, num relato sobre estas comunidades tribais como “magicians called Jūgis”, tal como é descrito no volume IV, recopilado por Gibb & Beckingham (1994):

Muhammad al-Tawfirl, que era meu vizinho lá, contou-me que certa noite [o tigre] entrou em sua casa e levou um menino que estava deitado em sua cama. Outro relatou que estava em uma festa de casamento com um grupo, quando um deles saiu para se aliviar, e o tigre o agarrou; seus companheiros saíram em sua busca e o encontraram caído no bazar. O tigre havia bebido seu sangue, mas não comido sua carne — e dizem que é assim que ele procede com os homens. Eis uma coisa espantosa: certo homem disse-me que não era um tigre quem fizera isso, mas sim um ser humano, um dos magos conhecidos como *jugs* [yogis], aparecendo sob a forma de um tigre. Quando ouvi isso, recusei-me a acreditar, mas várias pessoas me disseram o mesmo, de modo que, neste ponto, convém narrar algumas das histórias sobre esses magos. (GIBB & Beckingham, p. 788, tradução nossa).

Apresentados, em sua tradição secular, como grandes agitadores do entretenimento, eles contribuíram e embaçaram as fronteiras, em um processo de diálogo, no qual combinaram elementos emprestados de ambas as tradições conjuntamente com o Hinduísmo.

Quanto à tendência recente que rege o mosteiro de Gorakhpur, o objetivo deste artigo é ilustrar as estreitas relações entre a tradição Nāth e o Islã, e mostrar como os encontros entre os ascetas Nāth Yogī e figuras muçulmanas (sejam Sufis ou conquistadores), assim como entre ambas as tradições e sistemas de crenças, tiveram um profundo impacto sobre os próprios Nāths e sobre sua posição no panorama religioso indiano. Os muçulmanos nem sempre foram considerados “Outros”. (Bouillier, 2015, p. 2, tradução nossa).

Segundo as pesquisas mais recentes realizadas pelo autor, encontrada pelas evidentes práticas e encontros culturais comuns, os Kalbelias eram conhecidos como uma espécie de grupos de yoguis com características sufis e de influências mulçumanas. Nos trabalhos de Rizvi (1970) e Digby (1970, 2000), ocupantes das áreas de fronteiras entre o Gujarat, o Rajastão e outras regiões vizinhas, chegando até mesmo à Pérsia.

Contudo, durante o transcurso da pesquisa, fomos percebendo como nas culturas de fronteiras, localizadas ao norte da Índia, dentro de algumas comunidades existe essa relação de seus nomes vinculados a suas práticas ou seu fazer social. A antropóloga Veronique Bouillier

---

<sup>55</sup> Acesso web 2023: <https://dn721903.ca.archive.org/0/items/travels-of-ibn-battuta/The%20Travels%20of%20Ibn%20Battuta-1325-1354-Volume-IV.pdf>

(2015), em seu texto *Nāth Yogīs: Encounters with Islam*, pelo conhecimento etimológico de algumas palavras em sânscrito, junto a outras referências de textos mulçumanos do norte da Índia, indica que a denominação do termo *yoguis* revela o vínculo etimológico na relação da palavra *Nath* usadas por alguns membros Kalbelias com a palavra *Goranath*.

Quem descobriu e relatou as diversas narrativas em que os Sufis afirmam superioridade, tanto espiritual quanto mágica, sobre os Yogis — vários estudos aprofundados foram dedicados aos diferentes modos de apropriação por comunidades Sufis de textos e práticas iogues relacionados ao Haṭha Yoga (Bouillier, 2015, p. 2, tradução nossa).

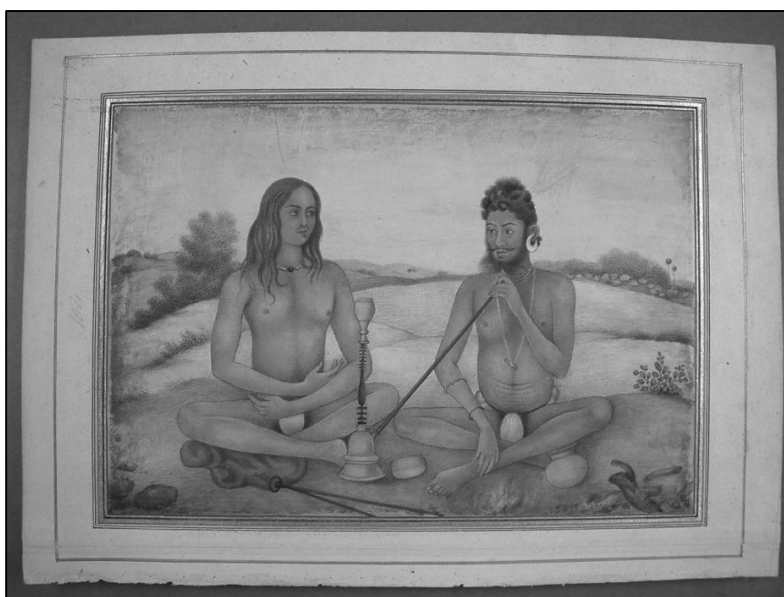


**Figura 3.16** - Dois ascetas<sup>56</sup>, séc. XIX. “On the right is a Kānphatā Nāth”  
Fonte: British Library – India Office Select Materials.

Como revelam antigos textos, os *yogīs* eram tidos como o povo dedicado a executar posturas de contorcionismo ou posturas de yoga, por sua vez, vinculados, na mitologia indiana, à linhagem do deus Shiva, senhor das serpentes e do yoga, associada, assim, aos Kalbelias, nessa descendência de praticantes de contorcionismos e como dominadores de serpentes, tal como à linhagem mitológica do deus Shiva, o deus da dança, da destruição e da morte.

Os antigos *yogīs*<sup>57</sup> *Nāth* provocaram, desde a Idade Média, um forte impacto nos costumes do mundo pré-moderno do norte da Índia, desenvolvendo ainda mais a prática religiosa ascética hindu.

<sup>56</sup> Fonte do texto: Mallinson, J. *Nāth Saṃpradāya - the Brill Encyclopedia of Hinduism Vol III*.

<sup>57</sup> Escrito também como: “jog” ou “yogī”. Os *Nāth Yogīs* configuram um movimento ascético de filiação *Śaiva* (*saṃpradāya*), cuja fundação é atribuída a *Gorakhnāth*, personagem amplamente reconhecido pela tradição como tendo vivido no século XII (Bouillier, 2015, p. 1, tradução nossa).



Embora os vínculos entre os Nāth Yogīs e os tomadores de decisão política não sejam necessariamente um fenômeno novo, a guinada em direção ao Hindutva e ao anti-islamismo do importante monastério de Gorakhpur não está em consonância com a tradição Nāth. Os Nāth Yogīs constituem um movimento ascético sectário Śaiva (sampradāya), e reivindicam Gorakhnāth como seu fundador. Geralmente considerado como tendo vivido no século XII, Gorakhnāth é creditado como autor de muitos tratados em sânscrito sobre Haṭha Yoga, bem como de aforismos vernáculos sobre doutrina e práticas. Ainda que a seita Nāth provavelmente tenha se organizado mais tarde, estruturou-se a partir de uma base institucional chamada bārah panth, os “doze panths”, e de sua rede de monastérios. (Bouillier, 2015, p. 2, tradução nossa).

Por vias dessa perspectiva épica e mítica, os Kalbelias acreditam que seu povo é descendente da linhagem *Kanipāv*. Curiosamente, dentro da orientação sociorreligiosa, os Kalbelias reúnem esta série de singularidades citadas antes, dentro do universo da prática hinduísta, em maioria vegetariana. Eles comem carne, geralmente cabra ou frango, embora muito ocasionalmente haja indivíduos dentro desta comunidade que são vegetarianos. Um dos costumes bem difundidos entre eles é fumar tabaco mascado, chamado *biris*, especialmente de manhã cedo, porém, o álcool é desaprovado por muitos indivíduos da comunidade, considerando hoje como uma praga social, contaminando a maior parte do homens desses grupos.

A maioria dos ascetas Nāth — e um número cada vez menor de chefes de família — usa grossos brincos em forma de argola em fendas feitas nas cartilagens (não nos lóbulos) de suas orelhas. Por essa razão, eles também são conhecidos como Kānphatā (“orelha furada”) yogīs, um nome algo pejorativo que os próprios Nāths evitam. Todos os Nāths saúdam uns aos outros com a saudação “ādeś” [...]. Eles são Śaiva, frequentemente venerando como [deus] Siva como Bhairava, uma forma associada à prática tântrica (Mallinson, 2012, p. 2, tradução nossa).

Outras castas também se referem aos Kalbelias, às vezes, como *Jogis* ou *Naths*, pelo fato de o antigo personagem de Kanipa ter aderido às palavras de Gorakhnath. A comunidade Kalbelia também é apelidada de *Jogi Nath*, ou de *Sanperin* (sanpera/encantadora) ou cobra feminina, no jogo de suas funções associadas ao fazer da dança e da música, dentro do universo do entretenimento. É fácil, pois, perceber que muitas bailarinas atualmente adicionam o nome Sopera (ou seja, encantadora de cobra). Por exemplo, Sunita Sopera, Aasha Sopera, bailarinas Kalbelia entrevistadas nesta pesquisa.

Já os homens utilizam usualmente a palavra “Nath”, denotando a ocupação tradicional da subcasta, para diferenciar homens e mulheres semelhantes na casta, permitindo que seus

discípulos ou descendentes abraçassem a profissão de encantadores de serpente. A memória de Kanipāv revive no hábito de colocar o termo “Nath”, depois dos nomes dos homens.

Segundo Joseph Berland (1987), neste caso, os Kalbelias são considerados nômadas não pastoris, frequentemente exibem uma gama de habilidades e funções individuais. Dividindo-se entre artesãos peripatéticos, artistas, *performers*, curandeiros em vilas de mordidas de cobra, conhecedores das plantas curativas, entre outros. Comparativamente em relação a outros grupos nômades pastoris, possuem uma flexibilidade espacial maior na decisão de movimento, sendo os pastores condicionados a mover-se por requisitos dos cuidados dos rebanhos. Como nos refere a antropóloga social Miriam Robertson, outra destacada autora dos anos 80, especialista em nomadismo não pastoral na Índia:

As ocupações dos Kalbelias, além do ofício de encantadores de serpentes, incluem: curadores de picadas de cobra, vendedores de remédios à base de ervas, agricultores, mendigos, motoristas de caminhão, operários de fábricas, trabalhadores da construção civil, rikshavale (condutores de riquixá), gurus, mágicos ou militares. Há um homem Kalbelia que possui título de Mestrado (M.A.) e trabalha em um departamento governamental, e outro que atua como subinspetor na força policial. Diversos homens e mulheres dessa subcasta viajaram ao exterior em programas musicais patrocinados pelo governo. Sharma menciona os Kalbelias como vendedores de bambu, caçadores de cobras e comerciantes de peles de serpente, mas os Kalbelias que entrevistei afirmam que nunca matam deliberadamente uma serpente e não vendem suas peles. (Robertson, 1981, p. 34, tradução nossa).

A antropóloga relata ainda que o vegetarianismo, em especial, é considerado, dentro do Hinduísmo, como característica da casta mais alta, dos chamados *Brahmanes*. Dentro dessa lógica, os Kalbelias, ainda que posicionados como casta inferior, dizem que não aceitariam comida de *Dhobi* (Lavadores), *Harijan* (limpadores de esgoto), *Chamar* ou *Reger* (fabricantes de sapatos), dentre outras atividades sociais, por entendimento desse regime de “subcastas” — consideradas por eles como inferiores a si mesmos, e que, portanto, seriam alimentos “poluidores” também para eles, segundo relatos resgatados da mesma autora.

Nas famílias e membros da comunidade Kalbelia existiam aqueles que trabalhavam também com medicina ancestral, contida em seus costumes mais seculares, com medicamentos compostos de ervas, que ofereciam nas várias comunidades os seus serviços. Os Kalbelias voltados a essa atividade usam os sobrenomes/apelidos *Nath* ou *Jogi*. Relatado por Higgins (2010), as atividades e serviços incluem:

Entretenimento por meio de música, dança e o manejo e exibição de várias espécies de animais selvagens; atos; especialização fitoterápica-médica,

particularmente nas tentativas de curar ferimentos causados por animais venenosos; captura e remoção de animais venenosos de domicílios, dos campos e outras áreas frequentemente percorridas por humanos, suscetíveis a ferimentos ou morte. (Higgins, 2010, p. 73, tradução nossa).

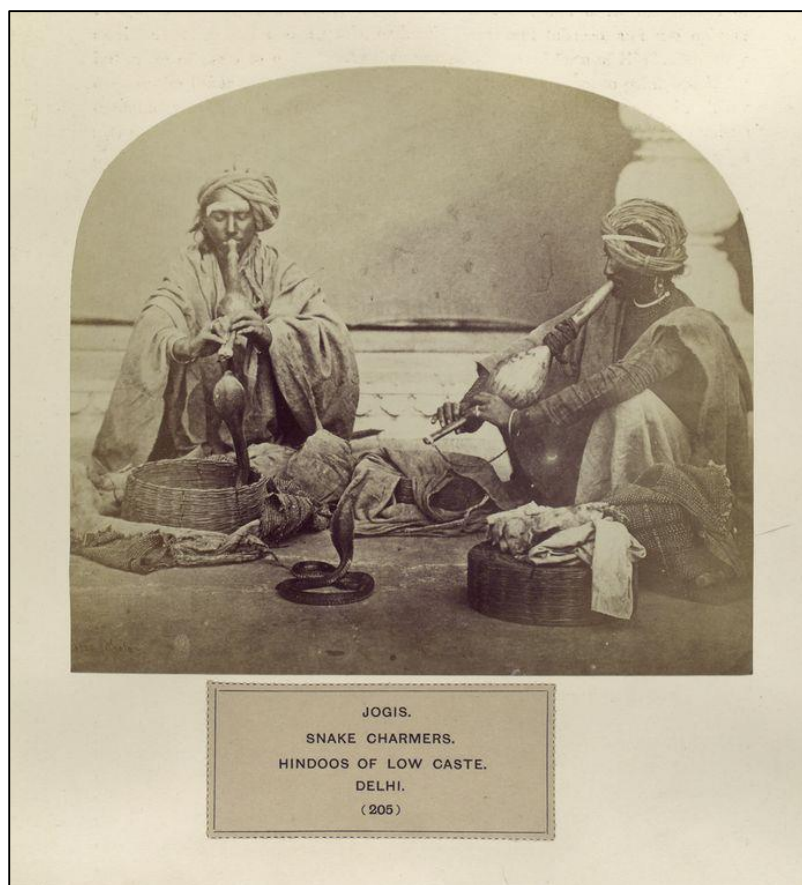


**Figura 3.17** - Foto: “Jogis, snake charmers, Hindoos of low caste, Delhi” (1868-1875) no livro *The people of India: A series of photographic illustrations, with descriptive letterpress*<sup>58</sup>  
Fonte: Photography Collection, Museu Londres.

Em suma, verificamos que de múltiplas formas se torna misteriosa e sedutora a constante associação dos Kalbelias com práticas mágicas, diante do olhar do colonizador branco ou até mesmo dos estudiosos ocidentais viajantes dos séculos XIX ou XX (ou mesmo outros de outras eras e geografias), que, ao aproximarem-se de seu universo e cosmogonia, deparam-se com espaços ou tessituras liminais, ampliadas pelas suas condições culturais de fronteiras, pelas justaposições culturais ligadas a práticas e a modos de vida muito ancestrais, em suas tradições.

Ainda que se possa entender esse tom de mistério e misticismo que se faz presente nos estudos dessas culturas, inseparáveis de suas tradições mitológicas e rituais e face ao

58

Acesso web fevereiro 2025:  
[https://digitalcollections.nypl.org/search/index?filters%5Bpublisher\\_mtxt\\_s%5D%5B%5D=India+Museum&keywords=&layout=false#](https://digitalcollections.nypl.org/search/index?filters%5Bpublisher_mtxt_s%5D%5B%5D=India+Museum&keywords=&layout=false#)

pensamento reducionista cartesiano da tradição ocidental, precisamos desdobrar e buscar uma outra forma de identificar e fazer leituras, categorizando ou compreendendo seus símbolos e costumes, e percebendo como eles eram vistos antes (e ainda hoje) pelos olhos do colonizador do homem branco, na Índia.

Contudo, o povo Kalbelia, marcado por essas práticas peripatéticas, artísticas e místicas, surpreende e provoca as estruturas eurocêntricas, pelos seus costumes culturais e sociais, com uma vida debaixo de tendas ao ar livre, revelam-se povos feitos sobre outras convenções e estéticas de ser e existir. Convertem-se, ante outros grupos de parecidas identidades, em um alvo e em embriagante miragem, associados àquilo que não conhecemos, tidos como exóticos ou maléficos, até mesmo marginais, como o desconhecido, o *outro*. Aliás, se materializa este sentimento de alteridade extrema através de um ato redigido na listagem de comunidades tidas como marginais no séc. XIX. Associados aos grupos conhecidos como “não pessoas”, os Kalbelias, herdeiros, pelo vínculo das suas práticas, dos grupos de artistas de ruas, bardos, acrobatas, andarilhos, foram sendo designados naturalmente pelos colonos como tribos criminosas. Em termos acadêmicos, essa classificação cultural aproxima-se da categoria chamada subalternos<sup>59</sup> (Spivak, 2004, p. 28).

O colonizador desejava controlar os povos livres mais ligados às práticas étnicas, com leis próprias, linguagens próprias, longe dos estamentos vinculados a estruturas muito marcadas da sua própria sociedade. Sendo caminhanes das fronteiras, eram tomados como povos imprevisíveis, rebeldes e era necessário ativar dispositivos para desarticular suas rotas e costumes, identificar e criminalizar, estigmatizar o seu corpo e suas práticas.

De modo semelhante a outras castas, como os Banjaras, Gaduliya Lohars, Nats, Doms, Meos, Gandhilas, Kikans e Bavaris, os Kalbelias foram identificados (Kenrick, 2004, p. 75–78), sobretudo graças aos estudos linguísticos dos primeiros orientistas, como descendentes dos ancestrais do povo romani, a tal ponto que uma delegação de Banjaras foi convidada, em 1981, a participar do congresso da União Romani. A atribuição da expressão Gypsy à casta é resultado de uma grosseira simplificação produzida por uma forma de pensamento “capaz apenas de classificar e ordenar, marcar e separar, ou impor suas próprias categorias rígidas à realidade, mortificando a própria realidade” (Angelino, 2012, p. 200-201, tradução nossa).

---

<sup>59</sup> Conceito utilizado dentro dos chamados estudos pós-coloniais, mas previamente desenvolvido pelo pensamento de autores como Antonio Gramsci em seus escritos durante a prisão “cadernos de Cárcere” entre 1929 e 1935, referindo-se aos “subalternos” como aos grupos sociais submetidos e silenciados. Gayatri Spivak desenvolveu esse conceito em seu texto *Pode o Subalterno Falar?* (2004) para pensar lugares de subalternidades entre os grupos sociais no sistema capitalista e eurocêntrico, e tomando a sociedade indiana como foco principal.

As comunidades tribais, em seus deslocamentos naturais pelo território, passaram a ser subjugadas pelos dispositivos administrativos de controles vindos do colonizador inglês. Dirigida às comunidades tribais ou nômades, dependentes de um estilo de vida ligado às paisagens naturais mais remotas, essa maquinaria de dispositivo de leis punitivas e discriminatórias tem como desejo fragilizar, desarticular e deter os Kalbelia em seu próprio território, apagando qualquer sinal de revolta ou de insurgência contra a nova ordem e cultura imposta — mas que acaba despontando nas quase invisíveis “máquinas de guerra” (para regressar a Deleuze e Guattari<sup>60</sup>) com que o nomadismo se pensa na fluidez, mobilidade e desterritorialização. Como nos explicam estes filósofos franceses, a *máquina de guerra* não tem a guerra por objetivo, mas ela pode decorrer da sua relação de mau-encontro com o Estado. As *máquinas de guerra*, como nos recordam Deleuze e Guattari, têm horror à captura. Horror à unificação. Elas procuram suas próprias conexões. Mas nem sempre isso é possível. O Estado, com os seus *aparelhos de captura*, faz uso da sua potência disciplinadora e propõe-se disciplinar, ou seja, codificar, controlar, axiomatizar. Livre, a *máquina de guerra* seguiria sua própria linha de fuga criadora. Capturada, ela perde suas linhas de fuga. Estarão essas linhas de fuga, afinal, presentes nos seus corpos, nômades e marginais?

Uma de outras tantas informações destacadas no documento *De-notified and Nomadic Tribes' of Rajasthan, Gujarat and Madhya Pradesh (2019-2021)* foi a proibição de uma de suas habilidades performáticas mais representativas, como era o encantamento manuseio de serpentes, proibido por uma das leis de proteção ambiental na Índia, no ano de 1972.

Anteriormente, a finais do séc. XIX, outras atividades de entretenimento, como a caminhada em corda, foram também proibidas, estando sujeitos a serem presos sob a seção 141 & 151, por criarem tumulto e multidões em lugares públicos ou controle situação de lei e ordem durante seus *shows*. Também são assediados sob a Lei *Anti-Beggary*.

### 3.5 CORPOS ILEGÍVEIS: PROCESSO DE MARGINALIZAÇÃO

Especificamente uma lei em 1871, criada no contexto histórico colonial inglês do norte da Índia, chamada Ato de Tribos Criminosas, ou *The Criminal Tribes Act* (CTA), impactou diretamente no cenário indiano, com consequências políticas, sociais e econômicas para comunidades ancestrais. Trata-se de um contingente de leis pensadas estrategicamente como ferramentas

---

<sup>60</sup> Curiosamente, este conceito “máquina de guerra” foi precisamente desenvolvido pelos filósofos franceses no 12º planalto do livro *Mil Planaltos*, designado “Tratado da nomadologia”.

coloniais para desarticular e criminalizar certos grupos de comunidades consideradas ilegíveis, diante das práticas de vida desejadas para o Império. Eles são, em sua maioria, grupos peripatéticos ou seminômades, muito ligados aos ciclos da natureza e a práticas alheias aos costumes das estruturas sociais de então.

As comunidades Nat, Bhat, Mirasi e Bijori (subcasta dos Kanjar) eram trovadores e bardos. Para entreter seus patronos, dedicavam-se à acrobacia, à arte do teatro de fantoches, à performance musical e à dança. Em troca, recebiam grãos, roupas, ghee, gado e presentes que lhes garantiam a subsistência ao longo do ano. Bedia, Bachhada, Kalbelia e Kanjar eram dançarinos profissionais hereditários, possuindo um rico repertório musical. As formas de dança Rai, Chakri e Kalbelia são mundialmente famosas. Já as comunidades Sansi, Kanjar, Nat, Banjara e Bachhada, entre os DNTs (Denotified Tribes), eram especialistas na fabricação de bebidas alcoólicas artesanais, o que lhes garantia boa receita e sustentabilidade. (Meena, 2020, p. 6, tradução nossa).

Cria-se, assim, um contingente de leis regulando limites de liberdade e também de categorização das raças, grupos e etnias, justificando serem grupos tendenciosos ou propícios ao crime, adjetivando-os como sujeitos orientalizados e bárbaros para se referirem à sua natureza secreta e atemporal. Essa legislação decorre da racionalidade ocidental dos colonizadores daquele período, incapazes de compreender e assimilar tais modos de vida.

Os mesmos colonos do século XIX em diante, induzidos pela falta de compreensão histórica e cultural, esmeravam-se no controle que tomam como necessário de categorização dos corpos “selvagens”, “bárbaros”, “incivilizados” e “nômades” dos grupos sociais da Índia. A eficiência da maquinaria legisladora do Império produz, assim, definições de categorias como de saltimbancos, marginais, encantadores de serpentes, músicos, deambulantes, *performers* especializados na arte da barganha, associadas a esses grupos locais subalternos.

Traçando um paralelo com o choque e a violência cultural e o apagamento de memórias vivenciadas por esses grupos, vem em mente outra obra e outras geografias onde se constata as declarações e falas feitas pelo xamã e líder Yanomami David Kopenawa, no livro *A queda do Céu*, organizado pelo antropólogo francês Bruce Albert, em 2010. Ali, na fala sentida de um sujeito ancestral Yanomami, narram-se as suas experiências xamânicas e a dilaceração de realidade conhecida em sua luta contra a civilização branca. Um livro de depoimentos e reflexões sobre um encontro paradoxal entre duas realidades: a do branco europeu e a do indígena da Abya Yala.

Busco aqui imaginar como os céus desses grupos subalternizados e marginalizados — indígenas do Brasil e Kalbelia da Índia — se dilaceravam ante as mesmas ameaças. Mais uma

vez, por motivos paralelos da investida colonialista e capitalista, mais um céu desabaria. No nosso caso em apreço, no começo da era industrial na Índia, esses grupos nômades ou seminômades foram sendo sujeitos à desapareição das antigas relações feudais às quais estavam acostumados, e trazidos em direção a uma Índia (colonial e pós-colonial) que assimilava outros costumes e dinâmicas de produção e mercado, permeando-se aos valores ocidentais, dentro de seu território.

Os Kalbelias, como outras comunidades similares, tinham como parte de sua manutenção a prestação de serviços dedicados a inúmeros marajás e a diversas cortes do norte da Índia, como também nos países de fronteira, pela circulação das artes do entretenimento, da medicina e do conhecimento de antídotos contra venenos, entre outras ervas, prestadas como labor dentro de cortes e palácios, antigos cenários sociais que foram se modificando em sua forma, substituídos por novas formas políticas culturais e sob o efeito de choque da revolução industrial e do imperialismo ocidental.

Todavia, a figura marcante dos povos Kalbelia coexistiu em um tempo de estigma colonial, entre lógicas de produtividade do desenvolvimento industrial e tradições seculares ancoradas em outras formações sociais e matrizes culturais. De acordo com Anderson (2004), dentro da literatura etnográfica sobre os tipos de casta na Índia, como nos livros de manuais da polícia inglesa, descreveram o que poderíamos definir como um “olhar” dirigido a certas comunidades tribais de reconhecimento ambíguo e fundado em generalizações estereotipadas (sendo que todos os estereótipos são fundados a partir de uma leitura da realidade), distinguindo-as pelo estilo de tatuagens decorativas, roupas e joias, como também por suas representações culturais, associando-os sistematicamente a criminosos natos, numa espécie de abordagem lombrosiana. “Juntos com descrições de seus hábitos e modos, essas leituras se tornaram o que Rachel J. Tolen aborda como tipos de comunidades resistentes a um trabalho e modo de produção” (Anderson, 2004, p. 7).

O governo colonial criou documentos como dispositivos de controle e reconhecimento aplicados a tribos criminalizadas como vagabundos, itinerantes, viajantes, nômades, ciganos e considerados difíceis de gerir e controlar. Estavam todos agrupados, há gerações, e foram rotulados como um *problema de ordem* para o Estado. Vários desses grupos foram adicionados à lista do governo colonial através justamente da categoria: “tribe” (tribo). Esta categorização evocava características de selvageria e de tendência naturais para o crime, associando isso com discursos evolucionistas radicalizados.

Na primeira metade do século XVIII, a administração colonial em prisões indianas e assentamentos penais geraram o corpo criminoso em sua organização de trabalho condenado e a hierarquia penal. Mulheres e homens foram designados a tarefas de trabalho aparentemente apropriadas e punidas de formas que refletiam ideias coloniais sobre sua visibilidade em espaços sociais produtivos (Anderson, 2004, p. 6).

Podemos detectar outros dispositivos de controle social criados pelos colonizadores do império a fim de fragilizar esses grupos heterogêneos, comunidades tribais e nômades, vinculando-os também a discursos de determinantes biológicas e associando-os ainda à lógica dos sistemas de castas das tradições Brâmanes, produzindo uma hierarquia de castas superiores e inferiores. Adescrevendo-lhes funções hostis, justificam, assim, que nesses grupos exista uma predisposição particular para o crime, quase que hereditária, e decorrente do funcionamento social de castas inferiores, colocando-as sobre vigília social. Esses sujeitos, tidos como criminosos, são assim colocados numa marginalidade social e desacreditados. Na perspectiva de Anderson (2004), existem também outros motivos que os ingleses destacavam sobre esses grupos:

Em segundo lugar, tanto as leituras coloniais biológicas quanto as culturais da sociedade indiana atribuíram grande importância à raça e à casta como determinantes sociais. Isso influenciou profundamente a constituição do espaço penal e as noções de delinquente hereditário. Em terceiro lugar, e em relação a isso, os corpos criminais indianos foram mobilizados na elaboração de hierarquias raciais mais amplas — baseadas em seus atributos físicos — com pouca ou nenhuma referência ao seu status como condenados (Anderson 2004, p. 10, tradução nossa).

Desde a implementação do imperialismo inglês na Índia, a coroa britânica voltou-se nitidamente para a demarcação das comunidades itinerantes, seja na construção de documentos e dispositivos para registros e identificação traçadas por suas aparências e uso de símbolos, rituais ou costumes; seja compondo listagens e nomes de grupos e ocupação de seus territórios, como a sua quantidade populacional no censo populacional ou a descrição de castas e grupos. Como referimos atrás, esses dispositivos foram plasmados no documento legal *Criminal Tribes Act* (CTA), de 1871<sup>61</sup>, aplicado especialmente no norte da Índia, mas posteriormente também em outros estados.

---

<sup>61</sup> “The subsequent amendments in the CTA in 1911 and 1924 subsumed many communities under its purview. CTA 1924 was applied across India listing 191 communities under it. Under the Act, the local government was empowered to notify the tribe, gang, or class of people as criminal tribe. It was then the duty of the District Magistrate to register names of the ‘criminal’ gang or tribe” (Meena, 2021, p. 5).



Houve desenvolvimentos sequenciais que levaram à classificação de muitas comunidades DNT (Denotified Tribes) como ‘classes criminosas hereditárias’ na Índia sob o domínio colonial. Nos registros do Sultanato/Mogol e do Império Britânico há menção a essas classes como prestadores de serviços profissionais – guerreiros, fabricantes de ferramentas, transportadores, caçadores de animais selvagens, artistas, curandeiros, músicos, genealogistas etc. – mas sem qualquer característica associada ao crime. Foi somente após a chegada da Companhia das Índias Orientais em 1757 d.C. e a queda do Império Mogol que surgiu uma situação de depressão entre essas classes (Meena, 2020, p. 3, tradução nossa).

A CTA foi revogada em 1949 e substituída pelo *The Habitual Offenders Act*, em 1952<sup>62</sup>, levando em consideração o estigma histórico que sofreram enquanto comunidades nômades e fruto da exclusão social constante que os descrevia como propensos ao crime, esta nova legislação procurava reparar e extinguir um passado de estigmas e abusos. Aliás, a CTA havia sido contestada pela Comissão de Direitos Humanos Nacionais em 15 de fevereiro de 2000, em uma reunião para a reformulação das leis de discriminação. Contudo, a estigmatização e a subsequente marginalização dessas comunidades continuam mesmo após 75 anos de independência da Índia, transformados em uma série de mazelas e de reinvenção social.

Essas leis, enquanto *aparelhos de captura* (cf. Deleuze & Guattari), permitiam às forças do governo do Império uma espécie de perseguição, caça e punição sobre esses grupos que, quando detidos, ficavam sem fiança, obrigados a apresentarem-se semanalmente junto a suas delegacias comunitárias, limitando-os, assim, à possibilidade do seu costume natural de circulação em zonas rurais, florestas ou desertos. Foi justamente nessas listas que os governos começaram a usar a categoria de “tribos” para referirem-se a essas comunidades, passando a ser um qualificativo de “castas criminosas ou perigosas” e consideradas rebeldes e traidores, para o governo britânico.

Uma outra categoria foi inventada que se designou por *Adivasis*<sup>63</sup>, que seriam aqueles sujeitos que não têm lugar no sistema de castas hindu. Inúmeros autores estudaram essa classificação (cf. Arnold, 1985; Radha Krishna, 1989; Tolen, 1991 ou Nigam, 1990).

Segundo a pesquisa designada *Denotified, Nomadic and Semi-Nomadic Tribes* (DNTs), da Paul Hamlyn Foundation, com o desenvolvimento industrial surgiu a implementação de

---

<sup>62</sup> Leis significativas para estabelecer a política indiana em relação às sociedades tribais após a independência da Índia, retiradas do documento: *Session of the Scheduled Tribes and Scheduled Area* de 1952, em Nova Dheli. Onde enfatiza o respeito pela cultura e as tradições das comunidades tribais.

<sup>63</sup> *Adivasis*, como uma regra geral, não são considerados impuros pelo sistema de casta hindus, como os *Dalits*. No entanto, eles continuam a enfrentar preconceito como “humanos menores”. Radha Krishna (1989), quando escreve sobre tribos e comunidades marginalizadas, trata os *Adivasis* como populações originárias da Índia, ligadas à terra e à floresta, e como grupos historicamente explorados e deslocados pelas políticas coloniais.

várias leis que ilegalizaram as práticas tradicionais desses grupos: leis para a proteção de vida selvagem e das florestas; seções do IPC (Indian Penal Code); políticas de proibição de álcool; legislação sobre tráfico sexual; regulação de leis sobre a infância, dentre outras. Com a implementação da CTA, a maioria dos membros dessas tribos foi rotulada como criminosos, seus movimentos foram restritos, suas práticas tradicionais tornaram-se sujeitas à vigilância e foram desprezadas pelos grupos sedentários majoritários.

Convém dizer que alguns grupos Kalbelias consideram-se propriamente Adivasis ou não pertencentes ao sistema de castas, sendo este um aspecto peculiar. A percepção oficial e popular do estatuto de Adivasis é apenas o de povo isolado na floresta, com um dialeto tribal, cheio de animismo, com uma dieta primitiva ou carnívora, que andariam seminus e com hábitos nômades. Considerados com tendência a paixões, à bebidas, à música e à dança, os Adivasis também se entendem como aqueles sujeitos que vivem sem-teto, sem casta, sem classe e na natureza, dentro de sistemas econômicos comunitários, simbióticos com a sua cosmogonia, horizontais nas decisões e relações de poder entre si de acordo com as exigências de cada tempo.

Relativamente à prática do animismo, muito comum entre comunidades indianas no século VIII, existe uma narrativa que diz que a deusa da floresta ou da colheita foi transformada (traduzida) como a esposa de Shiva, como a deusa Kali<sup>64</sup>, reconhecida também como a deusa dos caçadores, devoradora da ignorância e que, segundo a literatura, teria uma origem em uma deidade feminina oriunda das comunidades tribais.

Segundo Bijoy, a história dos povos Adivasis parece ter estado composta por sociedades com autogovernos, estabelecendo as “primeiras nações” do norte da Índia. E no período pré-colonial, eles eram parte da fronteira desconhecida dos estados, onde as regras e as leis do reinado de fato não se estenderam. Os Adivasis governavam fora da influência do governante central ou regional. Talvez por esta e outras causas e formas de operar dessas sociedades, estes grupos permaneceram nesse espaço liminar, sob uma ausência de classificação unificadora ou de uma categorização homogênea. Por conta da sua natureza intensamente fluida, é mais do que evidente uma certa contradição e dificuldade para chegar a uma definição antropológica clara. É preciso contextualizar o lugar da sua narrativa histórica e cultural, pois nem todos os povos se descrevem em contornos meramente perfilados dentro de categorias contrastadas.

---

<sup>64</sup> Segundo Kinsley (1988), Kali é uma das expressões mais poderosas e ambíguas do princípio feminino no Hinduísmo. Ela representa, ao mesmo tempo, a destruição e a regeneração, a morte e o renascimento. Kali surge como uma deusa que destrói demônios e forças do mal, mas também como aquela que destrói o ego, o tempo e a ilusão, conduzindo os devotos à libertação espiritual.

A sociedade indiana, principalmente na sua respectiva fronteira noroeste, evoluiu a partir de uma aglomeração de centenas de grupos sociais de pequena escala na história, cujas identidades, dentro do grande amálgama da sociedade, são preservadas (muitas vezes não permitindo que se casem fora de seus grupos sociais) e dão continuidades aos preceitos culturais, garantindo, assim, suas tradições e seus conhecimentos nas suas diferentes especificidades. Ou seja, retomando Deleuze e Guattari, elas se configuram como *máquinas de guerra* procurando escapar aos *aparelhos de captura*.

Certos grupos encontram-se também fora de alguns sistemas de reconhecimento e organização social, pré-concebidos e generalizados pelo Ocidente. Assim, é o caso do povo indiano, pela característica de estratificação social por meio de castas. Mas podemos aproximar-nos, sob outras óticas e à luz de estudos históricos, que determinados grupos, desde a Antiguidade, não operavam dentro de certas normas ou preceitos ajustados a uma ética ou justiça social generalizadas e hegemônicas. Já os Kalbelias se regulavam com base em outras normas e em outro limiar de valores, para além do sistema indiano de castas ou do regime administrativo colonial, e que eram conhecido como os regimentos de leis tribais ou comunitárias chamados de *Panghayat*<sup>65</sup>.

Os Kalbelias sempre recorrem ao seu próprio panchayat em qualquer desavença que envolva membros de sua própria subcasta. Por exemplo, se um Kalbelia for solicitado a remover uma cobra de uma casa por um preço previamente combinado, mas outro Kalbelia intervier e oferecer-se para remover a cobra por um valor menor, então essa questão poderá ser levada ao panchayat, pois um Kalbelia não deve prejudicar o outro reduzindo o preço. O panchayat também pode ser solicitado a intervir em disputas sobre herança, em qualquer briga entre famílias diferentes ou dentro de famílias extensas (Robertson, 1980, p. 320, tradução nossa).

Um dos grandes problemas morais e culturais que a comunidade Kalbelia enfrenta hoje é um estigma social diante das comunidades anexas, no que se refere por exemplo à prática de culto e enterro dos mortos. Usualmente, os Kalbelia vivem nos arredores das cidades, vilas ou em zonas rurais vinculadas à terra descritas em seu *Panchayat*, que proíbe que se faça uso desse território como um local de enterro dos familiares do grupo.

---

<sup>65</sup> *Panchayat*: são como uma espécie de regimento tribal ou compêndio de leis internas desta comunidade ou casta em todos os estamentos da vida, casamento, morte, herança e desavenças. E estas leis estão vinculadas também a uma região ou área geográfica, onde essas leis podem ser aplicadas e praticadas.

Para eles, depois do enterro de um corpo, este se torna um lugar para *Samadhi*<sup>66</sup>, e em seguida é adorado regularmente pela comunidade. Nas intermediações da zona da floresta, como dita em seu *Panchayat*, é proibido usar suas terras para qualquer atividade funerária. Discordante a essa situação moral, eles acabam enterrando secretamente os cadáveres à noite na terra da floresta ou são obrigados a enterrá-los sob o chão de suas próprias casas, criando dessa forma uma certa repugnância por parte de outras comunidades. Descobrimos isso, muitas vezes os funcionários da floresta exumam os corpos, desalojando-os.

Tal como outros grupos de similar natureza, os Kalbelias, em seu cotidiano exercício de um povo de fronteiras e movimento, foram estigmatizados, considerados inomináveis, invisíveis e situados em atmosferas escuras. Associados, como vimos, ao *status* de tribos criminosas pertencentes ao norte da Índia, foram tidos como sujeitos em mobilidade e de passagem, conduzidos a viver em assentamentos, empurrados a reformar seus costumes, ou exigindo novas dimensões de subsistência, como o crime.

Aos poucos, isso forçou comunidades inocentes, como fabricantes de moedas, acrobatas, artistas, comerciantes de longa distância, comunidades itinerantes, bardos etc., a enveredarem para atividades criminosas. Fanon afirma que isso naturalmente os levou a pequenos delitos para a própria subsistência, o que reforçou a ideia de traços criminosos hereditários (Meena, 2021, p. 32-33, tradução nossa).

Segundo Anderson (2004), a administração colonial, na primeira metade do século XIX, em prisões indianas ou em assentamentos penais, produziu a ideia do corpo criminoso dentro da sua organização de trabalho, incluindo a dimensão penal. Mulheres e homens foram designados a fazer tarefas de trabalho aparentemente apropriadas (e não outras, marginais e dissidentes) e punidos assim de uma forma que refletia as ideias coloniais sobre sua visibilidade em espaços sociais produtivos.

Os Atos de 1871 e posteriores propagaram a visão de que a criminalidade era hereditária e de que determinadas castas e tribos consistiam exclusivamente de criminosos natos. Inicialmente, foram aplicados às Províncias do Noroeste, Awadh e Panjab, sendo gradualmente estendidos por toda a Índia. Na época da Independência, em 1947, os Atos classificavam 13 milhões de pessoas como tipos criminosos e impunham medidas disciplinares para controlá-las. As tribos criminalizadas eram sujeitas a registro e a um sistema de passes, além de serem forçadas a assentamentos agrícolas e de reabilitação, que, à

---

<sup>66</sup> Segundo Feuerstein Georg (1989), em seu livro onde comenta o milenar livro *Yoga Sutras de Patanjali*, “Samadhi is a non-dualistic state in which the consciousness of the experiencing subject becomes one with the experienced object” (Feuerstein, 1989, p. 108).

semelhança de prisões e colônias penais, buscavam restringir sua mobilidade. (Anderson, 2004, p. 6, tradução nossa).

Conduzindo os Kalbelia à prática da agricultura como uma espécie de “assentamentos penais” com precárias condições, tentaram restringir a sua mobilidade, mantidos em descaso político e com falta de documentos de identidade como cidadãos e cidadãs, para acesso aos direitos civis. No caso da família da bailarina Sunita Sopera, entrevistada em trabalho campo, ao falar com seus pais, eles declararam que não sabiam ao certo suas datas de nascimento e que tinham obtido há poucos anos um documento de identidade, sendo muito usual ainda a falta de registro de identidade nos grupos.

Segundo Radhakrishna (2009), o efeito da criminalização das comunidades indianas pela legislação colonial na Índia implicou que esta fosse consequência da mútua decisão colonialista britânica em articulação com as elites indianas. No entanto, essa perspectiva não conta por completo a história da criminalização desses grupos, nem os motivos dessas alianças, convenções e responsabilidades.

Assim, dado um passado de estigmatização social e também de resistência em atos de revoltas tribais desde o séc. XIX, diante dos novos sistemas de valores, regras e demandas chegadas do mundo contemporâneo industrializado, criaram-se estéticas de adaptação e modos de se manter invisíveis como outras formas de subsistência e manutenção das tradições. Uma *máquina de guerra* invisível e ilegível nas sombras e nos interstícios da pós-colonialidade indiana.

Durante várias décadas, a comunidade Kalbelia continuou às margens, invisível para as entidades e os programas de educação e de saúde governamentais. Parte dessa situação, instaurada no seio das comunidades, foi resultado da herança de criminalização tribal, castigo imposto pelo preço por seu estilo de vida nômade ou por viverem à margem das cidades e das lógicas dos grandes centros.

Com base na literatura etnográfica sobre tipos de castas, ainda no século XX a maioria dos manuais e compêndios policiais descrevia o que poderíamos chamar de uma ‘aparência generalizada’ — e registrava o estilo das tatuagens decorativas, vestimentas e joias — em suas representações da aparência típica de determinadas comunidades criminais. Juntamente com as descrições de seus hábitos e costumes, essas leituras tornaram-se aquilo que Rachel J. Tolen descreve como ‘indícios’ de uma criminalidade resistente ao trabalho assalariado e às mudanças nos modos de produção (Anderson, 2004, p. 7, tradução nossa).

Transitando e ocupando os lugares que categorizamos hoje de subalternidade, por muito tempo essas comunidades foram silenciadas ou desarticuladas pela força do “progresso” de sistemas paradoxais a suas práticas seculares e ancestrais (Spivak, 2014). Assim, foram se reinventando em seu próprio ecossistema cultural, para (re)existir entre linhas abissais, criando os escoamentos dignos de toda uma micropolítica de existências de si. Tomando e reformando outros lugares possíveis, traçando linhas entre um passado e um futuro, sempre prontos para gerar novos sentidos de suas próprias práticas, memórias culturais cotidianas, sendo às vezes corpos insurgentes, *máquinas de guerra* ocupando vias e lugares de liminaridade para sua resistência.

Antes da Partição, os Nat do distrito de Alwar costumavam visitar vilarejos distantes do Punjab (hoje no Paquistão) para atuar como genealogistas. Dentro da comunidade Nat existem diferentes hierarquias, categorizadas de acordo com sua associação com a classe social das pessoas. Por exemplo, aqueles que serviam à classe real eram chamados de *Raj Nat*, entre os quais as mulheres dançavam e os homens tocavam instrumentos musicais. A maior parte da comunidade Nat realizava apresentações de ginástica sobre a corda ao ritmo das batidas de tambor. Alguns entre eles também andavam sobre pernas de pau. (Meena, 2020, p. 87, tradução nossa).

Essa é uma das perspectivas ou formas de perfilar alguns aspectos do corpo subalterno e suas nuances. Considerados, em sua maioria, insurgentes e ilegíveis, pela forma como resistem à força colonizadora europeia e à hegemonia cultural do capitalismo, escoam-se porosos por suas fronteiras, em seu modo de fazer e ser no interior dos valores e sistemas dentro das metrópoles. Realizando suas práticas essenciais, usam a sua invisibilidade, a sua marginalidade social, como ato de liberdade, pagando por isso também certos preços sociais e tornando-se ilegíveis para certos lugares históricos, fatores que pesam em suas estatísticas de acessos básicos, até hoje. Assim como sua estética de vida:

A comunidade não possui terras e vive em terrenos áridos do governo, seja nas bordas das florestas ou na periferia das aldeias. Não vivem em grandes comunidades, mas estão dispersos, e, muitas vezes, suas cabanas são incendiadas pelas castas dominantes para expulsá-los da aldeia por um simples erro. Enfrentam discriminação de casta e o estigma da criminalidade. Sempre que algum membro da comunidade é detido, são rotulados como membros da ‘gangue criminosa Kalbelia’ [...]. No Rajastão e em Gujarat, a comunidade Kalbeliya foi classificada como tribo nômade, mas em Madhya Pradesh é listada como tribo desnotificada. Segundo o Relatório Ayyangar, ‘Eles cometem roubos e assaltos nas estradas e espancam impiedosamente suas vítimas. Isso se refere às atividades deles (Jogis) no estado de Madras, onde foram reconhecidos como encantadores de serpentes (Kalbeliya).’ Isso demonstra que a comunidade Kalbeliya está espalhada por toda a Índia. Sendo parte do Nath Sampradaya, sua principal deusa é Kamakhya, situada em

Guwahati, em Orissa. O Nath é considerado uma religião antiga, uma fusão do Budismo, do Shaivismo e das tradições iogues na Índia.” (Meena, 2020, p. 81, tradução nossa).

Face à chegada do homem branco, ressaltando uma situação de incompreensão histórica, os Kalbelia, diante de novos preceitos e valores evolucionistas e industrializados, foram colocados no lugar de corpos-ilegíveis. É importante saber, e também reconhecer, que os processos políticos, sociais e históricos na temporalidade particular de uma comunidade dentro da história maior da sua nação, resultam simultaneamente em vantagem e desvantagem social. E que isso em parte acarreta um certo “apagamento histórico”, um “não lugar” na história ou, mesmo quando num esforço de reconstrução e resistência, um estado que oscila entre inclusão e exclusão da plena cidadania. Tudo isso significa uma constante articulação do acesso a direitos dentro de uma nação contemporânea.

A história dessas comunidades foi circundada por cenários de discriminação, conflitos e resistência dos chamados *Nats* por muito tempo. Hoje, como Kalbelia, têm vivido em cabanas e assentamentos aglomerados, fora dos caminhos acessíveis, longe das aldeias. E nas últimas décadas, a maioria deles se estabeleceu em terras próximas de plataformas de reciclagem de lixo nas aldeias ou vivendo em favelas das maiores cidades do Rajastão. Mantendo ainda condições e estilos de vida ainda muito tradicionais, como nos diz Meena (2021, p. 14): “Many among the Kalbelia, Pardhi, Gadia Luhar and Nat communities continue to live in tent accommodation”. Em cidades, colocam suas barracas ou cabanas ao longo das estradas, ou em tramas vazias pertencentes a outras pessoas. Em sua maioria, não têm casa para morar, sendo essa porcentagem a mais alta entre os Kalbelia, 27,3%, seguida pelo Gadia Luhar, 10,8%.

As mulheres também costumam deambular pelas ruas, pedindo ou oferecendo alguma artesanaria, acompanhadas de seus filhos, ou trabalham como empregadas em funções simples de limpeza e produção de artesanato. Como refere Meena (2021, p. 13): “Those members of the DNT community who have left their traditional professions, have shifted to farm labour (20.1%) or work as unskilled casual labour (89.3%)”. Os homens dedicam-se a tocar percussão em espetáculos públicos, festas e durante a temporada de casamentos ou em empregos de trabalho eventual e não especializado.

A situação relativa à educação dessas comunidades, atualmente, vem sendo continuamente flagrada por uma enorme deficiência em termos de acesso, adesão e continuidade dos estudos de crianças e adolescentes Kalbelia. Apenas 23% de seus descendentes frequentam a escola, muitas vezes tendo suas matrículas indeferidas pela falta de documentação de pais e dos filhos, à parte de todo estigma e mazelas sociais voltadas a estes grupos.

As crianças das comunidades Gadia Luhar, Kalbelia e Nat são forçadas a ingressar nas profissões tradicionais desde cedo. Assim, não frequentam a escola. Problemas de linguagem, pobreza, más condições de higiene, discriminação de casta, atitude negativa dos professores, estigma da criminalidade, nomadismo, atitudes abusivas das outras crianças etc. são razões pelas quais essas crianças perdem o interesse pela escola e abandonam os estudos precocemente. As meninas são mantidas em casa para cuidar dos afazeres domésticos, dos irmãos mais novos e dos avós idosos (Meena, 2021, p. 12, tradução nossa).

### 3.5.1 O processo desmarginalização

A expressão “tribo criminosa” foi, como vimos, invocada pelos governantes britânicos e entrou no vocabulário público. Embora este ato vergonhoso tenha sido revogado em 1952, o seu espectro continua assombrando essas populações.

Hoje, o mundo tenta reconhecer os erros e atrocidades históricas de seu passado, no caso também, e assim com os grupos tribais subalternizados da Índia. Como mencionado, o chamado *Ato de Tribos Criminosas*, de 1924, foi revogado em 1949, após a independência indiana, justo depois da Segunda Guerra Mundial, certamente comovidos pela situação de discriminação contra grupos étnicos, que levou ao holocausto contra os judeus. Mais adiante foi substituída por uma lei mais reformada em 1952, que foi chamada *The Habitual Offenders Act* e somada à Lei dos Direitos Civis de 1955 de (Prevenção de Atrocidades) posteriormente à Lei de 1989. Tais sucessivas leis regulamentares procuraram garantir direitos a grupos com desvantagens históricas, embora os críticos e especialistas opinem que essas leis tenham se mostrado limitadas em ajudar a integrá-los à sociedade indiana. Desde então foram criadas comissões nacionais mais atentas, dentre elas, a de 1978, feita para vigiar abusos contra esses grupos e monitorar as políticas de implementação de direitos das políticas indianas.

Só em 1961 os governos estaduais da Índia começaram a liberar as listas de tais tribos. Atualmente, existe uma certa legitimidade política e administrativa para os assuntos dirigidos às questões tribais, com a criação do papel de um ministro de assuntos tribais, desde 1999<sup>67</sup>. A Comissão Nacional foi criada com o intuito de rever a constituição indiana em relação à multiplicidade das suas etnias. Representantes dessa comissão solicitaram a criação de uma agenda separada, particularmente refletindo as necessidades das tribos. Hoje têm no atual ministro Shri Jual Oram, com mandato desde 2024, o seu representante, com a função de criar

---

<sup>67</sup> O Ministério de Assuntos Tribais = (MOTA) foi criado em 1999, tendo um ministro do governo indiano responsável pelo desenvolvimento e cuidado geral das comunidades tribais programadas da Índia. Na preocupação de ações políticas que lhes garanta o acesso à educação, bolsa de estudo, subsídios de moradia e saúde dentro das comunidades tribais de línguas tribais, para as famílias desfavorecidas.



direitos constitucionais específicos, proteção e benefícios para seções específicas de pessoas consideradas historicamente devastadas.

O Ministério de Assuntos Tribais<sup>68</sup> é responsável pela formulação de políticas gerais, planejamento e de coordenação de programas para desenvolvimento das Comunidades Tribais registradas pelo (Scheduled-Tribes ou Sts). Nesse sentido, o Ministério empreendeu atividades e regras decorrentes da reunião de uma comissão nacional do Governo da Índia, iniciada em (1961). Elas incluem:

- 1) Segurança social e seguro social para as Tribos Registradas;
- 2) Bem-estar Tribal: planejamento, formulação de projetos, pesquisa, avaliação, estatísticas e capacitação;
- 3) Promoção e desenvolvimento de esforços voluntários para o bem-estar tribal;
- 4) Tribos Registradas, incluindo bolsas de estudo para estudantes pertencentes a essas tribos;
- 5) Desenvolvimento das Tribos Registradas,
  - 5-a) Todos os assuntos, incluindo legislação relativa aos direitos das Tribos Registradas habitando em florestas sobre terras florestais.

Conforme Bijoy (2001), a discriminação histórica, o conflito e a resistência enfrentada pelos *Adivasis* da Índia são dadas pela dinâmica sociopolítica iniciada durante a colonização britânica, quando desapropriaram suas terras, marginalizando o seu *status* na sociedade indiana.

A Constituição da Índia<sup>69</sup>, hoje, garante direitos cidadania aos seus cidadãos. Nesse contexto, por parte dos governos e de ações políticas e sociais, a Índia, desde as décadas de 80 e 90, tem se esforçado em empreender um labor de reparação e reconhecimento social desses grupos, criando a Lei de Prevenção de Atrocidades, em 1989, com a proibição de discriminação e garantias dos direitos como cidadãos. Porém, a grande taxa de analfabetismo, enraizado principalmente nos grupos e comunidades DNTs, resulta numa falta de participação política e no estigma de criminalidade. A voz e a visibilidade dessas comunidades, em um país altamente populoso como a Índia, estão quase ausentes. A crescente migração dessas comunidades para as cidades, onde se tornam vítimas de práticas de trabalho exploradoras, obrigadas a viverem em condições não higiênicas, em favelas, sem acesso a direitos básicos, denota a ineficiência

---

<sup>68</sup> Fonte acesso web, 2024: <https://web.archive.org/web/20130806022613/http://ncst.nic.in/index.asp?langid=1>

<sup>69</sup> No âmbito da Constituição, podemos ler que: “Article 15 of the Constitution of India prohibits discrimination on the grounds of Religion, Race, Sex or Caste. More significantly, the Constitution enjoins the advancement and amelioration of Scheduled Castes and Tribes as well as Other Backward Classes. Article 15.4. These provisions are to be interpreted in accordance with the principles of justice, social and political, enumerated in the preamble of the Constitution”.

de ações mais eficazes dos governos. Mesmo após a formação de várias comissões, comitês e corporações responsáveis pela vigência de seus direitos e sua reabilitação social, tudo tem sido muito inexpressivo e o impacto de mudança para eles quase nulo. Podemos acessar algumas pesquisas e entrevistas realizadas no norte da Índia, onde notificam a precariedade, ineficiência e dificuldades dessa comunidade, através de suas próprias vozes<sup>70</sup>.

No entanto, encontramos ações contraditórias, como uma nova síndrome de apagamento. Verificamos isso no caso de alguns líderes políticos influenciados pelas forças globais ligadas aos avanços tecnológicos, *versus* a imagem de uma Índia secular, onde tais populações não cabem inteiramente. Note-se a este propósito o depoimento de um membro do governo indiano, que em seu discurso deseja desassociar a imagem do “encantador de serpente” da nação indiana e trocá-lo pela imagem de avanços tecnológicos, oferecendo uma ideia de uma nação em grande ritmo de desenvolvimento, transparecendo o repúdio, paradoxal, pela existência de práticas étnicas seculares como ameaçando a ideia de tecnologia e vanguardismo da nação.

Veja-se o registro tomado pelo fotógrafo Sondeep Shankar nos anos 80, flagrando o encontro das bailarinas Kalbelias exibindo sua dança, o movimento da serpente com as mãos unidas, para um grupo de turistas ao fundo (Figura 3.18).

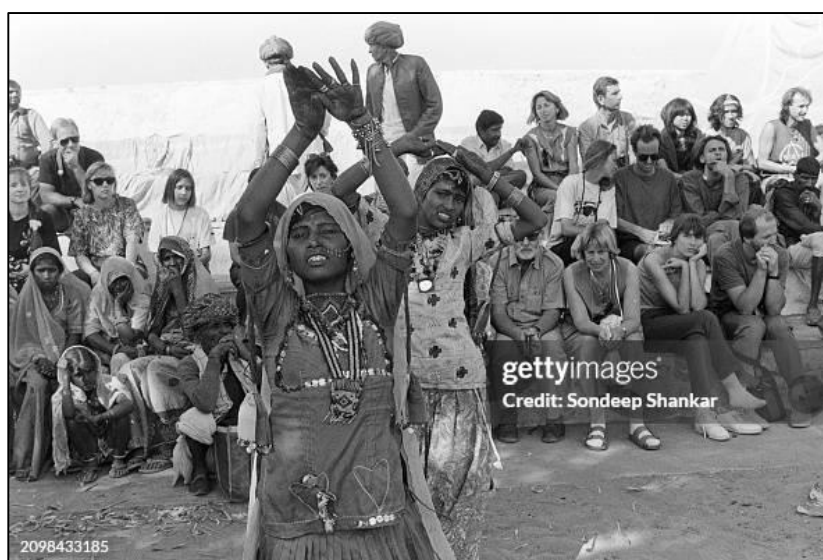


**Figura 3.18** - Kalbelia tribal dancers from the Thar desert perform before a group of foreign tourists at the Pushkar Fair, Rajasthan, November 17, 1983  
Fonte: Sondeep Shankar/ Getty Images<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Podemos apreciar no *link* a seguir a plataforma onde facilita trabalhos e pesquisas sobre estas comunidades denominadas tribos (DNT), destacando a pesquisa da historiadora Anusha Sundar, da Universidade de Delhi, atuando no projeto *Apne Aap Women Worldwide*, sobre a comunidade Saperas. Ver: <https://www.sahapedia.org/speaking-below-the-saperas-of-delhi>

<sup>71</sup> Fonte acesso web, 2014. <https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?phrase=kalbelia>

### 3.6 A PERFORMANCE KALBELIA: DO DESERTO ÀS TOURS INTERNACIONAIS, ATÉ À UNESCO



**Figura 3.19** - Show da bailarina Gulabo Saperá<sup>72</sup>, embaixadora da dança Kalbelia, em 2023

Ao presenciar a dança Kalbelia feminina, é fácil mergulhar em uma atmosfera de força e encantamento, inspirada pela movimentação e proeza de uma serpente negra em forma de mulher, cheia de movimentos enérgicos e vibrantes, caracterizados por sua indumentária preta, decorada com inúmeras linhas de cores vibrantes e avelórios móveis coloridos, tão encantadores como magnéticos. Sugiro que o/a leitor/a visionar o vídeo promocional da bailarina Gulabo Saperá ou (Gulābī Saperā)<sup>73</sup> antes de prosseguir este subcapítulo.



<sup>72</sup> Fonte imagem, site pago 2025: [www.gettyimages.com](http://www.gettyimages.com)

<sup>73</sup> A grafia do nome, transliterada do hindi: Gulābī (गुलाबी) significa “rosada” / Saperā (सपेरा) encantador(a) de serpentes. Nascida em 1973, no distrito Ajmer, no Rajastão, o nome de Gulabo Saperá, foi apelido dado pelo seu pai e assumido pela comunidade. Ela fez uma contribuição significativa para o reconhecimento da dança Kalbelia, ajudando-os a recuperar prestígio a nível nacional e internacional, recebendo inúmeros galardões e prêmios do governo, como a embaixadora dessa dança e da sua comunidade.



**Figura 3.20** - Bailarina Raki Kalbelia<sup>74</sup>, Festival Mela, Pushkar, 2012

Anteriormente, num tempo não datável, e tendo como figura principal a mulher-cobra, a *performance* da sua dança era executada pelas mulheres das comunidades, que não a levavam para exibição ou *show* público ou como objeto de espetáculo. Seus repertórios e passos corporais eram vivenciados dentro da própria comunidade, em seu cotidiano ou em momentos de ócio e comemorações, de uma forma local, até meados dos anos 80. De alguma forma o vídeo de Saperá traduz essa ambiguidade performativa — por um lado, evoca a condição nômade e o cenário desértico que é o habitat dessas comunidades, e, por outro, lança mão de uma tecnologia de comunicação e divulgação —, um *teaser* sobre a riqueza estética das danças Kalbelias, do simbolismo dos figurinos das bailarinas e da gestualidade performativa, convidando à compra de espetáculos ou ao aplauso cibernético do *like*. Note-se que esse vídeo tem 156 mil visualizações e 1,5 mil *likes*. Ou seja, narrativas nostálgicas e romantizadas do nomadismo Kalbelia seguem juntos e em diálogo com a sua espetacularização e mercadorização. Fazemos um breve itinerário sobre esse processo.



---

<sup>74</sup> Fonte: De Carlo J. Roberto, acesso web 2025: <https://www.flickr.com/photos/73491565@N05/>.

Quando, a partir das *performances* da revolucionária bailarina Padmashri Gulabo Sopera, exhibe-se, estrutura-se e coloca-se a dança da mulher-cobra em mostra pública nas ruas de Pushkar, junto com os músicos Kalbelias, ela consegue impactar e fazer-se notar pelos agentes culturais turísticos e políticos. Em consequência desse ato de reconhecimento na política local e de articulação turística, Gulabo e a comitiva de músicos Kalbelia partem na primeira caravana internacional para participar do primeiro *Festival of America Folklife*, em Washington, em 1985 e 1986 (Vennum, 1985). Dentro das mostras culturais organizadas de inúmeros países, estava inclusa a mostra do *Festival of India Set* (McGill, 1984).

Este festival indiano nos EUA foi um projeto realizado anteriormente em 1982, em Londres, pela iniciativa de Sir John Thomson, então alto comissário britânico na Índia. Segundo Nirajan Desai (1983), após a Índia assinar um acordo oficial com o Reino Unido, alcançado em outubro de 1979, no governo da primeira ministra Indira Ghandi, ambos os Estados desejaram organizar uma mostra cultural baseada nas suas relações históricas (coloniais), convocando estudiosos indianos e britânicos, primeiramente no museu Burlington House de Londres, para logo se transferirem ao Museu de Dheli.

Tais mostras culturais migraram para dentro do *American Folklife Festival*, em 1985, no intuito de representar parte da cultura indiana e suas práticas, no grande festival em Washington, com vários tipos de participações artísticas: culinária, fotografia, música, dança, entre outros, apresentados durante o mês de setembro nos espaços da *Metropolitan Museum*, apoiados pela visita da ministra Indira Gandhi e do então presidente Ronald Reagan.

O festival pretendia mostrar as diferentes culturas e identidades de inúmeras etnias da América e, também, de outras partes do mundo.

No que se acredita ser o maior programa cultural de seu tipo, a Índia exportará muitos de seus principais artistas, artesãos, performers e tesouros artísticos nacionais para museus e instituições culturais americanas como parte do '*Festival of India*' nos Estados Unidos em 1985 e 1986. Dezenas de grandes eventos culturais da e sobre a Índia – com foco em toda a sua história da arte, em sua vida cultural contemporânea, em sua história política e em suas conquistas científicas – serão apresentados em museus, universidades e instituições culturais em todo os Estados Unidos (New York Times<sup>75</sup>, 12 de July, 1984, tradução nossa).

A partir de 1985, nos EUA começa um circuito transnacional de pequenas apresentações da comunidade Kalbelia inserido nos contextos de representações culturais, ligadas a

---

<sup>75</sup> Fonte acesso web, matéria em: <https://www.nytimes.com/1984/07/12/arts/festival-of-india-is-set-for-the-us-in-1985-86.html>.

comunidades tradicionais do Rajastão, Gujarat e das regiões de fronteira do noroeste da Índia. Neste âmbito de encontros culturais e diplomáticos, a dança Kalbelia debuta em outros países e transita em eventos de caráter similar na Europa e, mais tarde, em parte da Ásia.

Em suma, anterior a esse cenário das *tournées* internacionais em apresentações entre os EUA e a Europa, tudo teria começado naquele ato originário, subversivo e resistente deste mesmo grupo e desta bailarina, na época, adolescente, apresentando-se com o seu pai pelas ruas de Pushkar e outras cidades anexas. Gulabo chega a ser convidada a participar em vários festivais locais, até serem então chamados para sua primeira viagem internacional em 1985, a Washington. Podemos dizer que se trata de uma transposição do privado / doméstico / comunitário para o espaço público, ou da estância local para a global.

As bailarinas e músicos Kalbelias passaram a representar, assim, a herança tribal ancestral do norte da Índia, do Rajastão, a partir das primeiras décadas do séc. XXI, apresentando-se em muitas feiras sobre práticas e heranças culturais étnica. Durante esses últimos 30 anos de representação em dimensão global, propagaram a bandeira de sua música e dança, chegando a depois a passar por um processo de inclusão na lista da Unesco do Patrimônio Mundial Imaterial, em novembro de 2010. O processo para a inclusão da *performance* Kalbelia dentro dessa lista de proteção e salvaguarda, nesses dez últimos anos, tornou-se uma das discussões mais controversas da academia, dentro dos estudos do patrimônio, sobre o qual mais adiante iremos refletir.

Esse ato de admissão e reconhecimento no seio dessa instituição de salvaguarda foi, no entanto, possível com o vimos a partir de algumas ações anteriores realizadas pelos artistas locais Kalbelias, notados em seus atos performáticos pelas ruas de Pushkar e, especificamente, iniciadas, como citamos anteriormente, pela bailarina Gulabo Sopera e seus músicos, no início dos anos 80.

Curiosamente, as ações tradicionais dessa comunidade incluíam a bailarina Kalbelia / mulher-cobra em vez da iconográfica imagem do encantador de serpente e a sua *naja*. Tal “transgressão” cultural (certamente por um ato de sobrevivência do grupo) chamou, como dissemos, a atenção dos agentes de cultura e turismo locais, pelo magnetismo ou força performática das suas danças.

Hoje, essa tradição Kalbelia de música e dança é bastante aclamada no contexto local e em seus eventos, relacionando-os como manifestação somada ao grupo de danças folclóricas<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Existe um discurso teórico em torno a esse tema, considerando a categorização da dança Kalbelia como dança tribal ou folclore, longe das danças consideradas “Clássicas” na Índia. Tratada interessante no artigo da antropóloga russa Svetlana Ryzhakova: “*Tribal Dance*” in *India: A*



Rajasthani, muito bem aceitas em festivais como o Holi, cerimônias culturais e apresentações televisivas, em meios políticos e como embaixadores da cultura, utilizando sua imagem em publicidades como gancho do turismo para essa região.

A comunidade Kalbelia, em sua tradição histórica, não só tem protegido a restante sociedade de cobras venenosas com seu conhecimento de antídotos desde tempos imemoriais, como também espalhando a força da sua cultura nômade, sua relação com um *corpo fractal*<sup>77</sup> pertencente a inúmeras fronteiras culturais, agora vistos e desejados em todo o mundo, gerando um fenômeno de atração e encantamento/magnetismo para milhares de mulheres ocidentais e asiáticas para a reprodução de seus movimentos e compreensão de seu estilo de vida, principalmente depois dos anos 80.

Veremos, ao longo deste subcapítulo, a história e o processo do desenvolvimento histórico, social, cultural e político que se entrelaçam na disseminação dessa tradição de dança, e no devir dos copos de mulheres ocidentais. As possíveis significações de seus corpos, na produção de desejo e de uma corporeidade feminina global, digamos que se revela como uma manifestação expandida do local (invisível-marginal) para o global (visível-central), lançada nos sistemas e meios de comunicação e consumo de massas e, ainda assim, também para o reconhecimento enquanto patrimônio mundial.

O caminho do apoio das entidades culturais aos povos tradicionais permitiram, gradualmente, reconhecer o protagonismo da mulher cobra Kalbelia. Isso foi tomando certa força e atingindo as bailarinas pesquisadoras do movimento das danças tribais e os/as estudiosos chegando a cineastas interessados pelas trajetórias do povo cigano do Oriente. A dança foi se abrindo, da experiência comunal para o campo público, regional e nacional, e chegou ao ponto de espetacularização da sua tradição com uma visibilidade mundial. Todo esse fenômeno se soma ao movimento de interesse entre mulheres ocidentais pela dança oriental, com um novo estímulo de estudo.

---

*concept, a Category and Ethnographic reality*” de 2021, no *Journal of the Indian Anthropological Society* (pp. 237-253).

<sup>77</sup> Nesse sentido o o conceito de *pessoal fractal* de (Warger, 1991) vem inspirado nas formulações de Marilyn Strathern (1990), concebendo que a *pessoa fractal* é realcional, composta de múltiplas dimensões que se replicam e se desdobram em diferentes escalas. Quando esse princípio se aplica à corporeidade, pode-se falar em um corpo que não se encerra em uma unidade fixa, mas que se desdobra em fragmentos relacionais de si em cada interação social ou contextual.



**Figura 3.21** - Bailarina Aasha Sapera, de Jhodpur  
Fonte: Facilitada pela bailarina.

Para aproximar nossa experiência de contato direto com a dança em Pushkar em 2020, começaremos com uma sintética descrição visual/cênica, que pode ser virtualmente assistida em *links* facilitados neste trabalho, somado à grande quantidade de vídeos que se vem acumulando na plataforma YouTube, diariamente, nesses últimos anos após a pandemia<sup>78</sup>.

Começamos pela imagem da própria dança, sobre suas partes gerais, concentradas nas estruturas visíveis do corpo da mulher bailarina. Da perspectiva de quem assiste, os movimentos mais destacados seriam a marcação constantes das batidas dos pés no chão em deslocamentos do corpo, acompanhadas com a batida melosa das cadeiras em contratempo à música. Soma-se a parte superior do tronco, sinuosa e brincalhona, com as sedutoras movimentações abertas de braços e movimentos sugestivos de ombros. Em detalhe magnético dos movimentos das mãos, há a movimentação constante e enérgica de trocas de *mudras*<sup>79</sup>, finalizando com marcações de cabeça e queixo em jogo com as direções dos olhos, em uma variedade de expressões faciais animadas e sedutoras. Assista a seguir uma antiga performance Kalbelia:



<sup>78</sup> Recentemente, devido à pandemia da covid-19, um aplicativo chamado: Chendavia está ganhando popularidade entre os alunos da Kalbeliya Dance. Ver: <https://iasbaba.com/2021/07/app-chendavia-gaining-popularity-among-the-students-of-kalbeliya-dance/>

<sup>79</sup> Mudras: significa em sânscritos posturas de mãos encontrados dentro do livro dedicado as artes da *performance: Natya Shastra*, sendo um dos manuais escritos mais antigos sobre o teatro, o trabalho do ator, a produção de espetáculo e a dramaturgia clássica da Índia datado de V a.C.



Existe uma estrutura clara no desenvolvimento da dança quando se dança em grupo, que costuma organizar-se com a figura de uma bailarina “líder” que propõe para as outras bailarinas do grupo a consecutividade dos movimentos, durante o transcurso da dança. Todas as bailarinas colocam-se em círculo ou, em caso de palco, em meia lua, onde se destaca uma bailarina central. Começam com deslocamento livres e amostragem de todos os repertórios de braços, depois os giros muito rápidos e chamativos, a mostra de algumas posturas sentadas e, no chão, para finalizar, posturas de contorcionismo que lembram o yoga. Neste último momento, as bailarinas podem resgatar moedas e notas do chão com os músculos dos olhos, como subir em lâminas ou pregos, muito comum em suas performances, e também equilibrar na cabeça inúmeros potes. Uma verdadeira mostra ao público de suas habilidades acrobáticas, e sempre com um sorriso presente a troco de moedas e palmas, promovendo a excitação da audiência. Os músicos se sentam no chão ao fundo do palco, em meia lua, oferecendo o repertório de cantos e instrumental. As mulheres chegam a dançar em solos acompanhadas dos músicos ou em grandes grupos organizando-se cenicamente em círculos.

À medida que a *performance* acontece, o ritmo torna-se cada vez mais rápido e, portanto, também a dança entra em um estado de maiores êxtases com todo o conjunto, culminando todas em grupo em rápidos giros. Transmitem grande soltura, improvisação estruturada e brincadeira, gerando uma atmosfera diferente daquela dada pelas danças clássicas indianas, que são mais lineares e mais estruturadas, transmitindo um máximo controle corporal. Na dança Kalbelia, é necessário aprender a conviver e introduzir os inúmeros vocabulários ou gestos da dança e colocá-los à disposição criativa da bailarina no desempenho da magia da música.

Todo esse repertório faz parte de um excitante *show* para o espectador, rememorando a associação da mulher bailarina Kalbelia ou Sopera com sua recente substituta, a antiga serpente, que anteriormente costumava acompanhar o músico e era encantada diante do som da flauta *pungi*, mostrando a capacidade de domar animais perigosos e selvagens. Lembramos que o ato performático ancestral com a serpente ficou sob proibição desde 1972, pela lei de proteção ambiental na Índia. E a partir de finais dos 70, início dos 80 a mulher-sopera aparece publicamente neste ato performático e chega mesmo a atingir uma dimensão internacional.

Retomando um detalhe significativo da dança Kalbelia referente aos gestos das mãos na dança, que é partilhado com outras danças consideradas clássicas — *Odissi*, *Bharatnatyam* e *Kathak* —, e estando presentes dentro de um dos primeiros tratados das artes cênicas da humanidade, chamado *Natya shastra*. Trata-se de um compilado e detalhado tratado de posturas, noções técnicas da dança, música e da noção e desempenho cênico ou dramático que

foi especialmente sistematizado para seus estudantes e mestres. Alguns dos principais movimentos expressivos e marcantes das mãos e seus significados, vistos na dança Kalbelia, também estão contidos neste antigo manual.

Vejamos a seguir alguns deles:



**Figura 3.22** - Mudra<sup>80</sup> (postura de mãos): *Alapadma*  
– Gesto do botão de lótus (que abre)

Esse *mudra* é muito usado na dança clássica e Kalbelia para representar:

- Um lótus totalmente florido;
- para mostrar frutas como uma maçã;
- movimento circular;
- seios;
- lua cheia;
- nó de cabelo;
- mostrar beleza;
- separação de uma pessoa querida;
- um espelho;
- uma vila;

---

<sup>80</sup> Fonte acesso web 2025. Fotos dos mudras em: <https://caravanadovento.wordpress.com>

- pássaro Cakravaka (importante simbologia para o hinduísmo);
- altitudes elevadas.



**Figura 3.23** - Mudra *Sarpashirsha* (serpente)

Esse *mudra* é usado para representar:

- “capuz de naja” (aquela parte envolta da cabeça das najas);
- pasta de sândalo (usado para fazer o tilak);
- nutrição;
- dando água aos deuses e sábios;
- movendo-se pra lá e pra cá;
- movimento da cabeça de elefantes;
- mostrar as armas dos lutadores.

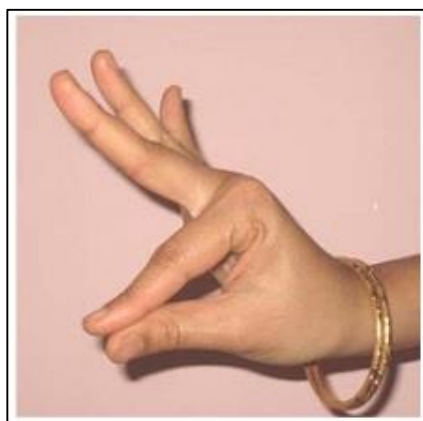


**Figura 3.24** - Mudra *Hamsasye* (Agulha e linha)

Esse *mudra* pode ser usado para representar:

- uma ocasião auspiciosa;
- amarrando o fio;
- verificar as instruções dadas;
- pegar pérolas;
- acender uma lâmpada;
- flores como jasmim;
- desenhar uma imagem;
- bico de cisne.

Para fazer esse *mudra*, deve-se colocar indicador e dedo médio com o polegar. Os outros dois dedos ficam esticados e em ângulos para serem vistos separadamente.



**Figura 3.25** - Mudra *Katakaamukha* (gesto de colocar brincos, amarrar laços)

Esse *mudra* pode ser usado para representar:

- colocar um bracelete;
- arrancar ou colher flores;
- segurar um colar ou uma guirlanda;
- conversando e vendo;
- preparação de pasta de sândalo ou almíscar;
- puxando a corda de um arco (para jogar a flecha);
- oferecendo betel (*piper betle*), uma planta medicinal indiana.

O momento da dança na comunidade é trazido por qualquer fato de comemoração ou de momento lúdico da comunidade. Vê-se com facilidade, nos acampamentos, quando as crianças

pequenas brincam com os movimentos. Porém, a dança tal como a vemos, com as indumentárias e uma certa preparação musical, é organizada geralmente para um público, seja em *shows*, festivais, casamentos, ou para turistas que se aproximam do lugar de moradia das comunidades, entre outros. Naturalmente, nos assentamentos Kalbelia, como chegámos a testemunhar em trabalho de campo em Pushkar, em 2020, era comum ver grupo de adolescentes ou crianças brincando com as suas danças, o preceito para diversão e imitação das bailarinas adultas e músicos.

### 3.7 ROUPAS E ORNAMENTOS

Mulheres Kalbelia, como a maioria das outras mulheres consideradas de castas inferiores, dentro do antigo sistema hindu de castas no Rajastão, costumam usar muitos ornamentos sobrepostos sobre a saia longa preta decorada com desenhos geométricos e intensamente ornamentadas com costuras de fitas de cores, moedas antigas, búzios, espelhos por toda a superfície da roupa e bijuterias.



**Figura 3.26** - Bailarina Raki Kalbelia, em traje tradicional preto concebido por Gulabo Sopera em 1985, adotado pelas bailarinas Kalbelia desde então<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Fonte acesso web 2025: <https://www.preservculture.org/stories-gallery/kalbelia-dance>

As roupas e joias tradicionais<sup>82</sup> de dança da mulher Kalbelia compõem-se tipicamente por: *angrakhi* (parte superior), um *ghaghra* (saia) e o *odhni* (véu) decorado preso à cabeça; este último, como um gesto de proteção para cobrir seus rostos e cabelos de homens estranhos. Gostam também de maquiagem, de desenhar os motivos de *henna* em suas mãos e de pintar com esmalte as unhas. O *angrakhi* também pode ser com mangas completas ou mangas mais curtas. Na parte superior do corpo, a camisa chamada *angrakhi*, invariavelmente com predominância do preto e vermelho, amarelo, mas com linhas geométricas de cores costuradas em cima do tecido e sobre as bordas. No entanto, algumas formas de dança modernas de Kalbelia veem os dançarinos usando *angrakis* e *ghragras* coloridos, o mais comum em base preta, tal como este:



**Figura 3.27** - Variados e antigos trajes<sup>83</sup> das bailarinas Kalbelia, em diferentes cores

Os *ghagras* usados pelos dançarinos têm uma circunferência característica, que majestosamente acrescenta beleza quando os dançarinos se movem e giram no ritmo e batidas das músicas. Os *ghagras* também têm trabalhos bordados de espelho sobre eles. As bailarinas

<sup>82</sup> Ver matéria sobre moda Kalbelia, acesso no site: <https://www.thevoiceoffashion.com/fabric-of-india/features/the-kalbeliya-black-4982>

<sup>83</sup> Fonte acesso web matéria site em 2025: [https://mivijaealaindia.com/en/kalbelia-dance/#Historia\\_y\\_evolucion\\_de\\_la\\_danza\\_Kalbelia](https://mivijaealaindia.com/en/kalbelia-dance/#Historia_y_evolucion_de_la_danza_Kalbelia)



também usam *ghunghrro*<sup>84</sup>, um conjunto de adereços e de joias tradicionais que acompanham o traje de dança de Kalbelia. O colar, ou *Maang Tikka*, enfeita a cabeça e a testa. Essa peça tem a assinatura de adereço Kalbelia, as mais tradicionais são feitas de contas, conchas e linhas. Nas extremidades do corpo, usam os sons de pulseiras de guizos de latão em pés e mãos.

Nos adereços da dança criados pelos dançarinos de Kalbelia às vezes há tornozeleiras com a figura de uma cobra enroscada neles chamado *hasuli*.



**Figura 3.28** - Alguns adereços<sup>85</sup> de prata: tornozelos, braceletes, brincos e enfeite de cabeça, muito comuns na indumentária do cotidiano Kalbelia

<sup>84</sup> *Ghunghrro*, é uma espécie de tornozeleiras feitas com sinos metálicos, que emite sons através da batida do pé na terra.

<sup>85</sup> Fonte acesso web 2025: <https://www.thevoiceoffashion.com/fabric-of-india/features/the-kalbeliya-black-4982>



**Figura 3.29** - Acessórios e joias da roupa tradicional da bailarina Kalbelia  
 Fonte: Khairnar, 2023.



**Figura 3.30** - *Lehenga*, saia tradicional Kalbelia  
 Fonte: Khairnar, 2023.





**Figura 3.31** - *Agrakhi*, parte superior da roupa tradicional Kalbelia  
Fonte: Khairnar, 2023.

Talvez seja necessário, mais adiante, um estudo que relacione a construção desse sentido refinado da beleza da indumentária e o sentido dos acessórios que muitas danças ancestrais acompanham, bem como o entendimento do que essas tradições orientais entendem como energia e manifestações do feminino e de sua força, os quais estão atrelados à representação e ao significado das indumentárias e dos objetos de adornos corporais. Neste caso, esta comunidade de práticas se vincula ao animal cobra, a qual, sendo misteriosa e encantadora, possui uma vocação sagrada ligada aos deuses que, homens e mulheres, almejam alcançar.

Membros da tribo Kalbelia são muitas vezes tatuados em mãos, rosto e membros. Também usam tornozeleiras pesadas e pulseiras nas extremidades de seus corpos. A maioria das mulheres Kalbella têm joias de prata pesadas dadas por suas famílias quando se casam e pelos maridos, quando podem pagar, colares de prata, grandes pulseiras tribais, mas com a cabeça coberta sob o véu. É comum o uso de conchas de búzios nos detalhes e acabamento de toda a roupa e nas bijuterias. Esses ornamentos corporais devem ser apresentados e depositados com elas, após a morte, como presentes aos seus deuses.



**Figura 3.32-** Adereço de cabeça e do centro da testa, *Maang Tikka*  
Fonte: Gulabo Sapera.

### 3.8 MÚSICA KALBELIA

A música e a dança são dois elementos que não se desassociam dentro da concepção das artes cênicas indianas. O corpo dos músicos apresenta-se sempre sentado no chão, composto quase em sua totalidade de homens, salvo o coro de mulheres que cantam ou tocam címbalos ou *karthal*, conhecidas como antigas castanholas, marcando o compasso.

Alguns dos instrumentos rajastani tocados em uma sessão de performance Kalbelia são: a flauta *pungi*, *dholak*, *khartal*, *dufli*, *been*, *sindhi sarangi*, *khanjari*, *morchang*, *khuraio*, dentre outros. Esse repertório de instrumentos varia na cena, contudo, a *performance* da dança Kalbelia se estabelece principalmente ao som da flauta *pungi*, da percussão *dholak* e da marcante *khartal* cavalgando como se fosse a batida de palmas, em cima da melódica e aguda voz. Vejamos a seguir alguns destes instrumentos.



**Figura 3.33** - Flauta *Pungi*<sup>86</sup> ou *Been* (confeccionada de cabaça e bambu), instrumento utilizado pelos encantadores de serpente do Rajastão e Paquistão



**Figura 3.34** - *Kartha*<sup>87</sup> instrumento que imita o som das palmas, dando o ritmo

<sup>86</sup> Fonte acesso web 2025: <https://www.musis.pt/pungi/>

<sup>87</sup> Das palavras sânscritas “kara”, que significa “mão”, e “tala”, que significa “aplaudir”. Fonte: acesso web 2025: <https://www.musis.pt/kartal/>





**Figura 3.35** - Percussão *Dholak*<sup>88</sup> tambor que se toca com as mãos típico dos grupos de música do Rasjastão, Nepal e Paquistão



**Figura 3.36** - Grupo tradicional Kalbelia<sup>89</sup>

Podemos referir um dos grupos musicais mais representativos em Pushkar, reconhecidos pelas bailarinas ocidentais de Kalbelia. Trata-se do grupo *Shri Bhawar Nath and Group*<sup>90</sup>, composto nos anos 80 e o outro é *Awar Khan*<sup>91</sup> criado em 2005. Participaram já em shows e

<sup>88</sup> Fonte acesso web 2025: <https://www.musis.pt/dholak>

<sup>89</sup> Fonte: Acervo pago 2025: [www.gettyimages.com](http://www.gettyimages.com)

<sup>90</sup> Escute Shri Bhawar Nath and Group: [https://archive.org/details/dni.ncaa.RS-714-AC/RS-714-AC\\_SIDE\\_A.mp3](https://archive.org/details/dni.ncaa.RS-714-AC/RS-714-AC_SIDE_A.mp3)

<sup>91</sup> Awar Khan em Paris, Satellit Café, 10 de outubro 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=NhwYan1psyg>

festivais por diferentes lugares da Europa, principalmente em França, sendo trilha sonora de alguns filmes com suas letras melódicas.



**Figura 3.37** - Instrumentos Rajastani<sup>92</sup>. Grupo Jakab Khan Manganiar de Barmer, em 2020

*Manganiyars*<sup>93</sup> são músicos muçulmanos, porém cantam para seus clientes hindus em festas, casamentos, festivais e ocasiões especiais. Agora são extremamente populares e cantam músicas folclóricas melodiosas. “Kesariya Balam Aao Padharo, Mhare Des” é uma canção de boas-vindas para os convidados e famosos no Rajastão.

Tradicionalmente conhecidos pela estética de influência sufi e mulçumana na experiência melódica de seus cantos e baladas, apresentam em seu repertório a presença de letras de filósofos e poetas sufis como Bulleh Shah, Shah Abdul Latif Bhittai, Kabir Das, Meerabai, dentre outros, como também de músicas devocionais indianas chamadas *bhajans*, cantos e hinos que manifestam sutras e orações de devoção, inspiradas por vários místicos, fazendo-se delirante a sua escuta, em justaposição à complexa música clássica indiana. Os *Manganiyars*, concentrados especialmente dos distritos de Barmer e Jaisalmer, são muito conhecidos pelo uso de instrumentos como o *sarangi*, o *edh* e a *tabla*, também presentes nas apresentações de dança Kalbelia, categorizados como *Rajasthani Folk Songs*,

Essa comunidade de artistas do canto e da música instrumental se relaciona tradicionalmente aos atos de cantos em eventos religiosos e outras celebrações culturais, sobre a influência das tradições tanto

<sup>92</sup> Fonte acesso web 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=QXRgQgFtt-w>

<sup>93</sup> Ver performance musical da dança Kalbelia: <https://www.youtube.com/watch?v=PGLiPsYdNKQ>.

hindus quanto muçulmanas. Fazem parte da chamada tradição *Sindh*, muito apreciada nesta região por dedicar-se a composições de músicas devocionais. Vinculados ao que na Índia chama-se de tradição *Sant Mat*<sup>94</sup>, sendo movimento devocional ou (*bhakti*) do sec. XVII na Índia. Os grupos costumam participar de importantes festivais, como o Word Spirit Sufi Festival.

### 3.9 A DIMENSÃO CIGANA NOS KALBELIA

O lirismo da marginalidade pode haurir inspiração na figura do ‘fora da lei’, o grande nômade social que ronda a ordem dócil e temerosa de uma fronteira. (Foucault 1991, tradução nossa).

Historicamente, a ciganologia, nasceu no século XIX. É um setor dos estudos históricos, sociais, linguísticos e antropológicos que se ocupa da análise de questões relativas aos ciganos ou aos chamados ciganos (Piasere 1995, p. 7). “Atualmente também é conhecida como romologia para sua nomenclatura, ou seja, o estudo dos ciganos” (Murgia, 2015, p. 3).

Parte dos Kalbelias se sente identificada como *gipsy*, ou cigano, embora outra parte se designe apenas como a etnia Kalbelia<sup>95</sup> ou dos povos Nath (serpente). Segundo uma hipótese formulada por Piasere (2006), o termo “cigano”<sup>96</sup> foi criado no século XV, referidas aos povos de procedência incerta, quando migraram para o leste do Oriente Médio e para Europa Central e posteriormente sendo um termo também utilizado para aqueles que chegaram na América.

A palavra já não é, naturalmente, utilizada para se referir a grupos de pessoas presumidamente oriundos do Egito. Trata-se de um nome que remete a uma categoria politética, ou seja, uma classificação que não pode ser definida por um conjunto de traços necessários e suficientes que abarque todos os membros da categoria, os quais, ao contrário, compartilham apenas algumas características. Não existe um denominador comum mínimo ao qual recorrer, a ponto de dois membros do conjunto poderem não compartilhar característica alguma entre si e, ainda assim, estarem associados em virtude de sua ligação com outros membros do grupo. A palavra ‘cigano’ remete a uma classificação politética, já que designa um grande número de comunidades que não se

<sup>94</sup> *Sant Mat*, do sânscrito, significa “ensinamentos dos santos” (Jones & Ryan, 2007, p. 383).

<sup>95</sup> “Previously associated to snake charming, Kalbelias’ traditional means of living describe a form of economic adaptation that has been defined as service nomadism: service nomads in India are endogamous groups that offer highly specialized services to settled populations, such as entertainment, ritual religious specialties, folk medicines and repairs of specific types of implements. Their movement is caused by the limited demand for their services in any one location” (Hayden, 1983, p. 292).

<sup>96</sup> “The first writer to admit the feasibility of the Egyptian origin theory was Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), doing so in his work *De incertitudine et vanitate scientiarum*, published in 1527. He believed that the area of provenance of these groups lay between Egypt and Ethiopia. The term ‘Gypsy’, together with its equivalent terms in other European languages, precisely attests to this hypothesis” (Angelino, 2012, p. 196).

encontram unidas por uma seleção de peculiaridades que caracterizem, em sentido absoluto, a categoria que as compreende — com exceção, possivelmente, da estigmatização negativa por parte de quem lhes atribui esse nome. Isso, contudo, não constitui um traço nem necessário nem suficiente, visto que muitos grupos não classificados como ciganos ainda são social e culturalmente discriminados (Angelino, 2012, p. 196, tradução nossa).

Peripatéticos, vagabundos, ciganos ou nômades para nossa compreensão deste ‘status’ liminar, como nos recorda Rana (2011a, p. 2). É importante executar um exercício empático, colocando em diálogo as diferentes perspectivas e formas de olhar para esse povo, a partir de diferentes culturas e povos da humanidade e onde a criação de certas nomenclaturas e associações dirigidas aos povos móveis, nômades, revela diferentes tipos de hierarquias e características singulares. Contudo, o que deveríamos interessantemente olhar é para o significado que acarreta a palavra “nômade”, para identificá-lo com o corpo cigano.

A palavra ‘nômade’ deriva do grego *nom des*, que significa ‘aqueles que deixam o rebanho pastar’. De fato, no mundo ocidental, a noção de *wanderlust* e a imagem de ciganos artistas que se dedicavam a tocar música em festas e feiras de vilarejos, bem como a leitura da sorte, aproximam-se mais da representação de um nômade ou de um cigano. Um estilo de vida não fixo, indisciplinado, errante, vagabundo e econômico, assim como movimentos imprevisíveis, caracterizaram as comunidades móveis que persistem até hoje (Rana, 2011a, p. 2, tradução nossa).

Para Mayall (1988), em documentos encontrados a partir de 1620, o termo “Gipsy” referia-se a povos que viajavam em grupos, tinham a pele escura, praticavam a leitura das fortunas, entre outras atividades consideradas obscuras:

A conotação ou o significado atribuído ao significante ‘cigano’ era o paganismo, a feitiçaria, o nomadismo, a sexualidade profana, a teatralidade, a fraude, o furto, [associados à] multiforme criminalidade — o ‘ciganismo’ com o qual o termo ‘cigano’ é tipicamente relacionado em textos literários, estátuas, registros legais e cartas pessoais do período. (Mayall, 1988, p. 23, tradução nossa).

Consideravam-se povos que ameaçavam o preceito de ordem pública. Nasceram deste lugar de total ambiguidade.

A palavra ‘cigano’ refere-se a uma classificação politética, já que designa um grande número de comunidades que não estão unidas por uma seleção de peculiaridades que caracterizem, em sentido absoluto, a categoria que as compreende — com exceção, possivelmente, da estigmatização negativa por parte de quem lhes atribui esse nome. Isso, no entanto, não constitui um traço nem necessário nem suficiente, visto que muitos grupos não classificados

como ciganos ainda são social e culturalmente discriminados. (Angelino, 2012, p. 196, tradução nossa).

Ao Noroeste, na fronteira árida da Índia, no chamado deserto de Thar, desde o primeiro milênio d.C. se conectam centros de comunidades sedentárias e comunidades de mobilidade, pastoris e não pastoris. Estabeleceram-se grupos de guerreiros dominando as riquezas desenvolvidas por essas mobilidades de fronteiras, chamados Rajputs. O surgimento desses guerreiros, identificado sob a categoria de Rajputs, eram chefes de tribos guerreiras organizando grupos como Bhils, Mers, Minas, Gujars e Jats culminando nas identidades da cultura do Rajastão.

Sabemos que a resistência e a rebeldia pelo estilo de vida desses grupos (alguns citados acima) contrastavam com o gosto do Império inglês, em um território que era chamado de “A Joia do Império”. Os nômades não queriam fazer parte da superestrutura do Estado, com seu modelo opressivo e hierarquias ainda mais diferenciadoras — o inglês separava para governar. Quanto aos povos mais tribais, com costumes ligados a víveres e ciclos da natureza, os esforços do Estado inglês perante isso foram descomunais na opressão a esses grupos, proibindo-lhes sua livre circulação pelo território, bem como a apresentação de suas práticas culturais em meio público.

Por muitos distritos, o entretenimento de rua fornecido por acrobatas, cantores, dançarinos, andadores de corda, vendedores de perfumes, cartomantes eram vistos como ameaçadores da ordem pública (Radhakrishna, 2001, p. 11). Já que atraíram grandes multidões durante suas performances como forma de sobrevivência e estilo de vida. Em contrariedade a essa estética, começaram sérias perseguições desde o sec. XV contra os velhos ciganos pelo no ocidente, e logo mais tarde, começará outra nova ‘caça às bruxas’, lançada por leis ‘anti-cigano’ no início do século XIX e XX na Europa, culminando com o projeto de eliminação massivo pelo nazismo.

No início do Século XX registra-se na Holanda a presença de comerciantes de cavalos (Lovara), músicos e artistas (Sinti) que, como possuíam passaportes de outros países europeus, inicialmente não foram identificados como ciganos e por isso também não foram perseguidos. Isto porque a Lei dos Estrangeiros de 1849 permitia a entrada de estrangeiros com passaportes e meios de sobrevivência. O fato de sua entrada no país ter sido permitida, prova que estes ciganos possuíam meios honestos de subsistência, provavelmente como comerciantes, artesões ou artistas. Em 1904, no entanto, o Ministério responsável por este assunto, numa circular secreta, pediu aos prefeitos ignorar esta lei quando se tratasse de ciganos e de expulsá-los de qualquer forma do país. A Polícia de Fronteira, subordinada ao Ministério, recebeu ordens para agir com mais rigor contra os ciganos que passaram a ser considerados “estrangeiros indesejados” (Moonen & Frans, 1944, p. 59, tradução nossa).



### 3.9.1 Conexão Cigana e Kalbelia

A jornada dos povos ciganos se revela como uma teia, que capilarizou povos e caminhos. Esse trajeto de peregrinações considera-se procedente dos povos originários dos estados de fronteira do norte da Índia e do atual Paquistão. Essas movimentações atravessaram regiões como o império Bizantino e a Península Balcânica, expandindo-se por toda Europa e até chegar nas Américas por volta do séc. XVI, mas principalmente com a onda de chegadas do séc. XIX, com os grupos Calon, Rhom e Sinti. Estes se reconhecem como povos ciganos, a partir de características de suas práticas, ou com o uso de alguns termos procedente do mesmo tronco linguístico, o indo-ariano (índicas) e o romani, identificados e analisados pelo trabalho do linguista August Pott em sua publicação em 1844.

Nem todos, porém sim os que habitam o trecho mais ocidental, reconhecem e mantêm a convicção de que seu ancestral originário provém das comunidades nômades do noroeste da Índia, Rajastão, Gujarat e hoje também o Paquistão. Antigas fronteiras do mundo ocidental e do império romano se estabeleciam em movimentações entre as fronteiras com a antiga Pérsia, Afeganistão, Egito e todo o mundo ocidental.



**Figura 3.38** - Alto relevo da roda do *dharma* ou *dharmachakra*. Arenito, c. II século a.C. Bharhut, Museu Indiano – Calcutá

Muitas dessas comunidades assentadas em diferentes países levantam a simbólica bandeira cigana como uma menção simbólica que vincula uma subjetividade, práticas e alguns sentidos

estéticos consensuais, vivendo uma vida, na sua maioria, marginal à sociedade anexa, e levando consigo uma identidade marcada pelo conjunto de regras, valores e tradições que os convocaram a movimentar-se como uma roda em uma estrada, e a encaixar-se nessa linha luminal, entre a sociedade e sua cultura.



**Figura 3.39** - Bandeira Rhom<sup>97</sup>

Para narrar artisticamente sobre os vínculos ou similitudes dessa história do povo Rhom, um cineasta do cinema francês chamado Tony Gatlif<sup>98</sup>, de origem argelina e cigana, atraído pela história de sua comunidade na França, também casado por um período com uma cigana franco-húngara, Yumma Bee (interlocutora do nosso trabalho), produziu um longa-metragem documentário chamado *Latcho Drom*, lançado em 1993, no qual narra cinematograficamente a trajetória e o caminho de descendência de todas essas comunidades de andarilhos nômades, vinculados aos ciganos Kalbelia desde a Índia. O filme resgata alguns pontos culturais desse trajeto.

---

<sup>97</sup> No primeiro Congresso Mundial Romani, realizado em Orpington, na Inglaterra, em 1971, uma bandeira foi adotada como símbolo da etnia rhomá. Relacionando a bandeira às cores vermelho (boa sorte), verde (terra) e azul (céu) da *Asociația Generală a Țigănilor din România* (Associação Geral dos Ciganos da Romênia). Fundada em 1933, acrescida de uma roda vermelha de dezesseis aros – uma homenagem à Índia, que, já se sabia naquela época, era a pátria original dos rhomá. A ideia desse movimento constante se alia ao formato da roda, que lembra a roda de uma carroça, para aludir ao nomadismo dos rhomá.

<sup>98</sup> Tony Gatlif, nasceu o 10 de setembro de 1948, na Argélia (colônia francesa na época). É considerado diretor e autor francês de origem argelina (*pied noir*). No início dos anos 80, realizou o filme *Corre Gitano*, a sua primeira obra sobre a condição do povo cigano. Depois de *Les Princes* (1983), com o qual obtém o reconhecimento da crítica, prossegue o seu trabalho sobre a cultura Rhom em *Latcho Drom* (1992), documentário sobre a música cigana que ganhou o prêmio da secção “Un Certain Regard”, no Festival de Cannes.

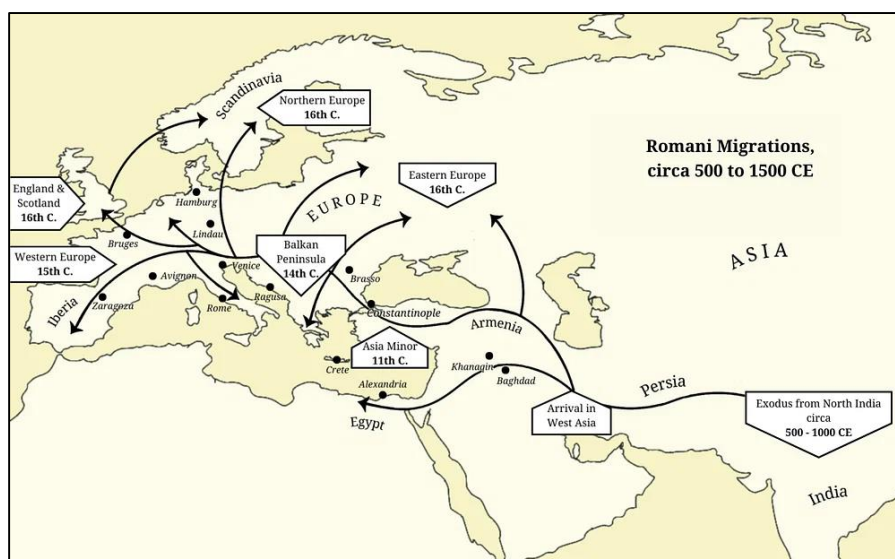


**Figura 3.40** - Mapa<sup>99</sup> de imigração das comunidades nômades do norte da Índia, sua rota em direção ao Ocidente, sendo identificadas como comunidades Rhom

A importante contribuição e impacto do documentário foi, entre outros, a popularização e curiosidade da imagem Kalbelia, como ponto magnético de ideia de origem para a epopeia do povo cigano. A repercussão desse filme atravessa a curiosidade do público feminino ligada às danças orientais. Principalmente o nicho das bailarinas “pesquisadoras” nossas interlocutoras neste trabalho, e cuja facilidade de fluxo entre oriente e ocidente em sua formação corporal as transformou em “buscadoras de tesouros”, ou melhor, em busca de referências para contextualizar o sentido de origem — interesse que transborda a década de 90. Etnicidade e vocabulários ancestrais que se revelam e descobrem em suas danças e em seus movimentos, fazem com que muitos artistas, além de linguistas e pesquisadores, que já haviam encontrado essa relação, fossem atrás de suas sementes musicais e da origem do movimento em dança no Rajastão.

Podemos dimensionar e compreender que a ação deste documentário de cinema *cult* despertou ainda mais o desejo de conhecimento sobre o assunto e a disseminação da sua discussão tornou-se popular, ampliando a uma maior escala, a fala e imagens sobre a origem cigana na Índia. E essa ligação geográfica e cultural, cruzando oriente médio, acabou por marcar sua presença em alguns países da Europa, até sua chegada na península ibérica, com os ciganos espanhóis.

<sup>99</sup> Fonte acesso web 2025: [https://www.worldhistory.org/Romani\\_Language/](https://www.worldhistory.org/Romani_Language/)

Diz-se que os ciganos Roma possuem conexão com a comunidade Kalbelia, uma vez que suas línguas e tradições musicais apresentam correspondências entre si. O filme *Latcho Drom*, realizado em 1993 pelo cineasta francês Tony Gatlif, buscou estabelecer uma relação entre os ciganos europeus e as comunidades nômades indianas por meio das tradições musicais ainda praticadas por eles. (Meena, 2020, p. 81, tradução nossa).

Uma das primeiras imagens do filme é de uma comunidade Kalbelia que vive no deserto do Thaar, com a marcante presença de uma bailarina que dança junto a um coro de mulheres, à luz da fogueira noturna. Nas imagens diurnas, a bailarina aparece mostrando sua dança e gira debaixo de uma árvore no deserto, com sua saia preta e véu, toda ornamentada. Significativamente a imagem de cartaz deste filme é da mesma bailarina Kalbelia, sendo o elo de origem de toda a narrativa do itinerário diaspórico cigano. Este filme foi muito disseminado por inúmeros países e continentes, levantando os sonhos e mistérios ciganos, e procurando revelar esse desejo em desvelar o universo exótico que emite essa cultura nômade a partir de uma imagem artística e livre.



**Figura 3.41-** Artigo da revista australiana *Editions of Metro magazine*<sup>100</sup>, de 1993

<sup>100</sup> Fonte acesso web, 2025: <https://theeducationshop.com.au/downloads/metro-and-screen-education-articles/metro-articles/latcho-drom/>

Retornando ao fato que o documentário se estabelece através de um reconhecimento histórico, artístico e estético associando a estes grupos do norte da Índia que, com os remanescentes ciganos espalhados por vários países da Europa, contribuem para assegurar uma certa forma de identidade de perfil nômade. O próprio diretor do documentário, Tony Gatlif, em resposta a uma interpelação nossa dentro da roda de conversa no LEFFEST<sup>101</sup>, comenta que tinha lido uma pesquisa científica sobre o assunto, e isso o havia influenciado para a roteirização e realização do filme, além de conviver entre laços estreitos com essa cultura.



**Figura 3.42** - Tony Gatlif, segunda pessoa da esquerda para a direita, fala no LEFFEST, 2021  
Fonte: A autora.

O filme entrega, de maneira atraente, uma narrativa coesa fincada nessas pesquisas históricas chegadas até ele, que, de modo visual e cultural, firma pontos de intersecções, conectando um extremo geográfico, o lugar da dança flamenca na Europa com os Kalbelias, na Índia, somado ainda todo o trajeto de lugares e histórias no meio desse itinerário.

---

<sup>101</sup> LEFFEST na sua 15ª edição, em Lisboa, em 20 de novembro de 2021. O Festival tinha como tema principal honrar e celebrar a cultura Rhom em todas as suas expressões artísticas, da dança à literatura, passando pelo cinema, pela música e pelas artes plásticas: <https://leffest.com/convidados/tony-gatlif>.



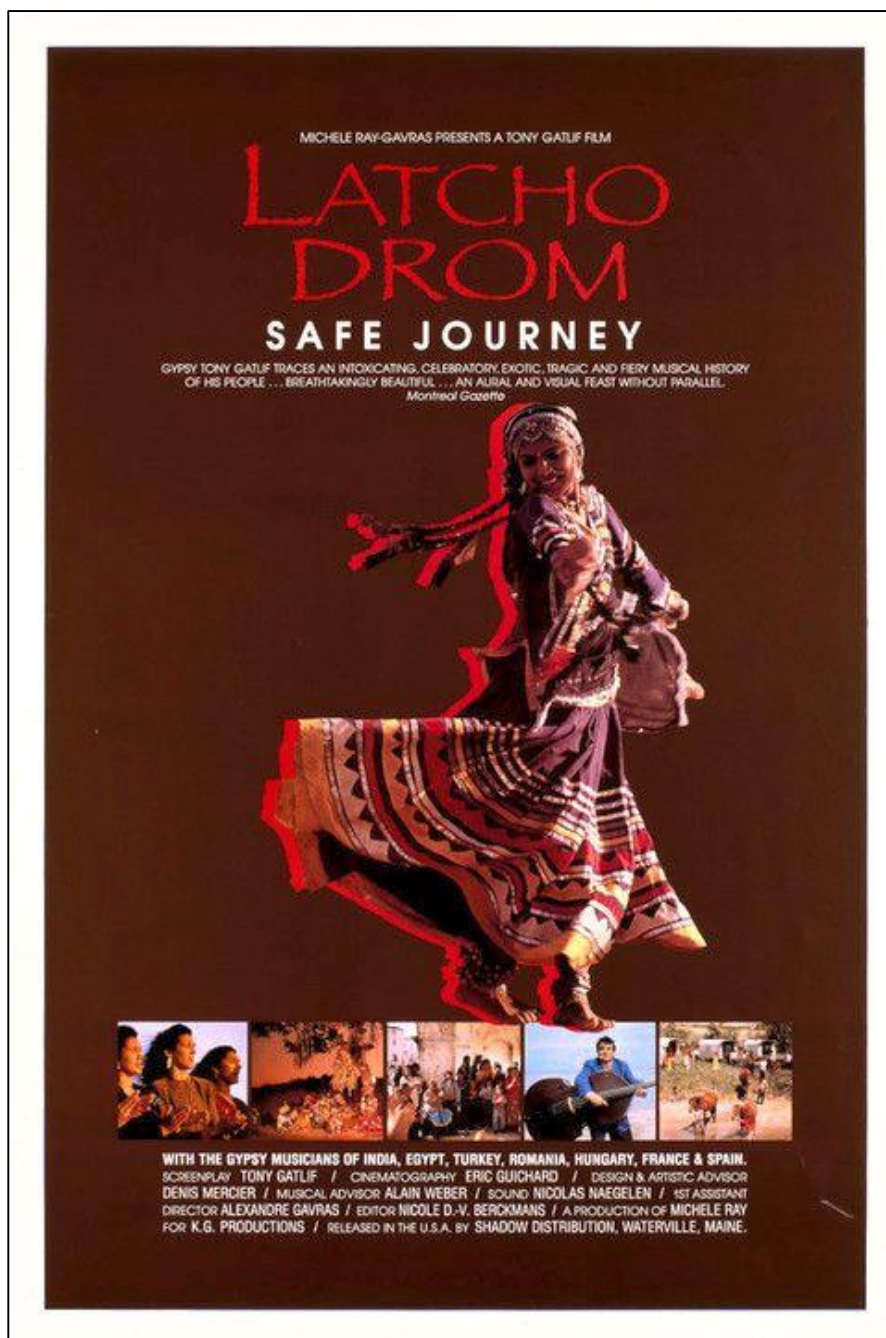


**Figura 3.43** - Capa do filme *Latcho Drom*<sup>102</sup> (1992)

Acompanhando a ideia de articulação artística musical entre algumas culturas europeias ocidentais com a Índia, o filme revela que no caso da Espanha esta ligação já estava feita, por meio de alguns músicos que já haviam “mesclado” seus ritmos e cantos (flamengo) com a música hindu, desde os anos 80. Um caso conhecido é o do músico espanhol Camarón de la Isla, que em seu álbum *Yerbagüena*<sup>103</sup> funde, com a banda de Pepe Habichuela & The Bollywood Strings, as nuances e os espelhamentos musicais entre ambas culturas.

<sup>102</sup> Fonte: acesso web 2025: <https://br.pinterest.com/pin/347058715016915928/>

<sup>103</sup> Escute o álbum em: [https://www.youtube.com/watch?v=e82ZQayd7\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=e82ZQayd7_E)

Vivemos de inferências e projeções artísticas que nos atravessam, e em um mundo global elas podem chegar a se estender além de fronteiras. Podem comover um certo interesse de um público e mobilizar novas reproduções.

Em *A representação do Eu na vida de todos os dias*, Goffman (1959) discorre sobre as agências e posições do “Eu” nas interações com o “Outro”, quanto aos impactos gerados nas subjetividades e na produção de si, transformando-se através da presença, da interação com os outros. Existe, para ele, uma “regularidade de códigos de conduta” no chamado ator da vida cotidiana. Descreve:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas, por ele e que, e que de um modo geral as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício de outros.” (Goffman, 2002, p. 25).

Assim, “o espetáculo do ator social no cenário da vida” sempre está baseado na ideia de que os indivíduos no cotidiano estão representando uns para os outros. Quando Goffman fala sobre a tendência dos atores a oferecer aos seus observadores uma impressão idealizada em várias formas diferentes, podemos entendê-la como um ato de interações e espelhamentos dos, por ele chamados, “atores sociais”; porém se estendemos essas interações em um mundo global e hiperconectado, agora por meio de contatos e interversões virtuais e imagéticos, ainda que ambos cheguem a produzir aproximação ou penetração da vida do outro em nossas vidas, a imagem transfere, toca, comove.

Para nosso tema, fluxos e movimentos de ir e vir do corpo, para conhecer um outro e produzir corporeidades fundidas, foram gerados por uma atração, um saber. Nesse caso, a multiplicação artística projetada nas telas dos cinemas, a partir de uma narrativa do real, do idealizado e do devir estético e histórico, colocou os Kalbelia no mundo. Magnetizada pelo toque do cinema, a projeção de vidas ciganas e nômades, desde um deserto onírico, transitando em fronteiras ao noroeste da Índia, veio despertar o desejo. Um desejo para mulheres interessadas em dança e no oriente, videntes da narrativa no filme que repercutia impactos e desejos em seus corpos femininos. Desejos em corpos que dançam a partir de suas subjetividades, gerando rastros e teias de uma possível origem da música e da dança, construída a partir de um povo marcado pelo nomadismo e insurgências.



**Figura 3.44** - Bailarina brasileira Patrícia Passo, nacionalizada espanhola, em seu encontro de dança e pesquisa com a comunidade Kalbelia, entre 2002 e 2004

Um comportamento dado pela presença do outro, mesmo dentro das dimensões dos contatos estéticos do cinema e da arte, da dança, cria essa incrível multiplicação de reflexos e espelhamentos, sem que o próprio toque corporal, físico-sensorial, se produza. Hoje, esses espelhamentos saltam à vista no plano das mídias sociais, ou das produções estéticos-virtuais de alcance de massa, através de ações provocadoras de “intimidades virtuais”, com respostas na corporeidade e nas subjetividades, tocadas previamente pela sensorialidade visual e auditiva.

Nesse caso, o cinema é um meio transmissor, e através da nossa aceitação como telespectadores, recebemos os influxos de milhares de estímulos de diferentes “outros”. Retomando a análise dramaturgica de Goffman, grande parte do comportamento humano cotidiano é semelhante ao de atores num palco, pois os indivíduos estão sempre representando uns para os outros. As pessoas se dissimulam para transmitir às outras a sua impressão e são representadas através da ação corporal e verbal. Porém, nem sempre quem as representa tem consciência plena deste fato. Significativamente, o corpo Kalbelia se fixou sobre a visualidade de um dos cineastas mais conceituados do cinema de arte, na Europa.

A corporeidade cigana se converteu, assim, em uma estética conceitual e corporal, revelada como pulsante através sua arte visceral, historicamente à margem, contra um sistema que a privava até mesmo da arte de viver. Este *outro* e a sua história diante da nossa história podem afinal descobrir um devir a ser.



## 4 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E OS ESTUDOS CRÍTICOS DO PATRIMÔNIO: O CASO DAS DANÇAS E CANTOS KALBELIA

As danças e cantos Kalbelia foram, como dissemos anteriormente, objeto de inclusão nas listagens do Patrimônio Imaterial da UNESCO. Neste capítulo procuraremos dar conta deste processo e do debate que este suscitou no âmbito dos chamados estudos críticos do patrimônio, fazendo uma breve resenha deste campo de estudos e dos debates que nele se inscrevem. Em linhas gerais, neste capítulo buscaremos apresentar:

- o processo de discussão sobre patrimônio e das ações de patrimonialização da Unesco;
- o Discurso Autorizado de Patrimônio (DAP) e a noção de patrimônio como *performance*, proposta por Laurajane Smith (2006, 2015, 2021), e como *produção metacultural*, proposta por Kirshenblatt-Gimblett (2004) e Tylor (2008);
- a relação entre patrimônio/identidade nacional e nação (Hall, 1999; Bhabha, 2003; Shalins 1985);
- a patrimonialização da dança Kalbelia de acordo com Ayla (2008);
- e a agência das mulheres na constituição do patrimônio Kalbelia e os efeitos da patrimonialização sobre o reconhecimento de seus direitos e sua qualidade de vida.

### 4.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI) E O HISTÓRICO DE AÇÕES PARA A SUA SALVAGUARDA

Os esforços da Unesco para estabelecer um instrumento de proteção para o patrimônio imaterial remontam a meados do século XX (1952). Entretanto, foi a partir de 1972, com a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Natural e Cultural do Mundo, que tiveram início as discussões sobre como expandir a proteção para o “patrimônio não material” ou “patrimônio vivo” (*living heritage*). Ainda que a ideia de patrimônio da Convenção de 1972 tenha sustentado o sucesso dos programas iniciais da Unesco, ela foi criticada desde o seu início, mesmo antes da adoção da Convenção, ainda no começo dos anos 1960.

Em 1989, a Unesco realizou um estudo intitulado “The Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”, considerado um marco por incluir tradições e práticas — elementos culturais vivos — de culturas de países “periféricos”. O programa

Tesouros Humanos Vivos<sup>104</sup>, lançado pela Unesco em 1993, inspirado em modelos já existentes no Japão (desde 1950) e na Coreia do Sul (desde 1964), representou um dos primeiros esforços significativos da Organização para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Como medidas de salvaguarda, o programa incentivava medidas de apoio financeiro aos mestres detentores do conhecimento, documentação de suas técnicas e criação de programas de aprendizagem (Unesco, 2002).

A proclamação das “Obras-primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade”<sup>105</sup>, por sua vez, foi um programa estabelecido pela Unesco em 1997 (com primeira implementação em 2001). Neste caso, as candidaturas eram avaliadas com base no valor excepcional como obra-prima do gênio criativo humano, enraizamento nas tradições culturais, papel na afirmação da identidade cultural, risco de desaparecimento e plano de salvaguarda adequado (Unesco, 2006)

Em 2001, a Unesco anunciou as primeiras dezenove “Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. Kirshenblatt-Gimblett (2004), em seu artigo “El patrimonio inmaterial como producción metacultural”, afirma que alguns dos pesquisadores/consultores atuantes no processo esperavam resultados de índole “mais que metacultural”; aguardavam que a Unesco tivesse centrado o foco em ações de *apoio direto à reprodução da cultura*, e não na criação de “mecanismos metaculturais”, como a lista anunciada.

No artigo supracitado, publicado na revista *Museo Internacional*, Kirshenblatt-Gimblett (2004) anuncia a decepção generalizada ante o fato de que o resultado do trabalho institucional da Unesco na nova Convenção sobre o Patrimônio Cultural Imaterial tenha sido reduzido à adoção do programa de obras-primas: um instrumento para que os governos nacionais proclamassem a riqueza de seu patrimônio cultural, em detrimento da ocupação do Estado com os próprios portadores de cultura.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial<sup>106</sup> de 2003, da Unesco, pode ser entendida como um marco em diferentes aspectos. O primeiro diz respeito à formulação oficial do conceito de patrimônio imaterial<sup>107</sup> (PCI) e o reconhecimento da

---

<sup>104</sup> Unesco (2002). *Guidelines for the Establishment of National 'Living Human Treasures' Systems*.

<sup>105</sup> Unesco (2006). *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Proclamations 2001, 2003 and 2005*.

<sup>106</sup> A Unesco define salvaguarda como “adoção de medidas para assegurar a viabilidade da herança cultural intangível. Estas medidas incluem a identificação, documentação, proteção, promoção, revitalização e transmissão de aspectos desta herança”.

<sup>107</sup> Entendem-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas — junto com os instrumentos, objetos, artefactos e lugares culturais que lhes são associados — que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu

importância da preservação de expressões culturais vivas, como línguas, danças, músicas, rituais e práticas tradicionais. A convenção também introduziu mecanismos para a salvaguarda e colaboração internacional com vistas a garantir a continuidade do PCI e buscou atender às críticas à concepção restrita ou eurocêntrica de patrimônio.

Esse “giro decolonial”, se assim podemos designar, em direção a abordagens mais representativas do patrimônio relaciona-se, por um lado, com a adoção das ideias advindas da teoria pós-estruturalista, dos estudos culturais e da antropologia nas artes e humanidades — e, nesse sentido, pode ser considerada uma das mudanças históricas mais importantes ocorridas no século XX no campo do patrimônio. Por outro lado, relaciona-se com as demandas por parte de países interessados nos benefícios econômicos e políticos, particularmente em termos de turismo, de ter indicações ao Patrimônio Mundial apresentadas por Estados-partes.

De acordo com Chiara Bortolotto (2007), em seu artigo “From objects to processes: Unesco’s ‘Intangible Cultural Heritage’”, a principal contribuição da definição de patrimônio cultural imaterial proposta pela Unesco através da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CSPCI), de 2003, foi o reforço à ideia de que o PCI deve ser entendido em termos temporais e funcionais — como um processo em evolução voltado não apenas à contemplação estética.

Com a mudança do entendimento das expressões culturais — de objetos a processos — a Unesco se afasta de seus princípios ocidentais e museológicos, adotando uma perspectiva mais global e antropológica das propriedades culturais. Além de considerar a cultura e o patrimônio em seu próprio contexto, o conceito destaca as propriedades intangíveis do patrimônio cultural. De acordo com Bortolotto (2007), a partir da CSPCI, a natureza dinâmica da cultura e da *performance* e a contínua recriação das expressões culturais passaram a ser o foco da Unesco. A ideia de patrimônio enquanto coisa — obra de arte consagrada e vinculada ao passado — a ser venerada e preservada é gradativamente substituída por um espaço simbólico e vivo a ser apropriado pelas comunidades locais, “portadores” e “titulares” da memória coletiva e ativa.

De acordo com Bortolotto (2007), a nova definição de PCI pode ser entendida como consequência de um processo mais longo e complexo de reavaliação geral do conceito de patrimônio e de cultura. As viragens de perspectiva da Unesco nos anos 1990 a levam a deixar para trás uma abordagem arquivística, enraizada numa perspectiva acadêmica e metodológica ocidental, em direção a uma abordagem mais “orientada para o processo” — baseada, de forma

---

ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo, assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

significativa, no paradigma japonês. Essa viragem, ou os seus efeitos, podem ser vistos a partir de 1993, com a adoção, por parte daquela organização, do Programa Tesouros Humanos Vivos, e também com o estabelecimento, em 1997, da Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial e, finalmente, com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003.

De uma perspectiva original folclórica, de concepção elitista, ocidental e acadêmica com foco na documentação, passa-se a uma nova, focada na salvaguarda de processos vivos e mais interessada nas “comunidades locais”. Bortolotto (2007) enfatiza a importância dos debates oriundos da conferência organizada pelo Smithsonian Institution e pela Unesco, em 1999, que destacaram a necessidade de dar atenção às comunidades locais anteriormente excluídas.

Bortolotto (2007) ressalta, ainda, a relevância de Pierre Nora (*Liex de mémoire*, 1984), ou de sua perspectiva francesa de *histoire* e *mémoire*, para a construção do novo paradigma da Organização, que entende o passado não mais como o produto da pesquisa científica dos historiadores, mas busca perceber como as memórias coletivas das comunidades moldam seus próprios passados, com base em aspectos tangíveis e intangíveis de sua cultura, como um processo que não procede do passado para o presente, mas antes como sendo o *resultado* das necessidades *presentes* e como uma resposta a reivindicações contemporâneas.

#### **4.1.1 Os estudos críticos do patrimônio**

Os estudos críticos do patrimônio são um campo interdisciplinar que questionam as formas tradicionais de entender, valorizar e gerir o patrimônio cultural (Smith, 2010, 2006; Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Bortolotto, 2007; Tylor, 2008; Harrison & Rose, 2010). Esse campo tem crescido de forma considerável nas últimas décadas, com várias linhas de investigação que se cruzam com áreas como os estudos pós-coloniais, os estudos culturais, a antropologia, a arqueologia, a sociologia, a geografia e os estudos urbanos.

Os autores dos estudos críticos do patrimônio questionam, dentre outros, os efeitos da colonialidade ainda presente na filosofia, na concepção da metodologia e das práticas desenvolvidas no âmbito dos organismos, instituições e agências internacionais e multilaterais dedicadas à proteção, conservação e/ou salvaguarda do patrimônio cultural mundial e nacional. Emanados de um conjunto de investigadores de diferentes áreas e campos científicos, os chamados estudos críticos do patrimônio dizem respeito — entre outras coisas — a uma crítica à perspectiva eurocêntrica presente nas diretrizes e metodologias propostas pela Unesco,

voltadas ao desenvolvimento, conservação, preservação e salvaguarda do patrimônio cultural em escala global.

#### **4.1.2 O Discurso Autorizado de Patrimônio (DAP), o patrimônio como *performance* e como *produção metacultural***

Laurajane Smith, uma das investigadoras mais importantes dos estudos críticos do patrimônio, cunha, em sua obra *Uses of Heritage* (2006), a noção de Discurso Autorizado de Patrimônio. Segundo a autora, o conceito se desenvolveu na Europa Ocidental no século XIX, fluindo diretamente da mobilização de arqueólogos, arquitetos e historiadores da arte pela proteção da cultura material que eles consideravam ter valor *inato* e *hereditário*. Os pressupostos sobre o valor inato do patrimônio, segundo Smith, reforçam a ideia de que ele representa tudo o que há de bom e importante sobre o *passado* e que contribuiu para o desenvolvimento das características culturais do presente. Em “Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio”<sup>108</sup>, Smith (2021) afirma que, paralelamente à mobilização dos especialistas e à valorização e proteção da cultura material, já apontados nesta pesquisa, a ascensão do nacionalismo em toda a Europa marca o DAP, na medida em que assegurar as identidades nacionais era uma preocupação dos poderes europeus.

O DAP foi autorizado pelos documentos e práticas profissionais sancionados pelo ICOMOS<sup>109</sup>, incrustados na Convenção do Patrimônio Mundial e numa gama de outras convenções, diretrizes e recomendações elaboradas pela Unesco (Smith, 2006). Se é verdade que a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CSPCI), de 2003, oferece uma espécie de desafio ao DAP, ela esteve e continua a ser constrangida em muitos contextos ocidentais por esse mesmo discurso (Smith, 2015 como citado por Smith, 2021, p. 145). Mesmo reconhecendo que as versões do DAP são muitas e que apresentam variações nacionais, Smith afirma que o DAP internacional é continuamente autorizado por agências intergovernamentais, a exemplo da Unesco, e tende a ser reproduzido em vários contextos nacionais. Altamente contestado, o discurso está sempre se deslocando e alterando, afirma a autora.

Distante do saber e da prática cotidiana das pessoas comuns e ordinárias, “objetos materiais, sítios, lugares e/ou paisagens esteticamente agradáveis” passam a ser entendidos e defendidos

---

<sup>108</sup> Smith, L. (2021). Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo*, 21(2).

<sup>109</sup> Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

como “algo frágil, finito e não renovável” que as gerações presentes devem cuidar, proteger e reverenciar para que possam ser transmitidos “para nebulosas gerações futuras com vistas a ‘educá-as’ e a forjar um sentido de identidade comum baseado no passado” (Smith, 2015 como citado por Smith, 2021, pp. 143-144). Nesse sentido, sob a ameaça de os valores se manterem congelados no tempo, para perdurarem e para serem transmitidos, sem questionamento, para as gerações futuras, a ideia de patrimônio como algo dinâmico, mutável e construído para o uso no presente, e para atender a questões e necessidades sociais do tempo presente, falha.

Patrimônio como algo frágil, finito e não renovável é assim visto no contexto desse discurso como estando corretamente sob os cuidados daqueles especialistas, que teriam um lugar privilegiado para se apresentarem como condutores para o passado e para entender e comunicar o valor do patrimônio para a nação (Smith, 2021, p. 144, tradução nossa).

Os “condutores para o passado” têm sido, historicamente, os especialistas e cientistas, historiadores, arquitetos, antropólogos, gestores culturais, membros da própria Unesco e/ou oriundos de organismos nacionais. Nesse sentido, não surpreende de todo o caráter “de cima para baixo”, o cariz metodológico neocolonial que ações voltadas à salvaguarda tendem a expressar, efeitos, dentre outros, dessa diferenciação que se dá em diversos níveis — econômico, sociocultural, intelectual, de prestígio etc. — entre os produtores culturais e os responsáveis pela elaboração e execução das políticas de salvaguarda. Smith (2012) aponta que a ideia de herança,

[...] marca indelével do Discurso Autorizado de Patrimônio<sup>110</sup> — assegura que as gerações presentes sejam desvinculadas de um uso ativo do patrimônio: que “deve ser transmitido e preservado inalterado, e assim nós, no presente, somos dissuadidos de reescrever ativamente o significado do passado e, conseqüentemente, do presente” (Smith, 2012, p. 144, tradução nossa).

Os conceitos de materialidade e autenticidade são também apontados por Smith como incrustados no DAP, sendo a materialidade tão enfatizada “que os monumentos são confundidos com os *valores culturais e sociais* que são usados para interpretá-los e dar sentido a eles” (Smith, 2012, p. 144). A *autenticidade*, afirma a autora, é um conceito particularmente importante no âmbito do Discurso, e, assim como o de *herança*, tende a agir no sentido de

---

<sup>110</sup> Já encontrei *Authorized Heritage Discourse* (AHD), traduzido para o português de duas formas: “Discurso Autorizado de Patrimônio” (DAP) e “Discurso do Patrimônio Autorizado”. Obedecendo a tradução do artigo de 2021, que estamos utilizando como referência, será mantida a forma “Discurso Autorizado de Patrimônio” (DAP) ao longo do texto.

desvincular as pessoas de um engajamento ativo com o patrimônio: “As pessoas e as formas como elas usam ou se vinculam com o patrimônio, especificamente as ditas *não especialistas* em patrimônio, tornam-se menos importantes nas práticas de patrimônio do que a preocupação pelo material” (Smith, 2012, p. 144) .

A autenticidade como critério, baseada na distinção cientificamente estabelecida — e, segundo Bortolotto (2007), arbitrária, de certa forma — entre o original e o falso, o autêntico e o espúrio, o modelo e a cópia (Hafstein, 2004), está no cerne da perspectiva que concebe e reforça o patrimônio como fixo e estático, e permanece focada na ideia de perpetuidade: de autenticidade e de identidades originais que estão enraizadas em lugares e tempos que não mudam; preocupa-se mais com o que pode desaparecer do que com o que pode aparecer, lida muito pouco com a criação (Turgeon, 2003, p. 18 como citado por Bortolotto, 2007, p. 27).

Em contraste com essa dimensão estática de *produtos* a serem conservados como relíquias que autorizam o passado, fundada em uma “obsessão moderna com a deterioração”, a nova ideia de patrimônio cunhada pela Unesco propõe uma abordagem dinâmica focando nos *processos* a serem salvaguardados como dispositivos para identidade e produção cultural. A ênfase dada por antropólogos e historiadores ao fato de que o patrimônio é concebido como um processo vivo e criativo, definido com relação ao futuro e não ao passado (Le Goff, 1998), encontra eco no entusiasmo contemporâneo generalizado pelo patrimônio, demonstrando o quanto ele faz parte da dinâmica social contemporânea (Fabre, 1994).

Outro conceito problemático do Discurso é o de “identidade” — *patrimônio diz respeito à construção de identidade*, especificamente da identidade nacional. A instrumentalização da cultura por parte dos Estados, por meio de sua conversão em “patrimônio” para fins de reforço da “história nacional” e do “espírito da Nação”, tem sido analisada por diversos autores, dentre os quais podemos destacar Stuart Hall (1999) e Homi Bhabha (2003). Em *Whose Heritage? Un-settling “The Heritage”, Re-imaging the post-nation*, Hall destaca o caráter eurocêntrico do patrimônio britânico, bem como o seu alinhamento ao entendimento de cultura renascentista e moderna:

As obras e artefatos assim conservados parecem ser "de valor" principalmente em relação ao passado. Para serem validados, devem situar-se ao lado daquilo que já foi autorizado como “valioso”, com base em fundamentos já estabelecidos, em relação ao desenrolar de uma “história nacional” cujos termos já conhecemos. O Patrimônio torna-se, assim, a corporificação material do espírito da nação, uma representação coletiva da versão britânica da tradição — um conceito central no léxico das virtudes inglesas (Hall, 1999, p. 13-14, tradução nossa).

O espírito da nação, com o suporte do DAP, é construído através de um patrimônio nacional e de formas que privilegiam *leituras consensuais* da história e da memória nacional. Algumas experiências históricas são legitimadas e reforçadas pelo Discurso, outras não. Quais as consequências disso para a equidade social? Hall (1999, p. 4) observa que o “O Patrimônio Nacional é uma poderosa fonte de significados [culturais]”. Disso decorre que aqueles que não se enxergam refletidos nesse espelho não “pertencem” adequadamente. Então se questiona: quais as *consequências materiais* para aqueles que são deixados de fora?

Smith salienta que o DAP não é monolítico e está sujeito à variação e contestação, e que há muitos outros discursos de patrimônio, alguns dos quais em oposição direta a ele. O Discurso não apenas muda de nação para nação, como também ao longo do tempo. No entanto, ele é “real” no sentido de que existe um entendimento internacional e dominante, cuja consequência é a exclusão daqueles entendimentos de patrimônio que se encontram fora desse discurso ou situam-se opostamente a ele.

A *agência humana* é continuamente subestimada, uma vez que o discurso é produzido por uma elite, com base em valores alinhados e afins ao fortalecimento da identidade nacional.

Se fala em criação coletiva e os executantes são chamados de “portadores” ou “transmissores” das tradições, termos que conotam um meio passivo, carente de vontade, intenção ou subjetividade [...] Não são apenas portadores e transmissores de cultura, mas os próprios agentes do patrimônio. Metáforas habituais como “biblioteca” ou “arquivo vivo” não afirmam o direito das pessoas pelo que fazem, mas o seu papel na manutenção da cultura (para os outros) (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 60, tradução nossa).

Ao entender erroneamente a diversidade das maneiras pelas quais o patrimônio é experienciado, conhecido e entendido, o Discurso Autorizado de Patrimônio e as práticas de patrimônio que ele estrutura não são representativos de como as pessoas que se encontram fora da gestão do patrimônio ou fora de outras práticas profissionais entendem ou se vinculam ao patrimônio.

Para Smith (2021),

Identidade não é algo simplesmente “produzido” ou representado por sítios e monumentos patrimoniais, mas é algo ativa e continuamente recriado e negociado na medida em que pessoas, comunidades e instituições reinterpretam, lembram, esquecem e reexaminam os significados do passado nos termos das necessidades sociais, culturais e políticas do presente. A constituição do patrimônio, por sua vez, não se dá por capricho, mas porque atende necessidades do presente. Isso nos ajuda não apenas a definir nosso sentido de identidade, pertencimento e sentido de lugar, mas a negociar e entender os problemas sociais que enfrentamos no presente, ao mesmo tempo



em que nos ajuda a analisar os valores sociais e políticos que consideramos importantes para sustentar nossas aspirações quanto ao futuro (Smith, 2021, p. 142, tradução nossa),

O autor compreende o *patrimônio enquanto performance*, um momento de ação, uma ferramenta de mediação do significado do passado no presente, que envolve uma gama de atividades que incluem lembrar, comemorar, comunicar e transmitir conhecimento e memórias, assim como assegurar e expressar identidade, valores e significados sociais e culturais. Ao identificar patrimônio como uma *performance* — nas ações, nas práticas em que nos engajamos —, estamos corporificando e construindo significados. Patrimônio, como *performance*, não apenas constrói e corporifica abstrações como identidade, sentido de lugar e assim por diante; patrimônio como *performance* pode também ser entendido como a corporificação de formas particulares de conhecer e entender o mundo (Butler, 1990, 2010; Taylor, 2003).

O patrimônio pode ser entendido como um processo dinâmico de negociação de valores e significados culturais e sociais, que orienta a construção de identidades, sentidos de pertencimentos e formas de relação com os lugares. Esse processo envolve tanto as escolhas sobre o que preservar ou não — sejam objetos ou elemento intangíveis — quanto práticas de gesto, exibição e salvaguarda desses bens, bem como as maneiras pelas quais os públicos interagem com eles, atribuindo-lhes novos usos e sentidos. Ao mesmo tempo, tais práticas são estruturadas por discursos e ideologias que não apenas organizam modos de pensar, mas também moldam ações concretas.

O discurso, nesse sentido, é entendido como uma instância que influencia e é influenciada pelas práticas estruturando as manifestações do mundo real. Assim, o patrimônio se constitui como um resultado da interação entre realidade material, construção discursiva e processos de (re)criação da cultura.

Vejamos, a seguir, como as *performances* para a constituição do patrimônio podem ter resultados conservadores ou socialmente progressistas.

#### **4.1.3 Críticas à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003**

Diana Tylor (2008) analisa criticamente o conceito de PCI e as listas apresentadas pela Unesco, alertando que, embora enfoquem e valorizem práticas/*performances* culturais mais do que nos programas anteriores, omitem o agenciamento por parte dos produtores culturais: quem transmite estas práticas? A construção passível “transmitida de geração para geração” sugere

uma genealogia trans-histórica, na qual comunidades participam “recriam” sem serem criadoras. Praticantes e comunidades não podem ser vistos como agentes culturais ativos, eles herdam lugares e materiais culturais que devem transmitir, mas não transformar: “Eles não são ‘nossos’ — eles passam por nós, mas pertencem a um todo não incorporado, à ‘humanidade’” (Tylor, 2008, p. 96).

Kirshenblatt-Gimblett (2004), por sua vez, afirma:

Não apenas cada palavra dessa expressão é altamente carregada de significado, mas a própria expressão sugere que o patrimônio existe, por si só, anteriormente — e não como consequência — das definições, listagens e medidas de salvaguarda da UNESCO. Argumentei, em outros trabalhos, que o patrimônio é um modo de produção cultural que concede ao que está em risco de extinção ou obsolescência uma segunda vida, como exibição de si mesmo. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 56, tradução nossa).

De forma semelhante à Kirshenblatt-Gimblett, Smith (2010) entende o patrimônio como uma negociação política subjetiva de identidade, lugar e memória. Para a autora, todo patrimônio é imaterial, na medida em que deve ser entendido como um momento ou um processo de (re)construção cultural e social de valores e sentidos. Nas palavras da autora:

É algo que acontece em sítios e lugares que, em linhas gerais, podemos definir como sítios patrimoniais, mas que não pode ser reduzido a coisas materiais. É um processo, ou de fato uma performance, em que identificamos valores e sentidos culturais e sociais que nos ajudam a dar sentido ao presente, às nossas identidades e aos sentidos de lugar físico e social. Patrimônio é um processo de negociação de sentidos e valores históricos e culturais que ocorrem no âmbito das decisões que tomamos para preservar ou não preservar determinados lugares ou objetos físicos e elementos intangíveis, assim como no âmbito das formas como estes objetos e elementos são então geridos, exibidos ou salvaguardados. Também ocorrem na forma como visitantes ou o público se vincula ou se distingue dessas coisas — patrimônio é o que é feito com eles e como eles são usados (Smith, 2010, p. 141).

Dentre as muitas controvérsias levantadas pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, e ainda com relação à definição de PCI, entende-se que o mesmo se funde completamente com “cultura”. Nesse sentido, cabe a pergunta: quaisquer práticas formadoras de identidade são passíveis de serem classificadas como patrimônio ou é necessário haver um elemento de tradição ancorado nas práticas ancestrais? Para além da atitude de reconhecer vários elementos de culturas não ocidentais como parte do patrimônio cultural mundial, *de que forma a convenção deve ser aplicada no mundo real?* Os desafios são muitos e passam pelas profundas diferenças entre os *experts* em patrimônio e os detentores do

patrimônio em todo o mundo e pelas dificuldades e desafios inerentes ao processo ou tentativa de salvaguarda de bens vivos, bem como dos inevitáveis efeitos da salvaguarda sobre o patrimônio cultural.

Em *Understanding Heritage and Memory*, Harrison e Rose (2010) observam como as práticas de conservação do patrimônio de sociedades não ocidentais e indígenas desafiam as práticas oficiais de conservação do patrimônio no mundo moderno. Através de estudo de caso apresentado pela antropóloga Deborah Rose sobre os aborígenes australianos, os mencionados autores analisam como as visões de mundo indígenas representam um desafio fundamental às noções de patrimônio imaterial e tangível da Convenção do Patrimônio Mundial e da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Diversas culturas não ocidentais (indígenas, mas não só) desafiam e impõem limites ao modelo histórico ocidental embutido na noção e lógica do patrimônio cultural e, implicitamente, à modernidade em geral, na medida em que percebem o passado, o presente e o futuro como integralmente relacionados e integrados a outros aspectos de suas culturas.

Harrison e Rose (2010) buscam demonstrar como o sistema ontológico indígena desestabiliza o antropocentrismo ocidental (o tratamento dos humanos como preeminentes) e o pensamento que o sustenta na medida em que desconhece ou desconsidera os dualismos ocidentais natureza (não humano) *versus* cultura (humano), mente *versus* matéria. Para uma ontologia em que a “cultura” ou a “alma” encontram-se também na natureza, não apenas a fronteira natureza/cultura é questionada, como as próprias medidas de preservação propostas pela Unesco são questionáveis.

Para Smith (2006), a grande maioria dos estudos que exploram a interface entre a comunidade e o patrimônio cultural concentra-se em políticas de identidade: quem é dono do passado? Quem decide quais medidas de conservação (se houver) devem ser tomadas? Quem são os especialistas? Em que medida o vínculo destes com o Estado não garante a manutenção dos privilégios e interesses de uma elite com base em valores alinhados com o fortalecimento da identidade nacional?

Finalmente, apresentam-se algumas das ideias defendidas por Diana Tylor (2008) em “Performance e Patrimônio Cultural Intangível”, onde a autora relata sua experiência como convidada da Unesco para escrever um dos cinco manuais para a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), de 2003 — o Manual sobre Eventos Festivos, Rituais e Práticas Sociais. No artigo, a autora afirma que, enquanto aparentemente trata-se de uma forma de “manter o velho”, a real função das políticas patrimoniais é atuar como uma “indústria do valor adicional” através da criação de “um novo produto cultural”, uma indústria que “converte

locais em destinos”, como Barbara Kirshenblatt-Gimblett argumenta em *Destination Culture* (1998).

#### 4.2 OS EFEITOS DA PATRIMONIALIZAÇÃO DA DANÇA KALBELIA SEGUNDO AYL A JONCHEERE (2015)

No artigo “Intangible Inventions: The Kalbeliya Gypsy Dance Form, from its creation to Unesco recognition”, Ayla Joncheere (2015) insiste no fato de que “apesar de dar a impressão de ser uma tradição milenar, a dança Kalbeliya, também conhecida como dança cigana indiana, é uma criação recente, da década de 1980”. No artigo, a autora explicita como a dança Kalbelia conquistou o mercado como uma das danças folclóricas indianas mais populares, tendo entrado, em 2010, para a lista do patrimônio cultural imaterial da Unesco.

Segundo Joncheere (2015), de acordo com um relato ocidental popular, os Kalbelias são parentes dos ciganos que se espalharam pela Europa e pelo Oriente Médio. Essa noção é baseada na origem nômade dos Kalbelias, sua ocupação como músicos e encantadores de serpentes e sua posição marginal na sociedade indiana, como discutimos previamente. Para a autora, a percepção ocidental romantizada do povo Kalbelia tem forte influência no estímulo à criação da dança.



**Figura 4.1** - A bailaria pioneira da dança Kalbelia, *Padma Shri Gulabo Sopera*, considerada a mãe ou mestra (*Gurujii*) de todas as bailarinas Saperas da Índia<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Fonte: <https://www.bollywoodshaadis.com>.



A autora relata o pioneirismo de Gulabo Saper, primeira Kalbelia a apresentar-se no palco nos Estados Unidos (1985), e os vários projetos que, unindo artistas ciganos de todo o mundo, passaram a adaptar a dança Kalbelia em suas iniciativas.

O processo visa assimilar os ciganos como uma comunidade transnacional com raízes comuns na Índia. O fervor em torno dos ciganos, em seu auge no final da década de 1990, levou a um aumento no número de dançarinas Kalbelia se apresentando em palcos internacionais — de uma única (Gulābī Saper) para aproximadamente cinquenta (Joncheere, 2015, p. 72, tradução nossa).

Após a independência da Índia, conforme discutido anteriormente nesta tese, muitas formas culturais tradicionais foram registradas e classificadas em: clássica, folclórica e tribal. A dança Kalbelia, no entanto, não pôde ser aprovada como uma forma de dança tradicional baseada em costumes ancestrais, um dos princípios básicos para sua aceitação na estrutura tripartite da Unesco, tendo passado a figurar como entretenimento, uma categoria inferior.

A leitura do artigo de Rashna Nicholson (2024) gerou uma reflexão sobre a perspectiva da coincidência de ações políticas e institucionais, que se atrelam aos modos de vidas culturais a sistemas de movimentações, visibilidade identidade histórica. No caso, as danças e cantos Kalbelia, tornadas PCI, deram forma aos circuitos culturais-artísticos, sendo associadas a uma série de enredos e narrativas histórico-culturais, construídas também a partir da subjetividade eurocêntrica, sobre um mundo exótico, livre e místico, sendo relacionados a atividades transgressoras e subversivas.

Como são uma comunidade de tradição, os Kalbelia, ainda hoje, vinculam-se a uma antiga ocupação artística relacionada à música e à dança. Inevitavelmente, nesses termos, estão evoluindo a novas maneiras criativas. Hoje, as mulheres bailarinas Kalbelia vestem saias pretas decoradas, dançam e replicam os movimentos das serpentes, representando o seu legado cultural, ligado a esses animais místicos, para sua cultura.

Na base da “hierarquia cultural”, muitas vezes foram desprezadas por outras comunidades do Rajastão e sentenciadas como mulheres que dançam. As Kalbelias eram vistas apenas como

uma casta de mulheres intocáveis, errantes e “artistas” relacionadas a atividades ilícitas ou divididas. Segundo Joncheere (2015), a mescla entre mercado, pesquisa acadêmica e política patrimonial no Rajastão, impulsionada principalmente pelo turismo, a partir dos anos 2000, levou à inclusão da dança Kalbelia — a “dança dos encantadores de serpentes” — pelos folcloristas em seus programas e circuitos culturais.

Embora seja possível demonstrar que essa mudança na prática é bastante artificial, o novo epíteto e a ligação forjada com a prática dos encantadores de serpentes conferiram às dançarinas Kalbelia a autoridade para utilizarem o rótulo de *dança folclórica*, pois agora podia ser associada a práticas “antigas” e “rituais” — principal critério para o reconhecimento e a legitimação de tradições inventadas. Uma vez concedido o título de *dança folclórica* e a aura associada a essa designação, a dança Kalbelia pôde ser ainda mais comercializada na Índia. Por fim, em 2010, as “canções e danças folclóricas Kalbelia do Rajastão” foram reconhecidas pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (Joncheere 2015, p.123, tradução nossa).

O *status* de patrimônio imaterial é atualmente apresentado como um “emblema de identidade nacional no turismo. Askew<sup>112</sup> (como citado por Joncheere, 2015) argumenta, ainda, que a Unesco não apenas exhibe valores normativos, mas também comercializa esses valores, vinculando preservação e restauração a representações de história, cultura e natureza. Neste sentido, a política de patrimônio cultural entrelaça a pressão administrativa de um aparato burocrático global (a Unesco), vantagens econômicas de uma indústria turística global e apostas políticas de governos nacionais.

Embora a Convenção da Unesco (2003) idealize a salvaguarda do patrimônio por meio de uma ampla gama de ações, como identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, aprimoramento, transmissão e/ou educação e revitalização, as ações práticas (impulsionadas pelo estado) parecem contradizer esta idealização.

O reconhecimento de que os critérios para inserção de um bem na lista do PCI por parte da Unesco são aleatórios, como verificado em outros casos de *performances* integrantes da lista (Santos, 2015; Alencar, 2010), é denunciado por Joncheere (2015), que aponta para o fato da criação recente (ou a tradição inventada) da dança Kalbelia. “A forma de dança Kalbeliya foi inventada no início da década de 1980 e, portanto, não pode alegar ter sido reinventada, como indica o arquivo de nomeação”<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Marc Askew, *The Magic List of Global Status: UNESCO, World Heritage and the Agendas of States*, 24.

<sup>113</sup> “O documentário da UNESCO descreve as danças Matkū e Luṛ como as precursoras da atual forma de dança Kalbelia, como se fosse uma tentativa de provar a inerência e, portanto, a antiguidade da dança. O documentário sugere que a atual forma de dança Kalbelia é uma adaptação moderna dessas

No entanto, nesta tese, defendemos a ideia de que a “dança cigana” sempre existiu entre os Kalbelia, tendo se constituído como um instrumento de acesso aos estratos superiores da hierarquia indiana (servicos de vasalagem para antigas cortes da região), tendo sido reinventada, atualmente, de uma forma criativa e feminina para a continuidade e preservação da sua tradição e com intuito de atração de públicos para superação da pobreza. Portanto, foi no contexto contemporâneo que a sistematização da *Gurujii* Gulabo Sopera e de sua (re)leitura de sua própria tradição, passada pelo seu corpo, subjetividade e um conhecimento tácito sobre si e sobre sua comunidade, que atualmente se reconhece como “dança Kalbelia”. Isso permitiu que ela se desenvolvesse tão rapidamente, de uma simples mistura de danças folclóricas locais do Rajastão para um gênero de dança mais personalizado por suas mulheres, interpretativo, a partir de seus vocabulários próprios.

Embora o arquivo de nomeação elaborado pela Unesco enfatize a questão e a utilize como argumento central, a forma de dança, em si, não se encontrava “ameaçada pela *natureza absorvente da globalização*”. Segundo Joncheere (2015), bem pelo contrário: a forma de dança Kalbelia, desde a década de 1980, tem despertado e recebido significativamente mais atenção internacional do que interesse local.

A dança distintiva, que envolve o uso de vestidos pretos conscientemente elaborados, tem sido fundamental para distinguir a comunidade de seus grupos rivais e, por isso, recebeu aclamação popular desde que subiu pela primeira vez aos palcos internacionais, no final da década de 1980. A forma de dança Kalbelia, apresentada como um novo elemento dentro da mais ampla tradição indígena Kalbelia, ganhou ainda mais popularidade na década de 1990, refletindo o crescimento de uma valorização ampliada dos benefícios do “turismo doméstico” na Índia (Joncheere, 2015, p.118, tradução nossa).

Os elementos que, em nossa opinião, assim como Joncheere (2015) pontua, foram decisivos e estratégicos para a escolha da dança Kalbelia por parte Unesco são: constituir-se como um dos principais e mais atraentes exemplos de diversidade cultural *aos olhos do grande público nacional e internacional*; apresentar expressivo potencial comercial; e ter como principais beneficiários uma comunidade e artistas frequentemente retratados como vítimas dentro da sociedade por instituições culturais locais. Ou seja, dimensões ligadas a formas de sustentabilidade que essas comunidades periféricas e marginalizadas encontram naquelas práticas expressivas.

---

duas formas mais antigas, uma tentativa de sobreviver na atual era pós-moderna. A maioria dos dançarinos Kalbelia (incluindo seus pais, ou seja, a geração mais velha), no entanto, nunca ouviu falar de Maṭkū e também não está familiarizada com Luṛ” (Joncheere, 2015, p. 80).

A comunidade e seu envolvimento na “identificação, inventário e salvaguarda” são, como sabemos, altamente enfatizados na Convenção de 2003. A comunidade é retratada como a principal representante e “guardiã cultural” de sua própria herança. No entanto, a distância entre as recomendações da Unesco e ênfase em termos de metodologia para a salvaguarda do PCI e o que é verificado em campo é percebida por Joncheere (2015). Segundo a autora, o arquivo de nomeação enfatiza repetidamente o fato de que o pedido de reconhecimento partiu da própria comunidade Kalbelia, que toda a comunidade foi consultada e que eles tiveram uma posição central na composição do arquivo de nomeação.

Embora a centralidade e o envolvimento de toda a comunidade Kalbelia sejam claramente e repetidamente enfatizados no dossiê de nomeação, essa afirmação revela-se problemática. Além do baixo percentual de Kalbelias que de fato praticam as “tradições” de dança e música — o que refuta a suposta emancipação de toda a comunidade —, a maior parte dos Kalbelia desconhece o reconhecimento internacional e as implicações desse reconhecimento pela UNESCO (Joncheere, 2015, p. 82, tradução nossa).

Embora tenha sido retratada como a principal força motriz por trás do pedido de nomeação, a comunidade Kalbelia demonstra estar amplamente alheia ao reconhecimento que lhe foi concedido. O processo de participação da candidatura da comunidade não foi bem resolvido pelas organizações governamentais, o que evidencia, na verdade, a falta da participação ativa e predominância da comunidade Kalbelia.

Joncheere (2015) acresce que nem toda a comunidade está envolvida com as danças e as apresentações regularmente. Muitos membros trabalham no campo ou pastoreiam gado para o seu sustento. No entanto, toda a comunidade é hoje conhecida por sua tradição de artes cênicas.

Embora diversas instituições tenham sido claramente mencionadas no arquivo de nomeação da Unesco, de acordo com a autora, elas declararam explicitamente que não estavam envolvidas na composição do arquivo de nomeação ou em quaisquer políticas pós-Unesco relacionadas aos Kalbelias. Tanto organizações governamentais quanto não governamentais revelaram-se envergonhadas por seu envolvimento no caso Kalbelia/Unesco ou negaram firmemente sua participação nele.

Durante a preparação da nomeação para a lista representativa da Unesco, houve interações extensas com uma ampla gama de Kalbelias em todo o estado do Rajastão. Nenhum deles afirmou saber o que era a Unesco ou compreender o que seria patrimônio cultural imaterial, nem taopouco estava ciente do fato de que suas artes Kalbelia eram reconhecidas pelo governo por necessitarem de salvaguarda. Em boa verdade, na perspectiva muito crítica de Joncheere



(2015), a comunidade Kalbelia foi completamente excluída da elaboração do arquivo da Unesco:

O interesse do Estado em exibições públicas de identidade nacional depende, em parte, do grau em que essas exibições podem funcionar como motores econômicos. Isso é válido para uma ampla gama de atividades de turismo cultural — desde apresentações de dança e folclore até o turismo comunitário, em que os visitantes convivem e “experimentam” as atividades cotidianas das populações locais. Assim, a tentativa do Estado de mercantilizar e “vender” a cultura atua como uma estratégia de diversificação econômica e reforça suas pretensões de se afirmar como o legítimo guardião do nacionalismo cultural (Scher, 2008 como citado por Joncheere, 2015, tradução nossa).

A indústria do turismo do Rajastão é, de fato, um negócio em expansão e representa a região como um estado cultural ou patrimonial (essas palavras são recorrentemente usadas como sinônimos), com um foco principal e intangível nas artes populares. O governo indiano, além disso, concentra-se em manter um patrimônio nacional diverso, mas coerente, através do qual ele consiga manter a ideia generalizada de “indianidade”, representada por diversas comunidades de pessoas<sup>114</sup>.

Joncheere (2015) oferece uma visão geral das consequências práticas do reconhecimento de Kalbelia pela Unesco. Uma das coisas que a Unesco teria prometido foi a construção de uma “Escola de Dança Kalbelia” em Jaipur. Segundo a autora, no momento de sua investigação, Gulabo Sopera estava construindo uma escola própria em Pushkar (sua cidade natal), com recursos privados. Escolas onde as crianças Kalbelia teriam a oportunidade de aprender suas “habilidades tradicionais”, juntamente com instalações de alojamento e alimentação gratuitas e bolsas para artistas seniores para que pudessem transmitir seu conhecimento das artes tradicionais, também foram prometidas, ainda que a autora não tenha encontrado nenhum exemplo delas. A criação de um Centro Cultural e Arquivo Kalbelia, um Museu Etnográfico dos Kalbelias, administrado pela própria comunidade, e um rico banco de dados de recursos digitais de grupos performáticos Kalbelia e sua música também nunca foram estabelecidos, segundo a autora.

Apesar do aparente estímulo à inovação e à colaboração entre comunidades associadas à dança e à música Kalbelia, o conceito de patrimônio da Unesco fortalece o foco na cultura grupal (neste caso, os Kalbelias) com “o efeito de criar fronteiras fechadas e claras contra

---

<sup>114</sup> Carol Henderson e Maxine Weisgrau, em *Raj Rhapsodies: Tourism, Heritage and the Seduction of History* (*Raj Rapsódias: Turismo, Patrimônio e a Sedução da História*), afirmam (p. xvii).

comunidades externas”<sup>115</sup>. Joncheere (2015) relata ter observado uma onda “purista” nas apresentações Kalbelia nos últimos anos, imposta principalmente por folcloristas-gerentes do Rajastão (os *stakeholders* locais), organizadores de apresentações, que atualmente tendem a forçar os artistas Kalbelia a apresentar *shows* “reais” ou “autênticos”. E por *shows* “autênticos” se entendem apresentações apenas com artistas Kalbelia e com música Kalbelia “tradicional”: apenas vocalistas femininas e *puṅgi*, *caṅg*, *daphlī* e *mañjīrā* (nenhum outro instrumento como harmônio ou *ḍholak*).

Essa abordagem, reafirma Joncheere (2015), contradiz a convenção da Unesco (2003) que afirma que o diálogo renovado entre as comunidades deve ser encorajado. Essa abordagem folclórica levou a muitos protestos por parte de artistas Kalbelia que haviam, com sucesso, colaborado com músicos de outras comunidades do Rajastão<sup>116</sup>. Os protestos se estenderam a tal ponto que os artistas Kalbelia agora estão secretamente contrabandeando músicos de outras comunidades e vestindo-os como Kalbelias para criar o visual “autêntico”.

Apesar de sua indiferença e protecionismo, os Kalbelias continuam tentando (com sucesso) se conectar com o mundo exterior por meio da cultura cigana, um caminho que muitos artistas do Rajastão esperam seguir como estratégia de *marketing*.

#### 4.3 O PAPEL DAS MULHERES NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO E OS EFEITOS DA PATRIMONIALIZAÇÃO SOBRE O RECONHECIMENTO DE “SI”

Nesta parte final, proponho que se abra um espaço para discutir as apropriações culturais de mulheres e comunidades subalternizadas de países a Ocidente chamados de “Terceiro Mundo”, enquanto produtoras de sua própria imagem. Valorizando o seu *modus* criativo contingente em seus modos de subsistir, curar, emergir, a comunidade consolida-se através de criações e manifestações culturais como o resgate da sua própria cultura. E suas tentativas de adequar-se às demandas contemporâneas e tecnológicas emergem como uma forma de enxergá-las de modo ativo em seu próprio meio, dado que não são entidades de museu em algum estado de

---

<sup>115</sup> Walter Leimgruber, em “Switzerland and the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage” (“A Suíça e a Convenção da Unesco sobre o Patrimônio Cultural Imaterial”, p. 169), afirmam que — apesar do aparente estímulo à inovação e à colaboração intercomunitária associado à dança e à música Kalbelia — o conceito de patrimônio da Unesco reforça o foco em uma cultura orientada para o grupo (neste caso, os Kalbelia), com “o efeito de criar fronteiras fechadas e claramente definidas em relação às comunidades externas”.

<sup>116</sup> Essa insatisfação é mais visível em Jodhpur, onde dançarinos de Kalbelia colaboram quase exclusivamente com músicos não pertencentes aos Kalbelia, como Langas e Manganiyars. Essas trupes de fusão se apresentam como ciganos do Rajastão (para o público internacional) ou músicos folclóricos do Rajastão (para o público indiano).

essencialidade. Isso pode ser reconhecido como um processo cultural que nasce de novas gestações, de parcelas de tradição ancestral e novas indexações estéticas no processo, o que se pode entender como “hibridismo cultural” (Canclini, 1999).

Así, hoy estimo que el objeto de investigación es, no solo la historia de las "mujeres del Tercer Mundo" o su testimonio sino también la producción, a través de las grandes teorías europeas, a menudo por la vía de la literatura, del objeto colonial. Mientras las feministas estadounidenses continúen entendiendo la “historia” como un empirismo positivista, que desdeña la “teoría” y, por consiguiente, continúa ignorándose a sí misma, el “Tercer Mundo” como objeto de estudio, seguirá siendo el resultado de esas prácticas intelectuales hegemónicas del “Primer Mundo” (Spivak, 2008, p. 145).

Todas essas agências estão preocupadas em construir políticas de reconhecimento sobre os direitos básicos, políticos e culturais, voltados para esses grupos subalternizados, no contexto de suas nações; seja criando políticas ativas reparadoras, de acesso aos direitos primordiais ou mesmo em manobras de reconhecimento das práticas e tradições locais, por parte de grandes instituições, a fim de projetar vozes e reconstruir caminhos de representatividade política, social e cultural, respeitando os direitos a perpetuar a tradição e a representatividade.

Vemos, assim, um interessante cenário no campo da antropologia e dos estudos críticos do patrimônio (ECP) na análise das ações quanto à política de patrimonialização para proteção e reconhecimento do fazer de grupos humanos. Isto dentro de um contexto pós-colonial e eurocêntrico, e em ascensão paradoxal, das entidades de salvaguarda, movidas pelo interesse de reconhecimento do saber étnico e a conectividade global, coexistência ética e herança das práticas.

Como na biologia, toda célula precisa de um meio favorável para se multiplicar, crescer e se adaptar, até sucumbir, dando espaço para outra. Todo sujeito precisa de recursos e de um mundo ou meio para existir, se reproduzir e criar. Como pode haver a reconstrução de um mundo sem o resquício de um mundo anterior? Só precisamos dar espaço para conceber, reflexivamente, no mundo de criação de Gulabo, de sua forma de entender a dança da sua comunidade, algo ancorado em ferramentas e suportes que já estavam ali ou vieram antes. Podemos entender como se fora um berço, uma plataforma cultural à qual ela teve acesso, para também, sem dúvidas, criar outras coisas, mas falamos aqui que o sujeito adormece e sonha para, ao acordar, inovar algo dentro da sua cultura, que se pode chamar invenção ou estado de perpetuação do conhecimento ou de sobrevivência de uma pulsão que rondava ali ainda sem corpo.

A embaixadora da dança Kalbelia, Gulabo Sapera, em sua entrevista no artigo do cineasta e pesquisador Mumbai Rajendra Vasant Khairnar (2023), da Universidade ITM (Instituto de tecnologia e Gerenciamento), relata como a dança Kalbelia foi reconhecida pela Unesco. Ela explica, em mínimos detalhes, seu processo de resgate e formalização da dança diante da herança cultural de seu povo e sua iniciativa. Sendo uma construção orgânica experienciada por ela desde a pequena infância, quando acompanhava a seu pai a tocar sua flauta *pungi* pelas ruas de *Pushkar*, somando às referências das danças folclóricas vivenciadas no seio da sua comunidade a sua paixão interpretativa chamada pela flauta de seu pai. Acresce que, antes dela, as mulheres não costumavam se expor dançando como um ato público, nem como um modo de subsistência.

Na continuação de seu relato, na entrevista *online* realizada por sua filha, Roopa Sapera, para nós no Brasil, realizada em 20 de setembro de 2025, com a tradução do hindi para o inglês, Gulabo menciona que tudo surgiu por uma série de chamados do seu destino, em decorrência da sua relação com as cobras desde criança, de acompanhar a seu pai a tocar a flauta *pungi* e de adorar as danças locais sua comunidade, a partir de 1978, aos 6 anos de idade.



**Figura 4.2** - Print da nossa entrevista via Zoom - 20/09/2025

Como a própria Gulabo Sapera declara na entrevista, o processo da dança depois passou a acontecer como um ato público, nas ruas de *Pushkar*, quando ela ainda tinha 6 ou 7 anos de idade. Com seu encanto, chamou a atenção de uma agente cultural do governo local, que logo a convidou para participar de apresentações artísticas e culturais em outras cidades anexas a *Pushkar*.

A adolescente Gulabo, em meados dos anos 80, aos 17 anos, não só deu uma forma estruturada a sua dança comunitária, mas a também projetou a sua indumentária, diferencialmente de cor preta com decorações de fitas coloridas, desenhada pela própria bailarina. A dança Kalbelia foi passando por um reconhecimento progressivo durante as duas primeiras décadas, acontecendo primeiro fora da sua comunidade e, depois, passando pela aceitação e identificação, devido ao seu êxito.

Essa sistematização ou reinvenção cultural se converte em uma proeza no que diz respeito à aceitação política e cultural, dada a força de difusão da *performance* e à consciência de classe embutida no *ethos* entre as bailarinas, que integraram e repetiram o estilo com muita naturalidade. Consequentemente, ela progressivamente ocupou este interessante lugar, de representação da sua herança cultural, conquistando sua aceitação, através da inserção de uma nova categoria de dança na Índia, que seria somada aos grupos de “danças folclóricas indianas”.

Khairnar (2023), em seu artigo e entrevista, afirma que foi a mãe da bailarina pioneira da conhecida dança Kalbelia, a Gulabo Saper, que começou a levá-la desde os 6 anos aos pequenos festivais locais, onde ela se apresentaria e, assim, ajudaria a família financeiramente. Aos 8 anos, ela teve a chance de ser convidada a apresentar-se no Pushkar Mela<sup>117</sup>, onde foi notada por alguns membros do Departamento de Turismo Rajasthan, que lhe pediram para vir à capital de Jaipur para também atuar em outros encontros culturais.

Sendo assim, paulatinamente o processo de enraizamento da tradição foi incorporando e tomando consistência e autorreconhecimento dos elementos de identidade. Primeiro, dentro dos seus contornos locais ou territoriais, e depois, através da repetição do ato performático em contínuos estados de visibilidade, em espaços de maior reconhecimento público, sob apoio de agentes culturais do governo local, alcançando pouco a pouco um *status* de representatividade de uma minoria muito marginalizada, como foi o povo Kalbelia nos últimos séculos.

El tiempo es un factor esencial en la naturaleza metacultural del patrimonio. La asincronía entre los relojes de la historia, el patrimonio y las costumbres, así como las diferentes temporalidades de objetos, personas y acontecimientos, crean una tensión entre lo contemporáneo y lo actual, como se indicó anteriormente, una confusión entre evanescencia y desaparición, y un hecho paradójico (a saber, que la posesión de patrimonio se convierte en un signo de modernidad), que constituyen las condiciones para que pueda darse cualquier labor en materia de patrimonio mundial (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 67, tradução nossa).

---

<sup>117</sup> O Festival Pushkar Mela (festival do Rajastão) é um dos eventos mais antigos da Índia, remontando à antiguidade, com raízes religiosas ligadas aos rituais dedicados ao deus *Brahma*, representado no lago central de Pushkar..

Para o entendimento da conformação da dança Kalbelia para muitos autores, Gulabo Sapera “E o melhor exemplo disso. Na Índia e no exterior, ela criou a forma de dança Kalbelia que conferiu uma identidade renovada. A dança Kalbelia passou, assim, a representar essa transformação.” (Khairnar, 2023, p. 169).

Trata-se de uma transposição de um ritual performático cotidiano que se manifestava em um âmbito privado comunal para uma *performance* social no âmbito público, do local para o global. E ao mesmo tempo, há um fenômeno contemporâneo de *desterritorialização* e *reterritorialização* da cultura. Como nos explica Canclini (1999, p. 288): “Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas”.

Assim, a dança Kalbelia produz outros sentidos estéticos, integrando-se em formas de transnacionalização de mercados simbólicos e inserindo-se em novos roteiros globais da arte. Para obter resultados no entendimento da complexidade das relações que se estabelecem entre o global, o nacional e o local nesta *performance* cultural, sugerindo um desafio para a escrita na antropologia, é fundamental que se reconheça a sua natureza *transnacional* e *desterritorializada*, que opera dentro do fazer cultural, e detectar as principais forças sociais do mundo de hoje, diferentes do entendimento do valor de cultura e tradição definidos no passado.

A grande dificuldade em definir cultura no mundo de hoje prende-se com a continuada desterritorialização das identidades culturais. O mundo actual caracteriza-se pelo enorme fluxo de coisas e pessoas, o que impede que as culturas continuem a ser confinadas a um espaço físico e geográfico delimitado. As velhas concepções de cultura relacionadas com parentesco, sentido comunitário, modo de vida e modo de produção e hábito social perdem fulgor, mostrando-se inadequadas para entender os fenómenos de localidade num mundo globalizado e desterritorializado (Arruda, 2006, p. 335).

Neste sentido, já Kroeber (1993) havia apontado para a plasticidade da cultura e o seu carácter mutável, afirmando ser difícil dizer se ainda achamos estar dentro de um complexo da cultural original linear, sem compreender ou categorizar os recentes contextos de perpetuação e ressignificação da cultura. Sobre essa relação mutável da cultura pressionada por demandas, a evolução e as grades mudanças de rumos ou de surgimento de práticas e novas resoluções foram empurradas a lugares que nos deslocam a outros.

Por isso, propondo outra deriva de reflexão, a perspectiva de Angelino (2015), Joncheere (2012) e Monica Murgia (2015), quando enfatizam as dinâmicas hegemônicas das políticas

protecionistas do patrimônio, denotam que o valor da configuração performática da dança Kalbelia, como um ato emancipatório e revelador das mulheres Kalbelias, produz impacto no cenário do mundo contemporâneo e forma uma articulação da política turística local. Dentro da visão de Appadurai (2004, p. 336),

Qualquer sociedade organizada culturalmente é dotada de construções imaginárias, expressas em canções, fantasias, mitos ou contos, que servem para criar uma identidade cultural. A característica distintiva da sociedade globalizada contemporânea é a amplitude transnacional e transcultural das imagens sociais disponíveis.

Para além das excelentes análises e pesquisas das autoras supracitadas, gostaríamos de evidenciar outros aspectos que rebatem o caráter passivo e dócil da comunidade Kalbelia. Procurando reconhecer o seu desejo de reinvenção cultural e transgressão dos saberes tradicionais em novas roupagens, iniciadas por um membro do grupo *Gulabo Sapera*, viabilizado por um primeiro movimento social cultural que foi de encontro aos interesses sociopolíticos locais, mantêm-se, todavia, uma coesão entre o grupo e um entendimento da sua própria manifestação simbólica, agitada por outros agentes culturais, empresários e festivais, reproduzindo o ato performático e afirmando sua identidade, mesmo que marcados por novas formulações.

Se apontamos unilateralmente interesses políticos e institucionais que poderão ter viciado a nomeação Kalbelias nas listas do PCI, anulamos, desse modo, os atos e as ações agenciadas pela própria comunidade na repetição (talvez, *reperformance*) da dança como um ato comunitário uníssono, onde o próprio grupo identifica o reflexo da memória tradicional, seja no vocabulário corporal de sua música, seja como em seu sentido simbólico ou ritual.

Por isso mesmo, interessa-nos aqui reconhecer a agência subalterna, protagonizada pelas mulheres bailarinas Kalbelias do Rajastão, acionando estratégias de sistematização e de *performance* cultural consistente, como um devir de resistência de sua tradição sob uma formulação milenar, como grupo nômade e endogâmico.

Alcançamos perceber o jogo existente de interesses dados através destas micropolíticas patrimoniais, associados ao enquadramento de uma tradição. Porém, não podemos exaurir de significado ou descartar a ação titânica, primeira, vinda desde a comunidade considerada marginal e invisível, e fazê-lo sem admitir a possibilidade de alguma força e potência que se revela no contexto das suas práticas, no caso, da arte da dança. Emergindo e se reinventando a partir da sua ancestralidade, os Kalbelia tomam para si os códigos subjacentes, vibrantes, ali presentes, vindos da própria memória corporal com interação com o meio.

Os seres humanos que influenciam a cultura e fazem nova cultura são, por sua vez, moldados; e são moldados através da intervenção de outros homens que são culturalizados e, por conseguinte, produtos da anterior cultura. Torna-se, portanto, evidente que, embora os seres humanos sejam sempre as causas imediatas de acontecimentos culturais, estas causas humanas são, por sua vez, o resultado de situações de culturas antecedentes, tendo sido adaptadas às formas culturais existentes que encontram (Kroeber, 1993, p. 199).

Desejamos, por isso, aqui, olhar os substratos subjacentes das memórias corporais ou de corporeidades inerentes, congênicas — onde o sujeito se potencializa e potencializa o ato cultural dentro de seu entorno comunal, em contato com o meio e os seus saberes. Canclini (1999, p. 25) menciona como fundamental, no que diz respeito à preservação do patrimônio, o paradigma “participacionista”, que tem como ator principal a comunidade, a qual deve decidir o que é o que se preserva e como se deve fazer isso.

Essa participação ativa-se, por exemplo, também com o uso das ferramentas de mídias digitais disponíveis para o grupo, assegurando um certo empoderamento através da potência do patrimônio, ao escolher o que é que deve ser dado e entregue em seu valor simbólico às gerações futuras e ao mundo. E, como sujeito, transforma o rumo de seu saber em contato com os outros e os outros territórios, impactando sua representatividade.

A reinvenção da tradição no seio de uma comunidade foi realizada pelos seus próprios membros, neste caso da dança feita por uma mulher, e pode-se interpretar como uma reescrita de uma cosmogonia na qual são embaralhados os símbolos e os personagens e o ritual, deslocando suas figuras e lugares de poder.

Entendemos que a dança Kalbelia foi sistematizada como tal a finais dos anos 70, e chegando ao sentido de *performance* pública no começo dos anos 80. Apesar de essa dança não ser como as descrições dentro dos moldes patrimoniais, de uma prática formalmente herdada, repetida como tal durante gerações, sua tradição está profundamente imbutida na sua nova forma de apresentação, em um novo espaço e tempo.

A dança Kalbelia se converte em manifestação subversiva em relação à imanência da tradição do encantador de serpentes (interrompida pela proibição do uso da cobra em 1972)<sup>118</sup> e, para prosperar e ressignificar a pulsão ritual e simbólica dessa prática, uma de suas mulheres dançam no lugar das cobras. Isso representa para esse grupo uma nova configuração da feitoria do encantador de serpente, que se desenvolverá como mágica para a corporeidade da mulher

---

<sup>118</sup> *Wildlife Protection Act*, de 1972 (Lei de Proteção da Vida Selvagem), proibindo a capturas de serpentes e outros animais selvagens para fins de caça ou entretenimento.



Kalbelia, fazendo o uso de toda a linguagem de códigos e movimentos corporais afins ao seu grupo.

Nesses termos, evocando a natureza metacultural do PCI, mesmo titulando a dança Kalbelia nas listas de salvaguarda, as práticas culturais são constantemente reinterpretadas no fio do tempo, refletindo as mudanças e atravessamentos dos artefatos sociais introduzidos no seio da cultura local. Articulando novas formas de expressão e aderências à prática da *performance* cultural, garante-se que sejam relevantes essas mudanças para a comunidade gestora da sua tradição.

No âmbito desta pesquisa, a noção de tradição não é compreendida como um conjunto fixo de práticas herdadas de um passado imutável, nem como uma oposição entre “tradições autênticas” e “tradições inventadas”. Em diálogo com Giddens (1994), entende-se que a tradição se constitui como um sistema dinâmico de práticas e saberes que se atualizam continuamente por meio de sua reinterpretação no presente. Nesse sentido, sua legitimidade não reside na fidelidade a uma origem, mas na capacidade de articular práticas, crenças e sentidos compartilhados, sustentados por seus próprios regimes de verdade. Tal perspectiva permite compreender as práticas culturais das mulheres Kalbelia não como meras reinvenções ou distorções de uma suposta tradição original, mas como expressões vivas, situadas e ativamente produzidas no interior de seus contextos sociais, históricos e performativos.

#### 4.4 EMPODERAMENTO KALBELIA: MUDANDO A PELE DA COBRA

Será que só podemos enxergar e analisar as bailarinas da comunidade Kalbelia como subalternas asiáticas, reduzidas a agentes passivos, conduzidos apenas pelos interesses do apadrinhamento do patrimônio, da indústria turística local e das estratégias do governo indiano frente ao uso dos símbolos da cultura? Essa indagação é fundamental para não produzir um discurso unilateral e reducionista diante da força e das escolhas e agências de um grupo. Refletir sobre essas tensões permite compreender não apenas as marcas da colonialidade de gênero e da espetacularização cultural de comunidades subalternas e locais, mas também de enxergar modos e estratégias potentes que produzem rupturas, criam alternativas e afirmam suas presenças como protagonistas da cena.

Isso resultou em lhes conferir o epíteto de “não-pessoas” (Laga, 2009) ou “não-seres”, que habitavam as “margens das margens”, e cujo modo de vida era caracterizado pela peregrinação e pela vadiagem. Em termos acadêmicos, essa classe “dominada” constitui uma categoria distinta denominada “subalterna” (Spivak, 2004, p. 28) e deu origem, no início da década de 1980,

a um campo específico de investigação acadêmica conhecido como *Subaltern Studies* (Estudos Subalternos) (Rana, 2011a, p. 1, tradução nossa).

Podemos, assim, encontrar o ato da “(re)invenção” da tradição da dança Kalbelia como um fenômeno de características feministas<sup>119</sup> e subalternas (cf. Guha, 1988), construído neste cenário “terceiro-mundista” e na Índia, desafiando “a ofensiva combinada contra o mito agressivo tanto da masculinidade nacionalista como imperial” (Gandhi, 1998, p. 98).

Essas mulheres representam ações e escolhas, como forças criadoras que transbordam os estereótipos fixados dentro da sua dimensão social, invisibilizadas e rompendo certos costumes patriarcais dentro da sua comunidade. A dança Kalbelia, lançando seu corpodança no mundo, comportando-se subversivamente, reinventa uma “maneira nova” a partir de antigas práticas, tomando o lugar da cobra e passando a ser a “mulher cobra” e, depois, a viver em um espaço de fluxo transnacional.

Foi precisamente na década de 1980 que o feminismo encontrou o pós-colonialismo, sobretudo, através da crítica literária pela interpretação de textos e análises dos discursos coloniais e pós-coloniais (BAHRI, 2013, p. 660). Sob uma perspectiva de gênero, o estímulo à criação de objetos e ângulos de análise inovadores foi abrindo os caminhos para uma sintetização de ambos os movimentos teóricos: o feminismo pós-colonial. Apesar de a inserção do feminismo – tanto no pós-colonialismo como nos estudos culturais – ter adquirido um caráter de complementariedade e interseccionalidade, Sandra Regina Goulart ALMEIDA (2013, p. 690) afirma que esta não se deu de maneira tranquila, já que o feminismo teria a capacidade de desestabilizar edifícios teóricos bem construídos (Ballestrin, 2017, p. 1038).

Nessa perspectiva de análise, percebemos esses movimentos como uma fissura na malha social, admitindo características de transgressão do corpo feminino Kalbelia no seio da comunidade de tradição patriarcal. Tendo de alguma forma um modelo ou a possibilidade de liberdade de expressão corporal decorrente dessas viradas do feminismo e do pós-colonialismo nos anos 1980, construídas com base em um antagonismo entre dois cenários do feminismo (ocidental e o não ocidental), reconhece-se, assim, que podemos pensar este movimento da dança Kalbelia integrando uma categoria de “Feminismos Subalternos” (Spivak, 2010). Tomados por uma onda social por todo o planeta alegando direitos civis, políticos e sociais da

---

<sup>119</sup> “Gostaríamos de sugerir que a ideia de feminismos subalternos pode agregar diferentes movimentos de mulheres feministas, acadêmicas ou não: feminismo pós-colonial, feminismo terceiro-mundista, feminismo negro, feminismo indígena, feminismo comunitário, feminismo mestiço, feminismo latino-americano, feminismo africano, feminismo islâmico, feminismo do Sul, feminismo decolonial, feminismo fronteiriço, feminismo transcultural, etc.” (Ballestrin, 2017, p. 1040).

mulher aos finais do séc. XX em diante, esse talvez também possa ser o enquadramento para a transformação/emancipação do papel da mulher bailarina nas comunidades Kalbelia.

A sua admissão pelos pares, outras mulheres, e o reconhecimento e propagação da dança dentro do contexto de ruptura e re-criação da tradição são tidos como ato insurgente de um corpo feminino subalterno. Detectada por elas como um lugar de empoderamento do corpo feminino, nômade e dançante, essa *performance* cultural leva o sustento, respeito e admiração dentro de sua comunidade e para outras mulheres do mundo.

Gulabo Sopera, no início da sua carreira, agiu como uma mulher transgressora, tomou o lugar da cobra, se lançou às ruas com o seu pai a exhibir a sua dança, viveu e projetou sua própria fantasia artística de menina, em um modo libertário de subsistência. Logo criou uma roupa diferenciada da cultura indiana, de cor negra, com adornos geométricos coloridos. Partes da sua indumentária — *ghagra-coli* com *dupattas* / *tupatas* multicoloridas<sup>120</sup> — são usadas enquanto realiza a dança, que se tornou uma marca da roupa Kalbelia. Gerou-se, dessa forma, um circuito de economia e visibilidade, bem como um caminho de certo *glamour* sobre essas mulheres antes invisíveis, projetadas e enaltecidas depois por bailarinas ocidentais pelo mundo afora.

Para as pessoas presentes, muitas fontes de informações são acessíveis e há muitos portadores (ou “veículos de indícios”) disponíveis para transmitir a informação. Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permita utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles, ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados. Podem também supor, baseados na experiência passada, que somente indivíduos de determinado tipo são provavelmente encontrados em um dado cenário social. Podem confiar no que o indivíduo diz de si mesmo ou em provas documentadas que exhibe, referentes a quem é e ao que é (Goffman, 2011, p. 11).

Será que esse modelo de “encantadores de serpente” foi usado e objeto para reforçar a imagem do exótico, que de fato já havia sido também construída anteriormente através da fiabilidade da sua proteção como patrimônio cultural (num amplo campo de práticas que vai das curas e medicinais tradicionais às formas de entretenimento)? Danças Kalbelia, hoje e agora, emergem em mostras e feiras culturais transatlânticas, substituindo encantamentos de serpentes por corpos de mulheres, simultaneamente subalternas e empreendedoras de sua economia na rede familiar e local. Representadas como agentes mercantis em suas localidades, elas situam-se

---

<sup>120</sup> *Ghagra-coli* seria a camisa ou parte superior da roupa Kalbelia; *dupatta* / *tupata* seria uma espécie de véu de cabeça, também muito característico da mulher Kalbelia.

também como vozes influentes para conquista de apoios particulares em seus projetos sociais. Por outro lado, como nos dizia Ballestrin (2017 como citado por Loomba, 2005, p. 131):

O imaginário erótico e sensual do colonialismo, envolvendo sedução e desejo na dimensão sexual da empreitada colonial pela posse e pela conquista, criou as representações da ameríndia despudorada, da oriental exótica, da africana fogosa. Contudo, nem todas as mulheres não europeias foram retratadas como desejáveis e passivas em algum lugar do mundo no imaginário desbravador colonial: as “Amazonas” são o exemplo de brutalidade, feminilidade desviante e sexualidade insaciável.

Evoco, portanto, aqui, uma proposta de análise e reescrita de posições de lugares contingentes destes corpos femininos e subalternos que vêm vindo, durante quatro décadas, criando fissuras dentro das lógicas da malha social local e dos olhares exteriores. Como fenômenos ativos, essas *performances* femininas que, por outro lado ainda, revelam uma passagem da dança do espaço do privado para o público, impactam sobre os rumos da sua representatividade local, nacional e internacional. Em âmbito local, como ato insurgente e criativo ressurgido do útero da tradição; em âmbito nacional e segundo a capilaridade global, geram suas ações, recebendo a validação de instituições nacionais, globais e visibilidade digital.

Con todo, a lo que principalmente aspira una política postcolonial es a cambiar las injustas estructuras de poder del mundo. Una parte del mundo es rica. Una parte mucho mayor es pobre. Dentro de un abanico de modalidades diferentes, a lo que aspira una política postcolonial tricontinental es a generar una relación justa y más equitativa entre todos los habitantes del planeta, trabajando en posibilidades sociedadde basadas en valores comunitarios en lugar de individuales, en pró de la participación popular en lugar del control centralizado, en pró del empoderamiento en lugar de la explotación, a través del cambio social sostenible desarrollado a partir de los sistemas de conocimiento y los recursos locales (Young, 2008, p. 236, tradução nossa)

A autonomia da ecologia em que estes saberes habitam, a preservação e também autocriação dos mesmos se converte em um ato de resistência. Reconhecendo seu patrimônio, muitas comunidades velejam em um mar de incertezas dos subsídios que aquele título outorga. Quase que o impacto pode ser considerado apenas a nível de imagem para publicitar autorias digitais e campanhas de fortalecimento do sentimento de identidade local. Reféns das políticas patrimoniais, não conseguem gerir claramente desde onde se sustenta um saber que veio organicamente de uma comunidade nômade vinda da floresta, das montanhas ou do deserto. Converte-se, assim, em um reconhecimento público que impulsiona publicidades e processos de objectificação através de suas imagens (*marketing*) com que alguns de seus membros se

beneficiam ou sabem navegar. Porém, pouco sabem as entidades (nacionais e internacionais) do patrimônio sobre como gerir a organicidade dos saberes dentro das ecologias de transmissão e produção das tradições culturais das comunidades originais, porque na força do seu saber e no sentido coletivo se movem outras lógicas intangíveis.

A dança Kalbelia é uma agência<sup>121</sup> feminina, emergida de dentro para fora por suas representantes, consideradas hoje como encarnações vivas de sua própria cultura, expressa através de gestos performativos e artísticos. Esse processo está continuamente em evolução, em constante reincarnação e adaptação, expandindo seu devir nômade cultural — seja no ir e vir, nas mídias digitais, em *workshops* ou atuando como referência mundial das danças étnicas e das tribos ciganas.

No caso das mulheres Kalbelia, essa agência manifesta-se de maneira particularmente expressiva no corpo que dança, entendido como lugar de produção de saber, memória e transformação da sua cultura. É por meio de seus corpos — em movimento, em *performance* e em circulação — que essas mulheres não apenas transmitem práticas culturais, mas também negociam posições sociais, constroem reconhecimento e reconfiguram suas identidades em contextos locais e transnacionais. Assim, o corpo Kalbelia feminino emerge como um dispositivo ativo de agência, no qual tradição, criação e estratégia se entrelaçam, permitindo às bailarinas atuar não apenas como portadoras de uma herança cultural, mas como agentes de sua reinvenção e expansão no mundo contemporâneo.



Video: Aasha Sopera

---

<sup>121</sup> Torna-se necessário delimitar a noção de agência adotada neste estudo, uma vez que se trata de um conceito central nas Ciências Humanas para a compreensão das ações dos sujeitos em contextos sociais. Em diálogo com Giddens (1984), a agência é entendida não como uma ação isolada ou puramente voluntarista, mas como a capacidade dos sujeitos de agir, intervir e produzir efeitos no mundo, mesmo quando inseridos em estruturas sociais que simultaneamente os condicionam e possibilitam suas ações. Tal perspectiva permite compreender a agência como um processo relacional e situado, no qual os indivíduos mobilizam saberes, práticas e recursos disponíveis para atuar no interior de determinadas configurações sociais.

Sobre a questão de ser ou não ser uma *performance* inventada, a dança Kalbelia foi, sobretudo, o motor tangencial de pontos e linhas históricas e políticas que resultaram em certos lugares e certas escolhas. Vamos dimensionar como seria se esta comunidade não tivesse disponível essa dança: seria outro elemento? Será que os métodos de sobrevivência a partir de um saber não são uma estratégia comum no sentido de melhoria da sobrevivência humana? Uma invenção parte sempre de uma realidade possibilitadora — de certos instrumentos básicos e de recursos tradicionais que já estavam ali, latentes, sendo praticados de forma despretensiosa ou natural — e que, em determinado momento, foram reanimados ou reinterpretados por um ou mais sujeitos. Por isso, seus gestos são rapidamente aceitos pela comunidade, que reconhece neles alguns (ou muitos) dos códigos ali representados, gerando automaticamente um sentido de identificação e pertença por parte do grupo.

Em resumo, a natureza metacultural do patrimônio (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) vai além da preservação de bens materiais e imateriais, envolvendo sua função como um agente de construção, transmissão e reinterpretação da cultura, influenciando a identidade, os valores e as práticas das comunidades. Temos dois contrapontos: por um lado, o olhar político, institucional e turístico voltado para seus costumes; por outro, a necessidade visceral do fazer espontâneo de sua arte — uma prática que aglutina camadas e vestígios históricos e culturais, sobrepondo-se a uma dança tradicional e transformando-se em expressão do desejo feminino de liberdade e criação, culminando em uma nova conformação da própria dança. Ela, afinal, esteve sempre lá e emergiu para perpetuar-se com novas roupagens e demandas.

A cultura é a fundação de qualquer sociedade numa produção coletiva; nunca é resultado da iniciativa ou esforço de uma única pessoa, mas o resultado de um processo cumulativo que pode vir a manifestar-se em um corpo para outros corpos. Esse processo dá conta de uma nova perspectiva de suas tradições, de retorno ou de morte de seus ciclos, em um grau de liberdade e de criação e recriação integradora.

A perspectiva de Sahlins (1985) propõe uma dimensão dinâmica dos fluxos e transformações presentes na história e na cultura. Ela atenta para o papel do indivíduo na concepção do próprio conceito de cultura. Enquanto sujeito dotado de atuação, o indivíduo participa ativamente dessas transformações por meio de diversas interações coletivas e do exercício de sua “razão simbólica”. É necessário que o antropólogo encontre o lugar do passado no presente, da superestrutura na infraestrutura, do estático à mudança existente na estabilidade, pois a cultura funciona como uma síntese dessas categorias imanentes.

Em um passado anterior aos anos 70, as mulheres apenas se dedicavam a seus afazeres comunitários e a dançar no seio da sua comunidade. Após um fenômeno de adaptação vindo de

um membro da comunidade, essas características comunitárias passaram naturalmente a tomar outros espaços, formas e dimensões.

Em um princípio, para este tipo de *performance*, as mulheres Kalbelia estavam especialmente vinculadas ao labor da dançarina profissional do entretenimento — o que, em parte, significava carregar o estigma de serem associadas a mulheres de “virtude fácil”, “sem moral”, frequentemente julgadas sob o olhar patriarcal da sociedade local. Essa baixa estima difundida em relação às mulheres que se apresentam cênicamente na Índia — sobretudo aquelas fora do campo das danças clássicas indianas — é pouco conhecida ou debatida fora do país. Trata-se de um julgamento oriundo, em grande parte, da opinião dos habitantes do Rajastão e, especialmente, dos membros masculinos da própria comunidade Kalbelia: uma visão de domínio, submissão e controle sobre os corpos femininos que atravessa diversas sociedades e culturas do planeta. Um desafio, ainda hoje, aos direitos humanos a ser superado.

Gulabo Sopera, como a primeira dançarina profissional de Kalbelia, foi regularmente associada ao ostracismo e à falta de aceitação da comunidade Kalbelia, porque ela havia se tornado uma mulher dançarina, que saía da comunidade para trabalhar na vida pública, diferentemente das outras mulheres que permaneciam na vida privada.

Com base em seu testemunho e no de outras dançarinas Kalbelia, fica claro que uma carreira na dança não era necessariamente tão costumeira antes de Gulabo ir aos festivais nos Estados Unidos e na Europa e da colaboração com projetos artísticos com artistas mundialmente conhecidos como o músico Thierry “Titi” Robin no álbum *Gitans*. Esses são fatos extraídos durante a entrevista realizada com Gulabo, via *Zoom*, em 20 de setembro de 2025.



**Figura 4.3** - Titi Robin e Gulabo Sapera, juntos em gira do álbum *Gitans*, de 1993

Foto: Véronique Guillien.<sup>122</sup>



Álbum: *Gitans* / Titi Robin e Gulabo Sapera

Outra razão adicional — e de grande relevância — para a inserção dos Kalbelias no circuito de apresentações artísticas e culturais está relacionada à melhoria de suas condições financeiras, uma vez que se trata de um grupo majoritariamente subalterno, que vive com recursos materiais bastante limitados. Os benefícios financeiros são, no entanto, tão importantes quanto os benefícios sociais e a identidade comunitária correspondente para aquelas Kalbelias que se tornam dançarinas. Segundo Joncheere (2015), desde o reconhecimento da Unesco, aumentaram os pedidos para apresentações das artistas Kalbelia na Índia, tendo, como é evidente, melhorado o prestígio social desses artistas em novos circuitos. No entanto, ressalta a autora, pode-se questionar se foi, de fato, o reconhecimento da Unesco a principal razão para este incremento:

---

<sup>122</sup> Acesso web 2025: <http://www.titirobin.net/biographie/>.



É possível que o reconhecimento seja apenas um de vários fatores no processo de longo prazo de atualização do status da comunidade de Kalbeliya, com base principalmente em uma combinação de fatores, por exemplo: a mudança econômica de nômades pobres para artistas relativamente ricos; modernização (liberalização) na estratificação social (a importância decrescente da casta); e, adicionalmente, melhor educação para a geração mais jovem (Joncheere, 2015, p. 87, tradução nossa).

Para manter seus lugares no palco, os artistas Kalbelia incorporam a ideia de que devem “inovar”, colaborar e trocar experiências com outros artistas, de forma itinerante e em contato com pessoas vindas de toda parte. Isso lhes conferiu uma dimensão transnacional, associada à sua imagem de “ciganos em movimento”. Essa interação além-fronteiras e a circulação de seu bem cultural — em forma de espetáculos e outras produções — permitiram que alguns membros efetivamente transpusessem fronteiras em busca de intercâmbios culturais e econômicos, o que impactou profundamente seu grupo.

As apresentações de dança Kalbelia são atualmente tidas como um dos emblemas da “identidade nacional” no turismo do norte da Índia. Tornaram-se um elemento de imagem quase de “propriedade estatal”, adequado à perpetuação de uma economia política neoliberal<sup>123</sup>. Uma entrevista com Kālūnāth publicada na revista *TimeOut Jaipur* (Chaudhuri, 2009) serve como um exemplo do estágio pré-Unesco de melhoria social.

Nós éramos párias em nossa própria aldeia, diz Kalunath [Kālūnāth], seus olhos brilham. Nós éramos chamados para capturar cobras e às vezes para dançar, mas assim que terminávamos nosso trabalho éramos banidos para a periferia novamente, forçados a viver nas selvas e fazer o que pudéssemos de nossas vidas. O que somos hoje, devemos ao Departamento de Turismo, que nos tirou de nossa miséria e nos preparou para nos apresentar na Índia e até no exterior. (Chaudhuri, 2009, p. 39, tradução nossa)

O ato de converter práticas culturais em um conjunto patrimonial e de criar mecanismos de salvaguarda fortalece o Estado-nação em sua função de definir identidades, cidadanias e fronteiras culturais, entre outros aspectos. Todos esses fatores também justificam a necessidade de que a tradição seja mantida e reconhecida, tanto pelos próprios membros da comunidade quanto pelo Estado. Por outro lado, a ampla heterogeneidade das manifestações culturais de uma nação evidencia sua riqueza e profundidade histórica, revelando o vasto acervo de heranças que compõem sua trajetória. Pretendemos mostrar que todos esses elementos estão

---

<sup>123</sup> O trecho corresponde ao antropólogo Philip W. Scher (2008), que analisa criticamente as políticas da Unesco e a economia cultural do patrimônio em “UNESCO Conventions and Culture as a Resource”.

intrinsecamente relacionados ao valor que o Estado e grandes instituições como a Unesco atribuem à cultura como expressão de um território e de um saber delimitado por fronteiras. Essa articulação entre cultura, território e reconhecimento mobiliza múltiplos discursos e benefícios, inclusive econômicos, inserindo o patrimônio cultural na lógica mais ampla da circulação de capital simbólico e material.



**Figura 4.4** - Bailarina brasileira residente na Espanha, em Pushkar, sendo aprendiz de Raki Kalbelia, 2002-2003  
Foto: [www.patriciapasso.com](http://www.patriciapasso.com)

Em suma, desta forma, apesar dos processos de patrimonialização, das estratégias de objetificação ou dos desígnios de uma economia sustentada em regimes contemporâneos de turistificação, gostaríamos de sublinhar que existe uma agencialidade das mulheres Kalbelia, enquadradas por processos de emancipação e legíveis pelas lentes do feminismo subalterno em sua comunidade e dentro do cenário cultural de seu país, refletido, por sua vez, no interesse de mulheres de todo o mundo pela agência da dança cigana Kalbelia.



**Figura 4.5** - Estudantes ocidentais de uma escola americana - “Students of Miranda House college, Central Park - perform Kalbelia folk dance of Rajasthan” Festival. New Delhi, India – Fev. 2019  
Fonte: Sonu Mehta / Hindustan Times via Getty Images.

Para além das discussões sobre a invenção das tradições, é igualmente necessário reconhecer que os próprios patrimônios são construções metaculturais, constituindo recortes discursivos que operam como metonímias da cultura (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Nesse sentido, não podem ser concebidos como equivalentes diretos da história ou da memória, uma vez que respondem a regimes específicos de legitimação, visibilidade e valor, ainda que se ancoram em narrativas de um passado supostamente compartilhado.

Como apontam os debates no campo do patrimônio imaterial, tais processos implicam disputas internas por autenticidade e pureza, frequentemente atravessadas por interesses políticos e institucionais. O caso da dança Kalbelia, por exemplo, tem sido objeto de controvérsias que questionam sua inscrição como patrimônio da humanidade, sendo por vezes descrita como uma prática recente, institucionalmente promovida e legitimada sob determinadas condições discursivas. Contudo, ao invés de situar essa problemática na oposição entre o “autêntico” e o “inventado”, propomos compreendê-la a partir da noção de tradição em movimento, entendendo que as práticas culturais se constituem como processos ativos de reconstrução e atualização, sustentados por memórias corporificadas e socialmente partilhadas (Connerton, 1989; Mauss, 2003; Giddens, 1994). Assim, mais do que fixar uma origem, interessa-nos analisar como essas tradições são continuamente produzidas, negociadas e encarnadas no corpo, deslocando-se entre contextos e adquirindo novos sentidos no interior dos fluxos transnacionais que atravessam a experiência contemporânea.



## 5 CORPOGRAFIAS TRANSNACIONAIS: FLUXOS, GESTOS E ESCRITAS DO CORPO EM TRÂNSITO ENTRE “OCIDENTE E ORIENTE”

Neste capítulo nos propomos a analisar as relações existentes em diferentes níveis: a) identificar trajetórias biográficas, subjetivas, históricas e culturais apresentadas pelas interlocutoras – *cultural brokers*; b) analisar os fluxos transnacionais de corporeidades nômades que transitam entre o “local/global” e as “zonas de contato”, posicionadas entre “oriente e ocidente” (pelas lentes do imperialismo, orientalismo, exótico, desejo); c) perceber os desdobramentos dos corpos e as subjetividades produzidas a partir das zonas de contato e trocas nesses trânsitos; d) explorar a possibilidade de voz que essas comunidades de práticas locais podem exercer, enquanto mulheres nômades globais e mulheres seminômades, subalternas e orientais que dançam ante os olhares do mundo.

Compusemos breves fichas de apresentação sobre nossas colaboradoras, interlocutoras de pesquisa, a fim de expor uma genealogia corporal, entre outros aspectos, aproximando o acesso visual e artístico de seus trabalhos para uma melhor compreensão de cada cartografia pessoal e geográfica, seguindo as suas respectivas linhas de vida e trajetórias e interesses formulados em e desde os seus corpos (cf. Citro, 2010). Oferece-se, assim, acesso a suas respectivas referências artísticas e visuais, disponíveis aqui em suas plataformas virtuais e midiáticas, através de *QR code* ou endereços *web*. Podemos falar então de um *background* sobre a persona e o contexto no qual se inserem nossas parceiras de pesquisa, bem como de uma visitação às suas atividades relacionadas à corporeidade, com traços de sua história e experiências que constroem os seus desejos como corpos.

A maior parte da rede de nove mulheres apresentada mais adiante neste capítulo é procedente da localização político-histórica do globo designada como “ocidental” — considerando todas as controvérsias associadas à sua definição e suas heterogeneidades. Como veremos a seguir, tratam-se de bailarinas e mulheres dedicadas ao ensino e estudo do movimento, de nacionalidades variadas e até mesmo de continentes distantes. Elas formulam uma rede de mulheres que, desde finais do séc. XX e séc. XXI, mantêm, principalmente a partir da Europa e dos Estados Unidos da América, ligações especiais com contextos orientais, em um roteiro de ações e interesses corporais que compõem uma forma particular de olhar sobre certas práticas corporais daquelas geografias. Assim, apresenta-se como primeiro aspecto o interesse pela dança, pela *performance* e, especificamente em cada história, pelas danças provenientes do Oriente Médio e da Ásia. Podemos listar, desde logo, as seguintes danças: dança sufi; dança persa; dança egípcia; dança flamenca; dança indiana; dança balinesa; danças

balcões; dança afro-brasileira; folclore marroquí e danças de origem cigana. Também compartilham o interesse por práticas de controle de vitalidade corporal e mental, como *yoga*, *chi-kung*, práticas budistas, taoísmo.

Dentre outros desejos e roteiros, este interesse comum surge como uma espécie de peregrinação a lugares especiais ou sagrados para elas, a linhagens artísticas ou, ainda, a escolas de vivências, retiros e de iniciações em comum, que transitam entre lugares e pessoas que se estendem da Europa e Américas ao Oriente Médio e à Ásia. Essas bailarinas constituem uma rede de mulheres que se propõem a ser referência e que, ao mesmo tempo, exercem um magnetismo particular sobre outras mulheres no “Ocidente”, no seu exercício de transmissão dos saberes corporais, estéticos, e em suas peregrinações, conformando todo um *ethos* ou forma de ser e se mover como corpo e como mulher no mundo. Por outro lado, integramos nesta malha *meshwork*<sup>124</sup>, para usar uma noção de Tim Ingold (2011), as outras mulheres bailarinas procedentes do Rajastão, precisamente no lugar onde realizamos a experiência do campo deste trabalho.

## 5.1 O DEVIR DO CORPO TRANSNACIONAL

Os fluxos e os movimentos migratórios humanos sempre se fizeram presentes na história, impulsionados pelo desejo de acessar melhores territórios e condições adequadas de subsistência, bem como pelas trocas de tecnologias que, ao longo do tempo, constroem nossa cultura e modificam o meio ambiente. Nesse horizonte de deslocamentos, fronteiras e encontros culturais, a história inscreve-se nos corpos, e tais trânsitos de saberes constituem-se como objeto de reflexão central neste capítulo.

As primeiras corporações transnacionais organizadas, em sentido estrito, estiveram vinculadas ao avanço do capitalismo na Modernidade e do processo colonizador do séc. XV. Companhias de homens e reis com sede de conquistas pela apropriação de riquezas, gentes e saberes dispostos a “penetrar” novas culturas. Essas dinâmicas resultaram na conformação de novas sociedades, compostas pela integração desses múltiplos encontros.

O conceito de fluxos transnacionais foi introduzido por Nina Glick Schiller, Linda Basch e Cristina Blanc-Szanton (1992), no artigo “Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration”, baseado em fluxos existentes entre Estados Unidos e México. Nesse trabalho, analisam-se os deslocamentos migratórios de pessoas que atravessam fronteiras

---

<sup>124</sup> Ingold propõe a noção de malha [*meshwork*], entendida como um emaranhado de linhas de vida, crescimento e movimento (Ingold, 2011, p. 63).

nacionais, evidenciando como tais mobilidades desencadeiam processos sociais, culturais e econômicos que extrapolam a dicotomia entre o local e o global. Segundo os autores, “a migração transnacional desafia a oposição convencional entre o local e o global” e demonstra que os migrantes vivem vidas simultaneamente enraizadas em múltiplas localidades (cf. Schiller et al., 1992, p. 14).

Essa formulação inaugura a noção de transnacionalismo, compreendida como um campo de prática de relações e trânsitos postos em múltiplas dimensões, e no que se refere ao caso que tange ao estudo destacado nessa tese, diz respeito à construção de corporeidades em movimento e às trocas culturais nela implicadas. Posteriormente esse referencial foi desenvolvido por outros autores, como Arjun Appadurai (1996), ao propor o sentido de diferentes *scapes* — dentro do fluxo de pessoas, capitais, tecnologias, imagens ou ideologias —, ou Ulf Hannerz (1998), ao enfatizar as interconexões culturais que constituem o mundo globalizado. Dentre outros, destacamos também George Marcus (1995), Homi Bhabha (1994) e, na América Latina, autores como Nestor Garcia Canclini e Rafael Rocagliolo (1998).

O transnacionalismo também é vivido por sujeitos marginalizados e subalternos ao mesmo tempo em que se torna mobilizador, ativo dentro dessas redes globais, tornando o corpo um território de negociações culturais e costumes, entre normas, padrões de origem e o novo espaço de destino. “O transnacionalismo envolve o surgimento de campos sociais transnacionais — redes de relações, interações e trocas que se estendem através das fronteiras” (Schiller et al., 1992, p. 14).

Tais mobilidades promovem impactos por meio do fluxo cultural entre raças, grupos étnicos, famílias, e por meio de êxodos por motivos econômicos e políticos, desencadeando reinvenções e reacomodações culturais. Nesse contexto, práticas culturais específicas, como a dança, são relocalizadas e reinventadas, tornando-se expressão de uma circulação transnacional.

Contudo, a noção de transnacionalismo aporta novas camadas de análise e reflexão para o estudo da cultura e das diferentes ações humanas na efetivação de trocas sociais e na circulação de saberes locais para outros territórios ou dimensões de si. Nesse sentido, torna-se necessário considerar as produções derivadas de encontros, choques ou fusões culturais. Dessa forma, as permeabilidades entre culturas e sujeitos passam a gerar novos agenciamentos, resultantes dos fluxos migratórios territoriais e tecnológicos. Assim, tais movimentos são impulsionados pelos interesses das conexões humanas e de sua produção cultural. Como elucida Castro Neira (2005, p. 183, tradução nossa):

O transnacional, nesse sentido, descreve a maneira pela qual o local se torna global, e como todas as partes do globo estão agora muito mais inter-relacionadas pelos mercados econômicos, pela informação, pela disseminação e pela homogeneização cultural. Nesse mundo interconectado, tal como é descrito, as migrações de um país a outro não fazem senão revelar a capacidade das pessoas de constituírem novas configurações culturais, uma de cujas expressões são as comunidades transnacionais.

Essas movimentações implicam o sentido direto de constituições de diásporas e também de novas reinvenções e relocações das culturas implicadas, que vincula o fazer dos sujeitos da cultura em referências multissituadas em diferentes posições, localidades, ressignificando o valor e o sentido local das práticas étnicas — neste caso, a dança Kalbelia e o fluxo de mulheres de diferentes territórios. Nesse caminho, o fluxo transnacional evidencia como a cultura local, ainda que ancorada em um território específico, é também globalizada, movendo-se em rede e em interconexões várias. Tais fluxos migratórios artísticos, estéticos, culturais se inserem ao novo valor de produção cultural gerados desde um mundo globalizado e interconectado. Em entrevista no periódico *Mana* a Fernando Rabossi, Hannerz (1999) afirmava:

[...] Dadas as atuais condições do mundo, penso que precisamos trabalhar mais com a etnografia, com a análise, e até mesmo com o vocabulário da interconectividade, pois boa parte das pessoas no mundo hoje estão envolvidas em vários tipos de mobilidade geográfica, além da existência da mídia e de instituições educacionais muito semelhantes pelo mundo afora — o que não se adequa à imagem do mosaico. Eu e algumas outras pessoas temos utilizado a noção de “fluxos”, metáfora que me parece conduzir efetivamente para uma preocupação com os processos que se desenrolam no espaço e no tempo (Hannerz, 1999, p. 151).

## 5.2 CULTURAL BROKERS: AS CORPOREIDADES NÔMADES COMPONDO A “MALHA”

Propomos aqui a designação de *cultural brokers* para essas interlocutoras que, podendo atuar como agentes culturais entre “fronteiras”, constroem e reconstróem um universo, trazendo uma releitura de mundos e de tempos. Elas transitam pelo interesse propulsor de suas pesquisas debruçadas nas danças orientais e nômades, que imprimem sobre seus corpos e nos corpos de outras mulheres, através de múltiplos processos de aprendizagem e transmissão. Esse coletivo de mulheres, no contexto desses estudos, é conceituado/interpretado como *cultural brokers*<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> *Cultural Brokers*: Em seu âmago, estas *cultural brokers* podem ser compreendidas como empreendedoras (agentes) de seus próprios corpos, no seu fazer militante da produção artística, estética e cultural, através do desejo da dança e do movimento como potência para criar novas interpretações culturais novas leituras e dinâmicas corporais e metafísicas. Partem do interesse quase



Na literatura da antropologia cultural a partir dos anos 70, a expressão *cultural brokers* refere-se a um agente cultural ou a um mediador de conhecimentos, tradutor de elementos, de símbolos culturais, de movimento ou idiomas (McKay & Singh, 1999). São verdadeiros nômades de saberes variados, que não só traduzem esses fatores de valores culturais, mas possuem uma capacidade transgressora de fazer novas leituras, de reinventar modelos com os quais mantiveram em contato (Herzog, 1972). Têm uma capacidade inata para propagar novas ideias, gerar novos valores ou visões de mundo, com a propagação de novas práticas, experiências em um tempo ou em uma era de hiperconectividade e de multiespaços, entre acessos físicos e virtuais, no que isso oferece em termos de informação e como fonte entre metrópoles comunicacionais (Cf. Canevacci, 2004).

Nossas interlocutoras desempenham, nesta pesquisa, esse papel de *cultural brokers*, especificamente na relação de ensino e aprendizagem e na disseminação da dança Kalbelia, ao articularem seus repertórios corporais com outras tradições orientais, nômades ou ciganas. Nesse trânsito, os saberes são multiplicados e expandidos em um universo ou “malha” feminina e corporal, que por sua vez conecta o “oriente” e o “ocidente”, ultrapassando as estéticas do movimento para incluir também modos de vestir, cantar, falar e habitar o mundo. Esse grupo aqui destacado protagoniza o florescer desse movimento de “busca de uma certa corporalidade oriental” e suas pesquisas pessoais, desde meados da década de 1990 em diante, mantiveram esse sentido de trânsito entre experiências corporais entre Europa, EUA e Oriente, num roteiro de conexões e interesses corporais que as compõem dentro desse fenômeno.

De algum modo, essa bela teia de interconexões deixa claro, entre elas, pontos de encontros, pessoas e escolhas corporais em comum, dentro dessa rede quase que global que as interligaria. Essa mulheres compartilham o interesse pelas danças de comunidade Kalbelia, pela sua linhagem e afinidade cultural com outras danças nômades, que guardam em sua linguagem corporal e histórica, tendo como tronco e referência local o Rajastão, onde as fronteiras históricas e os povos se entrelaçam em suas extremas fronteiras. Por estarem à margem, esquecidos, foram assim conservados e até salvaguardados em processos de patrimonialização mais recentes.

Essas *cultural brokers*, aqui imbricadas, constroem parte de sua trajetória artística e corporal por meio de uma espécie de “etnografia espontânea” (cf. Turner, 1969; Geertz, 1973), resultante do encontro e do convívio interpessoal em comunidades que apresentam danças que

---

que ritual, do contato com algumas culturas locais, no intuito de expandir suas vivências e linguagens pessoais.

atraem seu interesse. Enquanto mulheres ocidentais, revelam-se profundamente interessadas em recolher experiências e vocabulários corporais e simbólicos outros, e engajam-se na produção de corporeidade femininas atravessadas por suas singularidades e intencionalidades. Pretendem, assim, criar estratégias de continuidade de seus conhecimentos e produtividade, encorajando o interesse ou desejo de outras mulheres pelo Ocidente, perpetuando, desse modo, a função do ensino ou do fazer performático-artístico, a partir dos vocabulários corporais recolhidos e/ou sistematizados. Multiplicando os saberes sobre este universo, estas *cultural brokers*, além de perpetuar sequências e estéticas do movimento desta dança, vão além também com a busca de formas de se vestir, falar, cantar, e até de como viver.

Refletindo sobre o conceito de *meshwork* (malha), proposto por Ingold (2011) como alternativa aos modelos de *network* (rede), é possível dimensionar novas perspectivas para compreender os fluxos transnacionais realizados pelas interlocutoras bailarinas deste estudo, aqui denominadas *cultural brokers*. Tal conceito funciona como uma chave interpretativa para vislumbrar os movimentos de suas trajetórias.

A aglutinação e sobreposição de práticas em fronteiras culturais acabam por construir um sujeito cosmopolita, um corpo que dança e vai desenhando essa espécie de “malha” ou “teia”. Nesse sentido, o conceito de *meshwork* ajuda a pensar as aglutinações, os saberes e os vocabulários corporais movimentados pelos trânsitos e fluxos protagonizados pelas bailarinas. Assim, a entidade corporal-feminina-dançante transnacional desliza por suas trajetórias compondo, no conjunto, o sentido de teia em constante criação.

As bailarinas transnacionais se movem no devir do desejo de experimentar outros movimentos corporais, subjetividades; entre outras experiências, dão vida a sua corporeidade, que compõe uma malha viva, cheia de intercessões e desdobramentos. “O *meshwork* não é um sistema de pontos conectados, mas um tecido de fios entrelaçados” (Ingold, 2015, p. 64). Pois tudo que está vivo está continuamente em um vir a ser, um devir, em um emaranhado de fios de vida, o que está morto está terminado e feito. Então:

É como se meu corpo fosse formado atando-se fios de vida que correm através das minhas muitas pernas para teia e daí para o meio ambiente em geral. O mundo, para mim, não é um conjunto de pedaços, mas um emaranhado de fios de caminhos (Ingold, 2015, p. 64).

Servimo-nos do sentido de “malha” para seguir as movimentações e as relações vivas existentes, que se tecem a partir dos encontros dos corpos dançantes, os quais crescem e afetam-se entre si em suas diferentes dimensões — físicas, afetivas ou simbólicas. No sentido atribuído

ao *meshwork*, a trajetória é concebida como uma linha de vida ou um percurso vivo constantemente entrelaçado em seus encontros.

Dessa forma, vislumbramos, sob uma perspectiva cartográfica, essas movimentações geográficas e culturais como linhas e malhas que se desenham e se reconfiguram no trânsito das experiências. Isso nos permite compreender tais movimentações como linhas fluidas de vida, produzida através de corporeidades em movimento, que não se dão em forma linear, podendo deslizar do centro para a periferia e vice-versa, para todos os lados. Nesse processo, as dançarinas reinterpretam suas próprias corporeidades a partir das conexões vividas nos encontros para aprender e ensinar dança, assim como em outras dimensões de seus universos subjetivos, femininos e místicos. Por meio do movimento, essas mulheres passam a habitar e cocriar seu mundo.

Nesse sentido, o corpo da bailarina *cultural broker* pode ser pensado, em determinados momentos, como um nó que desencadeia experiências de passagem, e em outros, como linhas ativas caminhando em uma progressão criativa de outras linhas. Elas não apenas movimentam a teia, mas também a produzem, traduzem, criam, em uma espécie de coreografia ontológica, marcadas por múltiplos enredos singulares. São, assim, mulheres que tecem suas direções e seus corpos, como um emaranhado de linhas vivas.

Como propõe Homi Bhabha (1994), esse espaço intersticial ou “terceira coisa”, que se constitui entre culturas e nos encontros de corpos transnacionais, torna-se o lugar onde emergem novas subjetividades e novas agências. As *culturais brokers* atuam justamente nesse território de hibridez da fronteira transnacional, onde a cultura se negocia no encontro com a dança Kalbelia. Trata-se, portanto, de um espaço de negociação de significados — e não de fixação deles —, no qual se processam novas formas de ressignificar a corporeidade e a própria existência, de modo que o lugar transnacional se converte em dobra e em possibilidades de si.

Por sua vez, as bailarinas incorporam o hibridismo cultural, conceito que encontra consonância em Appadurai (1996), quando este propõe pensar trânsitos contemporâneos por meio do que denomina de *ethnoscapes* — esses fluxos que permitem compreender como, em seus deslocamentos, os sujeitos reconfiguram e ressignificam danças, práticas e imaginários, projetando o universo local em direção a toda essa conectividade global.

Nesse horizonte, as *cultural brokers* se apresentam como coautoras corográficas de si e da “tradição local encontrada” — transitando entre a invenção e a tradição como corpos nômades insurgentes, que transgridem, trazem e levam corporeidades e saberes através das fronteiras. A noção de transnacionalismo, como referimos, sustenta uma característica primordial: promover a comunicação entre dois universos, um entendido como local, geralmente imerso em valores

comunitários e rituais, e outro considerado cosmopolita, marcado por valores globais: “O global e o local são mutuamente constitutivos; a localidade não é apenas o lugar de assentamento, mas torna-se uma escala significativa de análise no contexto dos trajetos migratórios transnacionais” (Glick Shiller & Çağlar, 2002, p. 613, tradução nossa)<sup>126</sup>.

E compreender e observar os fluxos transnacionais permite testemunhar a emergência de novas produções subjetivas e culturais, resultantes de deslocamentos que ocorrem em três dimensões: territoriais, corporais e midiáticas/tecnológicas. Esses movimentos potencializam a criação de subjetividades que flutuam entre esses espaços, configurando a produção de novas corporeidades. Nesse fenômeno, conflitam o *desejo* (no sentido deleuziano do termo) e a atração do sujeito pelo contato com mundos “distantes”, rompendo antigas fronteiras por meio da hiperconectividade e da facilidade de deslocamento global.

Além disso, tais fluxos de desejo, consumo e acessibilidade cultural — mediados pelo movimento da dança — possibilitando essas transgressões entre as fronteiras geográficas, fazem do *corpo em movimento* o instrumento de transformação cultural, refletindo sobre si mesmo a partir de outros corpos e espaços, e produzindo uma etnografia sensorial própria. Segundo Hannerz uma espécie de identidade em trânsito: “O cosmopolita é o indivíduo que se sente à vontade em uma variedade de contextos culturais, demonstra competência em diferentes códigos e é capaz de refletir sobre a sua própria bagagem cultural ao interagir com os outros” (Hannerz, 1998, p. 239, tradução nossa).

Em nosso caso, este universo interconectado com o oriente é dado em um estado mais local e comunitário, às vezes submergido em valores rituais, e em comunicação com um (outros) lugar(es) considerado(s) cosmopolita(s), com valores globais, hegemônicos. Como nos explica Appadurai (1996), o trabalho de produzir localidades — i.e. pensar localidades como mundos de vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas, ou espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados — entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação. Ora, isso justamente acontece no caso dos Kalbelia e da sua população longamente marginalizada e periferizada na história da Índia. Essas populações ciganas, nômades na sua maioria, emergem aqui, no entanto, como o ponto de referência neste campo de fricções e fluxos entre local e global.

Paradoxalmente, os movimentos humanos característicos do mundo contemporâneo, marcados pelos fluxos migratórios, das mercadorias e transnacionais, são igualmente uma

---

<sup>126</sup> “The global and local are mutually constitutive; locality is not merely the place of settlement, but becomes a meaningful scale of analysis in the context of transactional migrant pathways” (Glick Shiller & Çağlar, 2002, p. 613).

ameaça aos limites tradicionais do Estado-nação, assim como à conexão dos sujeitos à vida local. Ou seja, os fluxos transnacionais dessas *cultural brokers* são simultaneamente uma fenda na cristalização e no fechamento cultural de um Estado-nação como a Índia, e uma abertura surpreendente na produção de localidade Kalbelia, que assim se veem projetadas para lá do próprio Estado que as integra, e tornadas de alguma maneira *translocalidades* (Appadurai, 1996).

Entenda-se, porém, que a abertura não significa que nessas *translocalidades* tudo se inscreva no eixo da mobilidade, do desenraizamento e das itinerâncias. Na verdade, elas são geografias e processos de “place-based” – criação de lugar. Lugar esse que emerge justamente no domínio do desejo (no entendimento de Deleuze) dessas *cultural brokers* de descoberta e de conexões outras da relação corpo/mente e de corporalidades performativas distantes.

Gostaria, ainda, de mencionar outro aspecto relevante sobre o uso de tecnologias digitais e redes sociais que ampliam o alcance e a circulação dos saberes e práticas corporais. Durante o contexto da pandemia, entre 2020 e 2022, as bailarinas locais, motivadas pela necessidade de subsistência de contato com sua fonte de renda e de multiplicação cultural, foram instruídas por algumas de suas *cultural brokers* no uso de plataformas virtuais de aprendizado, para poder ministrar suas aulas de dança Kalbelia e manter contato com suas seguidoras ocidentais. Como relatado por Sunita Sopera, sua antiga mentora Clara a auxiliou, da França, a conduzir as aulas *online*, preservando o fluxo de transmissão de seus saberes a uma nova escala. A ponte e os laços entre esses lugares não poderiam, para elas, ser apagado; precisavam continuar em movimento.

Compreende-se, assim, que o acesso à informação sobre outros corpos, outras formas de sentir desejo, de criar símbolos e movimento, perpetua a pulsão ou necessidade humana de misturas, interferências culturais, que nos deslocam do universo local para os espaços exteriores: para “outros mundos” com outras práticas culturais, que nos direcionam e nos transformam.

Este estado de corpo interconectado, potencializado hoje pela capacidade de migrações de ideias, de pensamento e escolhas entre pessoas de um país a outro, pode constituir novas configurações culturais. Sua expressão transita por entre estes fluxos de comunidades transnacionais. Aqueles que são considerados a viver “nem aqui nem ali”, mas “entre ambos os lados”, produzem estratégias de subsistir ou existir, transgredindo fronteiras e práticas que seguimos observando.

Uma nova situação de migração de referências e modos culturais ocorre quando práticas viajam do local para o transnacional, muitas vezes sem o corpo, afetando outros corpos, como

um fenômeno de neocolonização compartilhada por meio da conectividade (Appadurai, 1996; Hannerz, 1998). Nesse sentido, uma das características desse fenômeno transnacional reside na explicitação de sua dimensão de *origem*: a natureza local onde se localiza de partida. À medida que essas características de interconectividade promovem uma homogeneização das expressões culturais, pequenas diferenças territoriais e simbólicas são diluídas, atenuando os sentidos de pertença e gerando a emergência de corpos cada vez mais multiterritorializados, resultantes desses espaços e ações (Hannerz, 1998; Levitt & Glick Schiller, 2004).

Esse labor de ponte de interlocução exercido pelas *cultural brokers* acentua-se quase como uma função ritual de iniciação proporcionada por tais vivências. Tal prática se contrapõe à estética imediatista do mundo globalizado e tecnológico, evidenciando a necessidade de contato com o que é entendido como ancestral, essencial ou secular. Esse movimento configura uma apreciação do contágio comunitário e local, funcionando como um contraponto aos achatamentos culturais que a sociedade global e tecnológica impõe, influenciando o desejo pelo consumo (e não o *desejo de si*).

Claro que o fetiche histórico construído em relação ao Oriente, frequentemente associado ao rudimentar primitivo, à obsessão ritual e ao incompreensível, parece ofuscar a forma como essas culturas seculares representam, hoje, espaços de resistência física e simbólica, de manutenção de referências das práticas tradicionais.

Depois de apresentar esta síntese conceptual e a breve genealogia histórica e estética construída na formação corporal das nossas interlocutoras, chega o momento de dar visibilidade ao atos, às vozes e experiências compartilhadas, compreendendo como a dança se manifesta como pensamento do corpo (Greiner & Katz, 2006). Assim, chegamos a uma pluriversalidade de corpos, através dos itinerários de busca destas mulheres, tradutoras de corporeidade e de culturas, que alcançam e sistematizam outras possibilidades de si, fazendo o uso de outros símbolos e signos corporais em um lugar chamado Oriente.

### 5.3 FICHAS: GENEALOGIAS DOS CORPOS TRANSNACIONAIS

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. *O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos*, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente (Deleuze & Guattari, 2011, p. 43, grifo nosso).

Compomos aqui nove fichas-perfis das *cultural brokers*, interlocutoras que abrem suas falas neste trabalho. A maioria do grupo, com exceção de duas integrantes, pertence à cultura ocidental, entre Europa e América, considerando suas heterogeneidades. As duas exceções são procedentes do Rajastão, Índia, local onde realizamos a experiência de campo, elo central dos encontros deste estudo. Apresentamos, assim, alguns interesses e desejos formulados no devir de seus corpos, permitindo ao leitor testemunhar suas produções por meio de *QR codes* e endereços *web*, garantindo acesso direto às suas plataformas. Esse *background* sobre cada integrante das entrevistas e o contexto em que se inserem evidenciam os primeiros traços de suas atividades relacionadas à corporeidade, revelando experiências e histórias que moldam seu desejo como corpo.

Todas elas formam um coletivo característico de mulheres dedicadas ao fluxo transnacional, dançando entre “Oriente e Ocidente”. Nesse devir de assimilação e construção de práticas corporais e subjetivas, tornaram-se referência, exercendo magnetismo sobre outras mulheres e promovendo a transmissão de saberes corporais e estéticos em suas peregrinações e encontros com outros grupos femininos.

Suas práticas compreendem os mapas da corporeidade pessoal de cada uma, e alguns aspectos que convergem entre si, seja por meio de escolas, professores e mestres e até mesmo caminhos. Roteiro e iniciações que se dinamizam nessa malha entre o Oriente, Oriente Médio e Ásia. Essa teia se revela entre elas e seus pontos de encontros, mostrando a tendência global deste coletivo, conectada com uma certa estética de vida.

Assim, conformam-se o *ethos* ou a forma de ser e de se mover como corpo e como mulher no mundo. Como observa Merleau-Ponty (1999, p. 203): “O corpo é nossa forma de estar no mundo, de comunicar com o mundo e com os outros. Tê-lo é, para um ser vivo, aderir a um certo mundo, fundar um conjunto de significações motoras e perceptivas”. Essas práticas estabelecem, portanto, um roteiro de conexões e interesses corporais que estruturam suas experiências dentro deste fenômeno.



# body triage

**Nome:** Asha Sopera | **Nascimento:** 1994

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Índia - Rajastão

**Residência atual:** Jodhpur

**Data e formato da entrevista:** 2023, Online

**Idioma da entrevista:** Inglês (não é idioma nativo)

**História do Corpo:** Praticante da dança Kalbelia, no estilo Pushkar, traz a dança como tradição familiar e herança cultural transmitida de geração em geração. A dança é expressão da comunidade em que nasceu. Não possui formação em dança clássica indiana nem em dança ocidental: aprendeu em casa, com a mãe e a avó, que também eram dançarinas. Tem como grande referência a bailarina Gulabo Sopera, responsável por sistematizar e difundir esse estilo.

Afirma que a dança Kalbelia é mais livre e menos rígida do que a dança clássica indiana ou as danças ocidentais, pois permite inserir passos e movimentos a partir da própria experiência, conforme os sente no momento da apresentação.

**Aspectos Subjetivos:** Vê a dança como expressão da alegria. Afirma que sente o ritmo no corpo, e isso a conduz naturalmente ao movimento. Orgulha-se profundamente de sua dança e conecta-se com a energia da cobra. Sente-se feliz quando ensina a dança às bailarinas ocidentais



**Saiba mais sobre Asha Sopera:**

Instagram: @aashaspera

YouTube: @ashasaperainternational



Figura 5.1 - Ficha Asha Sopera



# body triage

**Nome:** Sunita Sopera | **Nascimento:** 1988

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Índia – Rajastão

**Residência atual:** Pushkar

**Data e formato da entrevista:** 2020, Pessoalmente - Pushkar

**Idioma da entrevista:** Inglês (não é idioma nativo)

**História do Corpo:** Sunita Sopera, desde os anos 2000, viajou pela Europa, em países como França e Espanha, e também pela China, além de diversos lugares do Rajastão. Desde os 10 anos de idade, começou a dar aulas de Kalbelia. Observava que as garotas ocidentais gostavam da dança e sentia muito prazer em ensinar, convertendo-se em bailarina, professora e artista muito conhecida em Pushkar e no mundo.

Sente-se muito feliz por dar workshops e trabalhar com sua dança, sempre conectada com suas alunas em diferentes partes do planeta através de aulas online. Conta que, para dançar bem a Kalbelia, é preciso dançar a vida inteira, pois uma ou duas semanas de aulas não são suficientes para dançar como uma mulher serpente.

**Aspectos Subjetivos:** Com relação à indumentária da dança, ela relata: “Quando coloco a roupa e as indumentárias, eu sinto que incorporo a dançarina! Quando coloco joias, isso me faz sentir bonita! Ao colocar maquiagem, meu rosto muda. E a minha música me faz mover...O poder da dança Kalbelia é incrível, as roupas são pretas e as joias dão energia.”



**Saiba mais sobre Sunita:**

@saperasunita

@sunitasopera9782

www.kalbeliyaworld.com



Figura 5.2 - Ficha Sunita Sopera



# body triage

**Nome:** Colleena Shakti | **Nascimento:** 1979

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** EUA (Califórnia)

**Residência atual:** Grecia / Índia

**Data e formato da entrevista:** 2020, Pessoalmente - Pushkar

**Idioma da entrevista:** Inglês

**História do Corpo:** O primeiro contato com a dança do ventre aconteceu aos 17 anos, quando acreditava ser uma forma de expressão que celebrava sua feminilidade. Tinha questões com as curvas do próprio corpo, por conta de um ideal hegemônico de beleza, e a dança do ventre lhe ofereceu uma rebelião interna, para a qual “já estava programada”.

Aos 19 anos, conheceu a dança Odissi nos EUA. Em 2001, chegou à Índia para estudar Odissi (dança clássica) em Bhubaneswar, no estado de Odisha. Acredita que seu corpo levou cerca de 10 anos para se adaptar ao modo indiano de se movimentar, atribuir significado e inserir sua própria história de vida no movimento, pois considera impossível dançar verdadeiramente sem a alma. Aprofundou sua relação com a dança a partir de um guru espiritual, do yoga, da meditação, da filosofia e do caminho devocional.

**Aspectos Subjetivos:** Cresceu sem contato com o que se poderia chamar de cultura oriental, tendo tido acesso a ela apenas durante a faculdade. Foi por meio da dança do ventre que estabeleceu seu primeiro vínculo mais profundo com o Oriente. Afirma que sua relação com a música oriental foi “sentir como a música pode afetar mais o espírito do que a mente”.

Em 2001, mudou-se para a Índia com o objetivo de realizar um intercâmbio: aprender a dança e, posteriormente, retornar ao Ocidente.



**Saiba mais sobre Colleena:**

📷 @colleena\_Shakti

📺 @colleenashakti  
presents9283

🌐 colleenashakti.com



Figura 5.3 - Ficha Colleena Shakti



# body triage

**Nome:** Carolina Morais Fonseca | **Nascimento:** 1981

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Portugal

**Residência atual:** Nômade

**Data e formato da entrevista:** 2021, Online

**Idioma da entrevista:** Português

**História do Corpo:** Provém de uma família tradicional portuguesa, sem muito interesse artístico, mas desde muito pequena já tinha conexão com acrobacias. Aos 14 anos, começou a estudar dança contemporânea em Portugal com a professora Prisca Diedrich. Por meio de uma professora de danças orientais, iniciou-se na dança do Egito e do Norte da África. Viajou para a Tailândia e, em seguida, para a Índia, onde estudou Kathak e dança Kalbelia. Afirma ter uma forte conexão com o Oriente. Estudou diversos estilos de danças orientais na Tailândia, Egito e Índia, entre outros países, assim como danças ciganas, especialmente no Rajastão (Índia). Relata também ter entrado em contato com inúmeras danças do Afeganistão, localizadas ao norte do Paquistão. Teve como professoras Myriam Szabo e Pétia Iourtchenko, além de uma parceria de décadas com Mónica Roncon. Ensina a prática DANZA DUENDE®, sistema de dança desenvolvido por Myriam Szabo, hoje conhecida por seu nome iniciático, Yumma Bee. Não possui residência fixa, vivendo em constante trânsito entre países da Europa e da Ásia, sempre ensinando e aprendendo danças.

**Aspectos Subjetivos:** Viajou por diversos lugares da Europa e da Ásia movida, segundo ela, por um “espírito aventureiro” e por “uma identificação com um outro plano que me chamava, e que me chamou sempre”. Afirma ter uma relação especial, de caráter “metafísico”, com a Ásia. Identifica-se como budista. Quando jovem, desejava “salvar” o mundo, conhecê-lo para tornar-se uma grande artista. Hoje, tem uma visão da dança como algo introspectivo, que conduz para dentro de si mesma, para o próprio centro, como em um transe.



**Saiba mais sobre Carolina:**

Instagram: @carolinaskydancer

YouTube: @TheCarolinadancer



Figura 5.4 - Ficha Carolina Fonseca



# body triage

**Nome:** Elizabeth Medina | **Nascimento:** 1986

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Espanha

**Residência atual:** Espanha, Crevillente.

**Data e formato da entrevista:** 2024, Online

**Idioma da entrevista:** Espanhol

**História do Corpo:** Dedicada profissionalmente à dança, sempre esteve em constante estudo de diferentes técnicas, algo que realmente a apaixonou e a define. Iniciou-se no balé aos 4 anos e, logo depois, no taekwondo. Retomou a dança mais velha, aos 17 anos, integrando o ballet folclórico tradicional Mouros e Cristãos em sua cidade natal. Conectou-se com as danças afro-cubanas e afro-brasileiras na companhia Sarabanda, em Elche, onde começou a dançar em celebração aos deuses e na representação dos orixás cubanos e brasileiros. Posteriormente, ingressou nos estudos superiores de dança no Conservatório de Dança de Alicante (Espanha).

Durante um período, dedicou-se também às danças orientais com a professora Narches Montasel, com quem realizou sua primeira viagem ao Oriente, na Tunísia. Em 2012, chegou à Índia, onde teve contato com a dança clássica Odissi e continuou sua formação tanto nessa técnica quanto na dança Kalbelia, em Pushkar.

**Aspectos Subjetivos:** Afirma que o amor e o interesse pela dança a ajudam a transitar pela vida, acompanhando a si mesma e a outras mulheres nesse caminho de descobertas. Ao longo dos anos, foi conhecendo e incorporando as “danças-mães” em sua linguagem, até que delas nasceu o seu próprio estilo: a dança indo-oriental.



**Saiba mais sobre Elizabeth:**

📷 @elizabethmedina.official

📺 @elizabethmedina  
indianfusion

🌐 elizabeth-medina.com



Figura 5.5 - Ficha Elizabeth Medina



# body triage

**Nome:** Sofia Chalkidu | **Nascimento:** 1990

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Grécia, Thessaloniki

**Residência atual:** Grécia

**Data e formato da entrevista:** 2020, Pessoalmente - Pushkar

**Idioma da entrevista:** Espanhol

**História do Corpo:** Estudou flamenco por alguns anos e, em busca das raízes dessa dança, foi a Pushkar para aprender a dança kalbelia. Ao longo do tempo, estudou diferentes estilos e, a partir da combinação deles, criou seu próprio estilo de dança holística. É também professora de yoga. Afirmar que já experimentou muitas fusões de danças, como o tribal fusion flamenco, a dança do ventre e algumas danças africanas. Para ela, a dança kalbelia representa a ligação dos instintos com a Terra, a Alegria, o lúdico e a expressão única. É rendição a algo maior, conexão com a divindade.

**Aspectos Subjetivos:** Entende que sua missão é capacitar as mulheres a se libertarem, rompendo estruturas e moldes que as mantêm presas. Por meio da dança, busca empoderá-las através da lembrança de si mesmas. Para ela, a dança é um instrumento que permite às mulheres entrarem em contato com suas emoções, conectar-se com a energia da Terra, com o corpo emocional e com a alegria.



## Saiba mais sobre Sofia:

Instagram: @sophiasurya\_healingarts

YouTube: @Sophiachalkidou

Website: www.sophiasurya.com



Figura 5.6 - Ficha Sophia Chalkidu



# body triage

**Nome:** Mónica Roncon | **Nascimento:** 1969

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Portugal

**Residência atual:** Portugal, Lisboa

**Data e formato da entrevista:** 2021, Pessoal - Portugal

**Idioma da entrevista:** Português

**História do Corpo:** Filha de pai português e mãe espanhola, Mónica iniciou sua formação em dança com o Flamenco e o Ballet Clássico Espanhol, em 1991, na Escola de Ballet Clássico Espanhol Celia Neves, em Lisboa. Estudou flamenco por seis anos, sendo aluna de Carlos Menegibe e Rosário Penado. Na Inglaterra, por volta do ano 2000, teve contato com as chamadas “danças do mundo”. De volta a Lisboa, estudou dança contemporânea no Centro em Movimento e no Fórum Dança. Desde 2002, dedica-se ao estudo das Danças Ciganas da Europa, com Myriam Szabo (Ballet Russe Irina Grejbina) em Lisboa e com Pétia Iourtchenko (Teatro Romen de Moscovo) em Paris. Na França, também estudou com Béatrice Lavielle, Simona Jovic e Helen Eriksen. Viajou para a Hungria e a Turquia (2008) e para a Romênia (Komando, Szászcsávás, Bucareste: 2008 e 2009). Nesses países, estudou com artistas das comunidades locais, como Elisabeta Ciobanu, em Szászcsávás, e Reyhan Tusuz, em Istambul. Desde 2000, integra a Escola Internacional de DANZA DUENDE®: Dançar a Vida.

**Aspectos Subjetivos:** Considera-se uma pessoa revolucionária e questionadora. Afirma que sempre gostou de dançar e cantar, desde criança. Além da dança, estuda e trabalha com línguas e tradução. Parte de sua jornada tem sido dedicada ao estudo das danças ciganas do Leste Europeu e do flamenco, em diálogo com a DANZA DUENDE®, além de facilitar workshops e vivências.



## Saiba mais sobre Mónica:

@monica.diez.roncon

@MonicaRoncon

monicarcon.weebly.com



Figura 5.7 - Ficha Mónica Roncon



# body triage

**Nome:** Patrícia Passo | **Nascimento:** 1973

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** Rio de Janeiro, Brasil

**Residência atual:** Espanha Granada

**Data e formato da entrevista:** 2021, Pessoalmente - Espanha

**Idioma da entrevista:** Português

**História do Corpo:** Nasceu no Rio de Janeiro e ainda criança, mudou-se para a Bahia, onde entrou em contato com uma cultura mais afrocentrada. Lembra-se de dançar desde muito pequena. Aos 6 anos, começou a fazer aulas de teatro e, mais tarde, de balé. Foi através da lambada que se conectou com a sua sensualidade, chegando a ensinar as colegas do colégio. Apaixonou-se pela capoeira, que considerava uma prática que "unia as coisas", promovendo uma forte conexão com o social, com as raízes e com a espiritualidade. Entre os 18 e 19 anos, ingressou na Escola Superior de Dança de Angel Vianna, onde viveu uma experiência de despertar e escuta, desenvolvendo a consciência do corpo como caminho. Na faculdade de dança, teve um breve contato com a dança indiana. Experimentou várias técnicas e, inicialmente, identificou-se com o étnico contemporâneo brasileiro. Posteriormente, fez aulas de flamenco e de dança do ventre. Estudou flamenco na Espanha, na Escola Amor de Dios, e realizou mestrado em dança na Universidade de Madrid. Nesse período, mergulhou na pesquisa das danças orientais, chegando até a Índia, onde estudou dança Odissi e dança Kalbelia com a famosa cigana, Raki Kalbelia, em Pushkar.

**Aspectos Subjetivos:** Hoje, mantém um contato especial com a energia da mãe, com um feminino bem firmado. Na Escola Angel Vianna, aprendeu que, a partir da integração do corpo e do entendimento da filosofia e da anatomia, amplia-se a inteligência: "através do corpo aprender fica mais fácil".



**Saiba mais sobre Patrícia:**

Instagram: @patriciapasso

YouTube: @CiaPatriciaPasso



Figura 5.8 - Ficha Patrícia Passo



# body triage

**Nome:** Yumma Bee (Miriam Szabo) | **Nascimento:** 1961

**Gênero de identificação:** Feminino

**País de origem:** França

**Residência atual:** Portugal

**Data e formato da entrevista:** 2022, Pessoalmente - Serra da Estrela

**Idioma da entrevista:** Português

**História do Corpo:** Yumma não se considera uma estrangeira no mundo oriental. Nascida na Ucrânia, filha de pai cigano húngaro e mãe também de origem húngara, desde os três anos encantava a todos com seu talento para a dança. Mudou-se com a mãe para os Estados Unidos, onde viveu desafios como imigrante, antes de ingressar no Ballet Russe Irina Grjebina, em Paris, em 1973. Após o início da carreira, estudou intensivamente diversas técnicas: dança contemporânea e de caráter, dança feminina, Qi Gong, Karatê Shotokan (cinturão negro) e Hatha Yoga. Atuou como modelo em 1981, aparecendo também em cartazes publicitários. Posteriormente, abandonou a fama para dedicar-se à sua vocação espiritual, passando anos em retiro solitário. Estudou Flamenco, Bharatanatyam, danças judaicas, africanas e Butoh. Entre 1990 e 2000, dedicou-se à dança oriental com Shokry Mohamed, como solista de seus espetáculos na Espanha. Em 2003, fundou a escola e linhagem internacional Dança Duende. É autora dos livros *La Voie Qui Danse* e *A Ilha da Sibila*. Yumma resumiu sua vocação no conceito de Coreosofia, desenvolvido com Michel Raji, como um caminho de sabedoria através da experiência interior do gesto.

**Aspectos Subjetivos:** Entendia que sua trajetória era uma busca por sabedoria e que as mulheres poderiam revalorizar essa experiência. Desde a infância, demonstrava vocação para o magistério. Afirmava ter espírito cigano e praticava o budismo. À medida que aprofundava sua consciência na dança, sentiu a necessidade de difundir a DANÇA DUENDE®.



## Saiba mais sobre Yumma:

📷 @yummamudra

🌐 liledebee.weebly.com

🌐 danzaendue.org



Figura 5.9 - Ficha Yumma Mudra



#### 5.4 DIÁLOGOS COM AS INTERLOCUTORAS BAILARINAS: *CULTURAL BROKERS*

Agora nos encontramos com o aspecto corporal e interativo que pudemos vivenciar com as pessoas que fazem parte desta pesquisa sobre movimentos, sejam movimentos internos, corporais ou espaciais, entre pessoas e tradições. Adentramos por conversas ou diálogos participativos sobre um roteiro aberto e sensorial de perguntas que podem até transcender o sentido central desta pesquisa. Esses diálogos foram realizados nos próprios ambientes de vivência e de trabalho das nossas interlocutoras-bailarinas, também designadas cultural brokers. De forma a integrar uma estética empática, nossas entrevistas foram abertas e discorreram sobre o sentido da dança e dos seus movimentos livres.

Mantivemos alguns formatos, na realização das entrevistas — registradas em formato audiovisual, com exceção de duas entrevistas conduzidas em ambiente virtual (Carolina Fonseca e Aasha Sopera) —, todas realizadas em um fluxo empático de escuta, em suas narrativas e experiências, como nos aconselha Ingold (2019). Estivemos atentas ao que cada uma tinha para dizer e o que nos mobilizava conhecer e refletir sobre os seus gestos também ditos. Nosso interesse, desde um olhar mais holista, era compreender o seguinte: como se podia agenciar, produzir ideias e devires de corporeidades, feitas de intersecções multiculturais, por meio de fluxos transnacionais de práticas corporais, desejos e subjetividades?

Entre corpos femininos e dançantes, procurávamos também perceber como eles podem ser configurados, construídos e talvez idealizados, por uma espécie de “colagem” entre experiências de aprendizagens corporais, resultados de encontros culturais e de desejo, sustentados na pergunta central de Deleuze: o que pode um corpo?

Procurando refletir subjetividades do passado e do nosso mesmo presente, que se vão recriando através dos fluxos transnacionais entre “Oriente e Ocidente”, tentávamos desenhar os elementos por elas impressos nas suas corporeidades, partindo das suas condições de construção do corpo, contemporâneas, e da circulação de informação através de tais fluxos. Optamos, por isso, por manter aqui um registro narrativo de conversa pontuado por breves comentários e reflexões, e introduzindo uma a uma as nossas interlocutoras.

Essas conversas foram realizadas nos contextos da viagem ao campo na Índia, em 2020; nos momentos de isolamento social inseridos no contexto da pandemia, entre 2020 e 2021, com uso das plataformas virtuais para comunicação; e durante os trânsitos entre Portugal, Espanha e Brasil, ao longo dos anos subsequentes.

Gostamos de chamar diálogos participativos sobre um roteiro aberto de perguntas que abrangem o conhecimento tácito, empático, quando falamos sobre conhecer o outro no afeto

das relações humanas. As conversas com nossas oito interlocutoras procuram ser realizadas nos próprios ambientes de seu cotidiano, seja em seus estúdios de dança, suas casas ou lugares públicos escolhido por elas, de forma a integrar uma relação estética e empática com o seu próprio ambiente e a mesma fala.

Realizamos um ou dois encontros por cada colaboradora, com trocas de diálogos e conversas conduzidas por um esquema aberto de entrevistas semiestruturadas, em um fluxo empático, com um roteiro de perguntas norteadoras atreladas às questões da pesquisa. O mais interessante era ouvir sobre o que cada uma tinha por dizer sobre as trajetórias de seu corpo. Conhecer e refletir sobre essa busca pelos caminhos que levavam seus corpos para a transformação de si. Propusemos uma matriz de categorias e conceitos-chave para a análise das entrevistas, como se apresenta a seguir.

| <b>Categorias Analíticas</b>                                                                      | <b>Questões/Reflexões</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>a) Corpografias Transnacionais</b><br><br>(o que pode o corpo?<br>e<br>Devir corpo no Oriente) | Como as experiências do corpo mudam ao <b>transitar em diversos contextos culturais</b> ?<br><br>O desejo de vir a Ser. Como o desejo opera nas trajetórias das bailarinas? <b>Desejo como processo de criação.</b><br><br>A escrita de si no corpo atravessado por práticas e estéticas globais, <b>linhas de vida. Corpo vivido.</b>  |
| <b>b) Liminalidade e o Self Sagrado</b>                                                           | Vivências de transição identitária e incorporação de um eu mais espiritualizado.<br><br>Experiências do corpo como lugar da consolidação do <i>Self</i> . A dança como ritual e transcendência de vida.                                                                                                                                 |
| <b>c) Vozes subalternas e agências</b>                                                            | Ressignificação de saberes ancestrais riscos de rompimento com as formas tradicionais de fazer.<br><br>Transmitem sua cultura com a partir do corpo performando agências mesmo em meio as desigualdades sociais e históricas.<br><br>Essas mulheres se percebem como sujeitos ativos (ou não) participam de circuitos globais da dança. |

**Quadro 5.1** - Categorias de Análises das Entrevistas

#### 5.4.1 Corpografias transnacionais

A categoria analítica de *corpografias transnacionais* emerge como ferramenta analítica e conceitual para compreender como os corpos em trânsito se constituem como corporeidades de encontros dançantes que articulam saberes dentro de uma malha cultural particular, atuando

nela como *cultural brokers* – ou seja, como inscrevem e reorganizam esses conhecimentos estéticos-corporais em contextos de circulação global. Nessa perspectiva, a categoria analítica de *corpografias transnacionais* foi inspirada pelo conceito de *meshwork* (malha) de Tim Ingold (2011). A partir dessa permissão, reconhece-se que os corpos não caminham em linhas retas, estáticas ou previsíveis, mas traçam, ou, melhor dizendo, tecem trajetórias vividas, sensíveis, que deslizam e se movem constituindo uma malha.

As *corpografias transnacionais* são, portanto, escritas do corpo móveis e transfronteiras que podem articular a tradição, a invenção, o deslocamento e o pertencimento com as potências e o *vir a ser* de corpos que criam corporeidades. “O corpo não é um objeto no mundo, mas o nosso meio de comunicação com ele, um feixe de intencionalidades vividas. Ele é, antes de tudo, um ser-no-mundo, e o mundo é tecido por ele” (Merleau-Ponty, 1999, p. 103).

Pretendemos perceber as escritas de si (desses corpos de bailarinas) a partir dos trânsitos culturais, onde técnicas, signos, entre outras tessituras, são aprendidos, trocados ou apropriados, para naturalmente serem alquimizados, recriados e compartilhados algures. Corpografias trazidas à superfície por um desejo de construção, por um processo de expansão e de erotização do próprio corpo, e alimentadas pela experiência filosófica, artística e mística deste lugar de alteridade particular chamado *Oriente*.

O termo “corpografia” vem do grego (*corpo* + *grafia*, escrita) e remete-nos diretamente à ideia de escrituras do e no corpo, isto é, modos como os corpos inscrevem, expressam, narram e performam os saberes, memórias e os sentidos — não apenas por meio da dança, mas também pelas formas de ser, de mover-se, vestir-se e de ritualizar a vida e habitar seu corpo no espaço. Corpografia é, finalmente, um conceito que une o estudo do corpo, da sua presença, das suas ações e da sua relação com o espaço para criar uma espécie de “mapa” da experiência corporal.

Quando o combinamos com o termo “transnacional”, situamos o cenário onde se constroem essas escrituras e esses mapas, emaranhados de linhas desenhadas pelo ato contínuo de deslocamentos territoriais vividos, e que derivam dos contextos de migração, diásporas, turismo cultural ou de formação internacional. Portanto, essas vivências comportam modos de subjetivação e reinvenção do *ethos* corporal, pontuando travessias ente o local e o global.

Essa categoria-chave nos habilitará a reconhecer e refletir dentro das falas das bailarinas que atravessam as experiências de fluxos dançantes, entre os contextos globais/locais, agindo como mediadoras e criadoras de novas sínteses corporais. Através dos movimentos, as bailarinas, entendidas como *cultural brokers*, e por meio das vivências e das *performances* culturais, traduzem, negociam, reinventam repertórios corporais. Então, essas ações compõem

memórias estéticas e sensíveis, onde o corpo se torna território de experiências místicas (Csordas, 1994), políticas e sociais (Le Breton, 2003).

As abordagens etnográficas tradicionais são mais restritas a uma localidade e não conseguem capturar a plasticidade da essência dos fluxos globais ou transfronteiriços. Alguns autores, como Burowoy (2000), Hannerz (2003), Marcus (1995, 1999) e Stoller (1997) se envolveram em um trabalho de campo multissituado. Por volta da década de 1990, Arjun Appadurai problematizou as diferentes possibilidades do fazer etnográfico com noções de espaço, de plataformas ou de fluxos transnacionais, nas quais a cultura transita em cruzeiros e entrecruzes, intersectando o binômio “local/global”.

Assim, partiremos agora a dialogar e refletir sobre as vozes das interlocutoras que expressam em trajetórias destas grafias-corporais compostas nos trajetos transnacionais e nas linhas de vida e suas implicações quanto a experiência de *devir-corpo* no Oriente. E o que pode o corpo, ao contato com estes percursos?

### **Diálogos etnográficos com Carolina Fonseca<sup>127</sup> (C. F.)**

Começamos, assim, com a interlocutora **Carolina Fonseca**. Nascida em Portugal, ela se dedica a viver das artes do corpo, facilitando cursos, formações em dança e *performances* a olo em festivais por todo o mundo. Estudiosa das danças do Oriente Médio, danças nômades ciganas e também da dança Kalbelia, ela pertence à linhagem de formação corporal da bailarina Miriam Szabo (Yumma Mudra), criadora do sistema Danza Duende, presente aqui como nossa interlocutora. Carolina vive em constante trânsito, residindo em vários países por temporadas, concentrando-se na Indonésia, França, Portugal e Índia, que também visitou por mais de uma década, realizando suas imersões e pesquisas corporais com a comunidade Kalbelia

---

<sup>127</sup> **Apresentação interlocutora Carolina Fonseca (C. F.):** “Então, começando, eu sou a Carolina Moraes Fonseca, meu nome Artístico não é outro que não meu próprio nome. Eu optei por não ter um nome artístico, mas tenho talvez um nome simbólico, posso dizer que é mais simbólico do que artístico, porque eu acho que o artista e o indivíduo não devem estar separados, não devem ser dois, devem ser um só. Portanto meu nome é sempre Carolina Moraes Fonseca. Eu gosto de ter esse nome e então acho que não preciso de outro. Mas meu nome simbólico é ‘sky dancer’, que é um nome que passei a utilizar porque eu abri uma conta de alguma coisa, uma conta do g-mail e na verdade, ‘sky dancer’ vem de minha conexão com o budismo. Então como tu sabes, é uma bailarina espacial, uma dançarina do espaço, é na verdade uma energia, não é uma pessoa. E meu trabalho sempre foi muito simbólico e abstrato” (Entrevista Carolina, *online*, 2021, Anexo 2).

**(C. F.):** [...] Eu acho que o meu percurso sempre foi um pouco inocente. Nunca imaginei que eu fosse uma bailarina. Nunca quis ser bailarina. Nem sequer imaginava que um dia fosse pra Índia, estava bem longe (*risos*) de ter isso como objetivo. Tudo aconteceu de uma forma tão orgânica, e tão correta, e tão autêntica, e tão forte, e tão intensa, que comecei a fazer todas as coisas que fiz, e estudei e trabalhei, que eu até acho que parte da minha vida nem tem consciência do que eu fiz. Se eu pusesse para contar todas as histórias e aventuras, meu Deus!! Acho que dava um livro. Porque quase vinte anos da minha vida foi em viagem, foi com uma mala a rodar, a descobrir culturas e coisas novas. A minha vida foi dedicada a isso, a dançar por todas as partes. Quando não tinha trabalho nenhum, está tudo bem, me punha a dançar na casa de baile, treinava, inventava passos pra dançar. Nada, nada me parava de dançar. Agora, o que eu acho é que eu devo ter uma conexão, seja passada ou futura, ou sabe lá quântica, com a Ásia. Porque a verdade é que eu sou muito atraída por aquele lado, sempre fui.

[...] É natural pra mim. Quando eu penso: onde é a minha casa? Eu penso primeiro na Índia, é lá que é minha casa, pra aqueles lados, os Turcos, os desertos, aquilo tudo pra mim... eu vou pra lá sozinho, fico lá meses, anos, eu não preciso de nada e de ninguém, não preciso de ter amigos. Eu me sinto tão bem, tão em casa... Portanto, o meu corpo é uma metamorfose. Eu sou bastante camaleônica, eu preciso mudar. As vezes quando eu volto minha irmã chega a dizer: é minha irmã e eu não a reconheço (*risos*), é muito engraçado. (*risos*). Porque eu tenho forte essa característica de querer mudar, porque dentro de mim eu mudo. Por dentro de mim eu tenho muitas, muitas, muitas bailarinas, eu acho. Eu sou bailarinas há muitas vidas. Então, como eu sou bailarina há muitas vidas. Todas as bailarinas estão integradas naturalmente, e eu não preciso provar nada a ninguém. Nem a mim própria. É tudo harmonioso, como a própria reencarnação.

**Paula Amado (P. A.):** Então a sua primeira ida foi à Tailândia, não foi à Índia?

**(C. F.):** Não. A minha primeira viagem foi à Tailândia. A seguinte foi o Egito, foi mais ou menos o mesmo processo. O processo era, o meu objetivo era entrar no país e navegar naquela cultura e absorver aquela cultura. Era mais uma imersão do que um consumismo superficial do que é aquela cultura. No começo era difícil, porque nossa sociedade não nos educa dessa forma né? Nós vamos... [*a depredar! Nós vamos a depredar*]. Exatamente. Mas quando tu trabalhas com humanos, com uma dimensão humana, e a dimensão humana tem essa áurea na dimensão humana, portanto cada vez que eu estudava com esses ciganos, com esses personagens, com esses personagens que eu encontrava, incríveis, o meu objetivo não era consumir a vida delas, era em primeiro lugar poder ajuda-las em nível monetário né, com aquilo que eu podia, porque eu nunca fui uma milionária né? Se eu fosse milionária eu lhes dava muito dinheiro (*risos*). Mas era como um intercambio mais mítico, um intercambio místico em que na Tailândia, como no Egito e como na Índia, eu propus uma troca monetária, e havia uma troca humana, mais forte que o próprio ensinamento sobre a dança. O que fez como que eu fiquei com uma vantagem.

[...] Mais tarde eu fui pra Índia, e na Índia claro me apaixonei por um cigano Rajastão e aí eu voltei, voltei muitas vezes. Lá minha primeira professora se chama Sunita, que é irmã da Raki, que se tornou uma grande estrela da dança Kalbelia. Então, a Raki tornou-se mais estrela que a minha primeira professora, a sua irmã Sunita. Mas a Sunita depois eu não voltei mais a ver porque me parece que aconteceu alguma coisa com ela. Não sei explicar o que

aconteceu. Porque eu voltei mais vezes e ainda cheguei a encontrar duas vezes a Sunita, mas há três anos eu estive lá e ela já não estava, há quatro estive lá e ela não estava. Mas a Raki virou um ícone. Ela sempre teve, a gente via que ela tinha esse dom de magnetizar. Ela é uma estrela. Ela é linda. Agora ultimamente ela tem tido com o filho né, ele teve uns problemas na infância [sim, com a criança. Eu estive na aldeia deles lá. Ela me levou lá nas montanhas pra fora de Puskha para o assentamento da família. O aniversário de filhe né, que tem...]. Sim, e ela faz um trabalho maravilhoso lá com as crianças e é mesmo uma obra. É maravilhoso.

[...] Mas eu estudei também em com outros professores, com outros ciganos. Eu queria também descobrir outras coisas, e assim o que senti foi que os ciganos do Rajastão falta, há uma carência rítmica. O ritmo é interessante, mas é demasiado monótono. Então eu quis estudar mais, e quis estudar a raiz de onde que aquilo vinha. Portanto fui estudar o Kathak, por entender que havia ali muito da história do ritmo, então eu estudei muito o Kathak. E o Kathak e a dança Kalbelia podes ver claramente que tem uma conexão, tem uma correlação.

[...] Estudei Kathak, estudei em Pune (Índia). Encontrei uma professora com quem aprendi muito durante dois anos. E também estudei um pouquinho, estudei durante uns dois meses foi o Kathakali, que é uma dança teatral, mas só mesmo pra ter uma. Obviamente que não queria ali me tornar uma bailarina kathakali, mas eu quis ter mais como luz [Esse interesse por registros corporais né?].

Carolina Fonseca, neste último trecho da sua fala, dentre outros momentos, materializa a corpografia transnacional na plasticidade do corpo que atravessa e habita espaços culturais, sem perder o seu próprio centro. Ela fala explicitamente da “metamorfose” do seu corpo, da “camaleonicidade” e da coexistência de múltiplas bailarinas, “de muitas vidas” transgredindo a noção de tempo dentro dela — o que se traduz em uma corporeidade cuja cartografia transnacional torna capaz de diálogos com vários estados culturais, diversas estéticas e formas de mover e se estar no corpo. Uma corpografia transnacional que se reconhece em si mesma como habitando uma variedade de territórios, especialmente dentro do Oriente Médio, da Ásia e da sua própria região de origem, quando diz: “É natural para mim. Quando eu penso: onde é a minha casa? Eu penso primeiro na Índia, é lá que é minha casa, para aqueles lados, os turcos, os desertos, aquilo tudo para mim”.

Seu corpo se apresenta como a própria “escrita viva” e mutante que se reconfigura também a partir dos encontros e em movimento constante entre fronteiras culturais neste “devir-corpo”.

A bailarina não apenas se movimenta fisicamente por diferentes territórios, mas compõe-se das experiências que esses deslocamentos, com os seus saberes, possibilitam — compondo, nesse gesto, um devir-corpo no Oriente. Como propõem Deleuze e Guattari (1995) ao tratar do “devir” como um processo, como uma passagem, uma zona de potências e de contágios, também Carolina Fonseca parece se constituir nas margens do familiar e do estranho, do entendido como exótico, entre esse “eu” e o “outro”. Esse devir é muito corpóreo, sensível,

familiar, para ela, e se deseja e se faz a partir da experiência da dança como o ponto que mobiliza seus desejos.

Em relação a esses emaranhados de linhas vivas de trajetórias, transnacionais dirigidas a uma região, contextos e culturas, o seu devir-corpo no Oriente não é geográfico, mas é atemporal, simbólico e afetivo. É como se o corpo dançante se tornasse um lugar de inscrição que reúne inúmeros encontros, caminhos e saberes. Em consonância com Merleau-Ponty (1945), trata-se de um corpo, um ser-no-mundo, que age, se implica e se transforma ao desenhar seu percurso. Podemos trazer, nesse sentido, outro trecho da fala de Carolina:

[...] Mas eu estudei também em com outros professores, com outros ciganos. Eu queria também descobrir outras coisas, e assim o que senti foi que aos ciganos do Rajastão falta... há uma carência rítmica. O ritmo é interessante, mas é demasiado monótono. Então eu quis estudar mais, e quis estudar a raiz de onde que aquilo vinha. Portanto fui estudar o Kathak, por entender que havia ali muito da história do ritmo, então eu estudei muito o Kathak. E o Kathak e a dança Kalbelia podem ver claramente que têm uma conexão, têm uma correlação.

Permitir outros atravessamentos pode ser compreendido por Spinoza (2009) como a produção de um afeto que aumenta a potência de agir do corpo. O afeto que emergiu do movimento entre os corpos, longe de ser apenas emocional, é ontológico: transforma o corpo em sua capacidade de perceber, sentir e agir, no e para o mundo.

### **Diálogo etnográfico com Patrícia Passo<sup>128</sup> (P. P.)**

**(P. P.):** No Brasil o contato que eu tive foi na universidade com essa bailarina indiana, e na praia com Regina Ferrari fazendo oitos, eu lembro de pegar esses movimentos dos oitos, e continuar praticando na minha casa porque eu fiquei realmente muito extasiada com o que aquilo provocava no meu corpo. [...] E aí, quando eu cheguei em Madri, eu me decepcionei um pouco depois com as aulas de Flamenco, porque o que aconteceu? Aquela rigidez estruturada, aquele Flamenco não começou a me trazer mais aquilo que eu tinha sentido, e quando eu comecei a estudar teorizar sobre isso. Eu falei ‘cara, isso não faz sentido, eu tô começando a sentir aquilo que eu senti lá na companhia de dança, eu tô escrava do movimento’. [...] Esse ponto não tava acontecendo para mim e ele acontecia na capoeira. Ele acontecia em diversos lugares diferentes, mas ele não tava acontecendo no que eu tinha me proposto ali, porque eu tinha pensado que esse ponto aconteceria no Flamenco. Que não

---

<sup>128</sup> **Apresentação Paula Passo (P. P.):** Artista licenciada em Dança e Teatro, professora brasileira radicada na cidade de Granada, na Espanha. Dedicada há mais de 30 anos ao ensino das técnicas do corpo em sua própria escola Oriental Fusion Dance ([www.patriciapasso.com](http://www.patriciapasso.com)), é formadora de outras mulheres em seu próprio sistema de práticas, bem como pesquisadora das danças étnicas orientais no curso de Pós-Graduação da Universidade Rei Juan Carlos III, de Madrid. (Entrevista Patrícia, Espanha, 2022, Anexo 2).



era o Flamenco, era como eu lidava ou como eu era levada a sentir aquele trabalho e aí eu comecei de novo naquela pequena crise de ‘Ai, meu Deus, já estou eu aqui escrava do movimento’, e aí eu falei para o meu diretor de tese, que eu queria fazer uma investigação sobre as origens do Flamenco. E aí, você tem que ir no mundo árabe, não tem como.

[...] Assim, uma relação uma conexão, com... com outro lugar, e eu falei ‘meu Deus!’ esse... esse... essa... linguagem é muito forte, né? Paralela ao Flamenco eu tinha ido para praia, uma vez fazer umas aulas de dança do ventre. Mas elas.... que tinha na praia de Copacabana, eu também tenho essa imagem, de mim, mexendo lá fazendo aqueles oitos naquela Praia de Copacabana e falando assim. Algumas vezes na vida eu senti isso... Que mais? Que você precisa na vida, né? Esse mar, esse mar interno, esse mar no meu ventre, não preciso mais nada na vida, né? Uma sensação de Êxtase, mas foi outra coisa que eu não dei conta eu falei ‘Isso aqui não tenho maturidade para entender isso agora’. E aí fiquei fazendo aquelas aulas de Flamenco e comecei a... Isso foi realmente o que aconteceu na minha vida, não tem como eu contar a história de outra maneira: eu comecei a sonhar em espanhol. Eu falei ‘Gente, mas eu não sei nem falar espanhol, que doideira é essa?’. E tal, e aí, eu resolvi pagar para ver esse sonho, eu resolvi que eu precisava pisar na Espanha e vim estudar na Espanha.

[...] Conversei com a minha professora de Flamenco e ela falou: ‘Você tem que conhecer Maria Madalena, lá na escola Amor de Dios’. Falei então ‘É isso que eu vou fazer, eu vou para Espanha nas minhas férias’. Bom, enfim eu tinha eu tinha conhecido a diretora da Universidade de Madri, Eva Sans, que trabalhava com um grupo, com um núcleo de teatro dança na universidade Carlos Terceiro de Madrid, e aí a Eva tinha me dado o cartão dela, falado ‘Pô, eu adorei sua aula’. Eu tinha ido pra gente dar uma aula, e ela falou ‘Me procure’. Eu cheguei na... Liguei para ela, fui conhecer Maria Madalena, liguei para ela e quando eu liguei para Eva, Eva falou ‘Olha, vai ter o congresso de Teatro Dança esse mês mesmo em Madri, você não quer dar uma aula?’. Falei ‘Poxa, legal, eu posso dar uma aula do étnico’, eu fazia étnico contemporâneo brasileiro, quer dizer eu investigava um Movimento da Cultura, né? E aí, via como é que esse movimento, ia se contornando deformando, entrando numa outra estética, e como é que você mantinha essa... era minha - a minha paixão pelo movimento, como você mantinha a essência, daquele movimento? Como você não perdia a essência, quando você trazia aquele movimento para uma linguagem mais contemporânea? Era isso que eu estava estudando desde Angel, eu falei ‘Poxa, sim, claro, vamos lá, eu vou adorar!’. E aí eu conheci Maria Madalena, comecei a fazer as aulas de Flamenco. O Flamenco ‘AAARGH’, ele rasgou assim, né? Ele entrou assim dilacerando, trazendo uma coisa muito passional.

[...] Então para mim, ficou muito claro, assim... eu quero usar os elementos do clássico oriental. E tanto foi assim que chegou a hora que eu achei que eu estava muito contaminada com a dança oriental da Índia. Eu estava muito entrando naquilo. E eu fui para Indonésia. Fazendo essa clássica na Indonésia. Porque eu falei: ‘Cara eu preciso pegar uma dança clássica fora da Índia’. E aí vamos lá para Indonésia, para ver que elementos permanecem entre o clássico da Índia e o clássico na Indonésia né? E aí ficou muito claro para mim que elementos eu precisava manter né? Essa questão do ritmo, essa questão da teatralização, essa questão da anulosidade do corpo, essa questão da... do espaço interno, essa questão do movimento introspectivo, essa questão da forma circular e da espiral. E aí eu fui. Essa questão por dentro da pantomima, que no Balé, no começo do Balé ocidental, a gente tinha bastante pantomima mesmo. Depois a gente foi perdendo um pouco. Tem um balé, parece assim um balé. Quando a gente fala de pantomima no balé, parece até que a gente

está se referindo ao momento do Balé século XIX. Dá um momento muito assim, quase caricato. A gente não, não desenvolveu isso muito. Mas a pantomima é a linguagem mais antiga do mundo. A linguagem gestual. E ela existia no ocidente. Ela existia no balé. Hoje em dia a gente fala pouco dela porque a gente não... se a preocupação ela é muito na linearidade. No virtuosismo e na questão espacial. Porque para mim assim, a dança ela sempre vai refletir. Não é... não é que é o conteúdo. É o que que você vê nesse conteúdo. Então o que você vê nesse conteúdo é o seu mundo interno, né? Então assim. Não é um método que é ruim. Nem a dança que é ruim. É a sua capacidade. Limitação para conseguir ver aquilo. Então assim: O clássico ocidental, eu acho incrível. Mas talvez a gente esteja vendo coisas dele ou extraindo dele coisas que se conectam com o que a gente deseja agora e que não é exatamente só isso que o clássico é, né? Mas enfim. Isso aí já é uma outra... então eu falei: Poxa!! Eu quero, eu quero sim muito, buscar essa estética que comunica para mim. Isso era muito importante. Eu sou atriz de Formação, né? E quando, eu sei lá... é a gente tem ali... a gente que... nem jurar a bandeira. A gente vai fazer um juramento. Quando a gente termina a faculdade né? E a gente faz esse juramento de que a gente vai usar a arte como linguagem. Uma linguagem de Comunicação. Para mim, isso é muito forte. Assim.

Esta fala da bailarina Patrícia Passo corrobora com o sentido de desejo de encontros, contatos e travessias, ligando a América Latina e a sua corporeidade brasileira, como outras experiências tangenciais do fazer do corpo. Sua clara sintonia sobre a fusão de vocabulários em danças, para suprir certas necessidades ou curiosidades subjetivas e cinestésicas, no fazer do corpo mestiço, da capoeira, do *ballet* fazendo pontes com a corporeidade e perspectivas de práticas corporais do mundo oriental.

**(P. P.):** Eu investigava o movimento na cultura, né? E via como esse movimento ia se contornando, deformando, entrando numa outra estética, e como é... que você mantinha essa estética, como você não perdia a essência, quando você trazia aquele movimento para a linguagem mais contemporânea?

Em sua fala e desde o início de sua trajetória, Patrícia Passo conectava com outras culturas, vindas de “além-mar”, mostrava as necessidades, desejos de lançar linhas e criar rotas e direções que correspondessem a suas questões sensíveis ao corpo. Nessas linhas de trajetórias de vida, inclui a força de atração mobilizada pelo desejo, o devir-Oriente, que envolve a direção do deslocamento e a qualidade de saber e incorporação.

**(P. P.):** Tanto foi assim que chegou a hora que eu achei que eu estava muito contaminada com a dança oriental da Índia. Eu estava muito entrando naquilo. E eu fui para Indonésia. Fazendo dança clássica na Indonésia. Porque eu falei: “Cara eu preciso pegar uma dança clássica fora da Índia”.

Nesse trecho revela-se um devir-Oriente praticado no corpo de Patrícia, que se deixa atravessar pelas epistemologias da Indonésia e da Índia, permitindo seu contágio e

transbordamento: a busca por outras danças clássicas que não são as ocidentais, como também danças étnicas, como no caso dela, a sua aproximação durante vinte anos da comunidade Kalbelia e da bailarina Raki Kalbelia, em Pushkar. Fala de uma necessidade de expansão do corpo dançante, buscando gestos, e da interpretação performática, conectadas com os elementos matriciais das danças indianas e orientais (circularidade, movimento mântico, pantomima, introspecção, movimento interno).

É um corpo latino-brasileiro que se orientaliza sem especializar o Oriente, ao passo que explora a sua própria transformação interior no contato com diferentes tradições ancestrais, locais em diálogo com o mundo.

Patrícia Passo reflete a experiência de corpografia transnacional como uma escrita que se faz em trânsito em conexões e no cruzamento de linguagens e geografias culturais. A bailarina opera com uma espécie de arqueologia do gesto, entre diferentes linguagens unidas à origem do seu corpo brasileiro, reconfigurando tradições dançadas (com a capoeira, dança contemporânea, flamenco, dança egípcia, dança Odissi, danças balinesas, entre outras), em seu desejo de compreender alguma essência, que as une ou conecta neste cruzamento entre linguagens.

Aqui, o corpo se torna um arquivo vivo e um agente de tradução “intercoreográfica” — ou seja, um corpo que produz sentido e se faz gesto para novas recriações, leituras e temporalidades das experiências compostas pelos encontros e trânsitos. Ao gerar novas reinvenções estéticas no fazer de sua performance e na transmissão de seus saberes, constituídos a partir de uma inteligência somática e corporal, ele transporta essas experiências para outras mulheres e para a arte do movimento, constituindo-se, assim, como uma ponte — ou, afinal, como uma verdadeira *cultural broker*.

Assim, o seu conjunto de experiências performativas não apenas atravessa territórios, mas também reinventa a si mesma em uma abertura constante ao outro, como um campo vivo de inscrição poética e corpórea. Como diz:

**(P. P.):** Algumas vezes na vida eu senti isso... Que mais? Que você precisa na vida, né? Esse mar, esse mar interno, esse mar no meu ventre, não preciso mais nada na vida, né? Uma sensação de êxtase...

Essa passagem ecoa na interrogação de Spinoza: “o que pode o corpo?” — não no sentido de força física, mas no sentido do que o corpo é capaz de afetar e ser afetado, o que ele explica como os ativadores das potências de si:

Ninguém até agora determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência até agora não ensinou a ninguém o que o corpo pode fazer segundo as leis da natureza, só por elas consideradas (Spinoza, 2009, p. 76).

Quando Patrícia expressa: “Esse mar, esse mar interno, esse mar no meu ventre, não preciso mais nada na vida, né?”, é a imagem de um campo vibrátil interno de saber que brota da carne e da subjetividade. Na poética da fala da bailarina, revelam-se os momentos de crise (sentimento de escravidão ou de mecanicidade do movimento) que se contrapõem e a empurram a novos deslocamentos e à reinvenção da sua prática, buscando outras tessituras e formas de experimentar o seu próprio corpo na dança. Busca que, para elas, não se reduz a uma linguagem técnica do corpo, mas antes a uma manifestação subjetiva, metafísica e visceral em ressonância com o seu “Ser”: a dança é acontecimento.

Como propomos na categoria analítica de *corpografia transnacional*, compreender o corpo se torna campo de vivência, inscrição, tradução de saberes entre fluxos culturais movidos pelo desejo de outras corporeidades geográficas.

A grande dificuldade em definir cultura no mundo de hoje prende-se com a continuada desterritorialização das identidades culturais. O mundo actual caracteriza-se pelo enorme fluxo de coisas e pessoas, o que impede que as culturas continuem a ser confinadas a um espaço físico e geográfico delimitado. As velhas concepções de cultura relacionadas com parentesco, sentido comunitário, modo de vida e modo de produção e hábito social perdem fulgor, mostrando-se inadequadas para entender os fenómenos de localidade num mundo globalizado e desterritorializado. Appadurai, seguindo uma linha de pensamento actual, assume que os Estados-nação estão em crise, e que as identidades culturais, mesmo as de carácter nacional, estão cada vez menos ligadas a um território, devido sobretudo às massas de migrantes e à mediação electrónica (Arruda, 2006, p. 335).

Retomando a reflexão de Appadurai (2004), para entender melhor o fenómeno da transnacionalidade, o mundo atual caracteriza-se por um enorme fluxo de coisas e de pessoas, e, desse modo, faz com que as culturas tenham uma característica geográfica ampliada de atuação, sem estarem confinadas a um determinado espaço físico. Nestas características, este preceito de cultura se amplia, em sua mobilidade e em outras mixagens. Quanto o que pode do corpo, agenciado nestes fluxos, podemos ler na fala da Sophia Chalkidu.

## **Diálogo etnográfico: Sophia Chalkidu <sup>129</sup> (S. C.)**

**Sophia Chalkidu (S. C.):** Sim, para mim é o começo... Kalbelia é o começo, então é a origem, é a origem, é a origem, é um... assim, um tipo de dança muito pura, uh... Flamenco é um tipo de dança mais híbrida porque, é uh... também uma mistura de um... as influências árabes e os espanhóis, os andaluzes e as pessoas que vêm da Índia com as Caravanas... é então uma, é uma dança híbrida a Kalbelia, para mim é, é mais, é mais Terra, hum... a origem clara digamos que não é tão estruturado como o Flamenco. Lá é muito mais livre e gosto, disso há muito espaço para improvisação e é disso é o que eu gosto. Porque eu queria abrir um pouco esse rigor da dança e, sabe, linhas estritas e a dança, e carreiras... então minha missão é capacitar as mulheres a se libertarem, para realmente serem capazes de quebrar essas estruturas e esses moldes que as mantêm pequenas, abri-las...

**Paula Amado (P. A.):** Sair da única caixa, não?

**(S. C.):** Não estou dizendo que o Flamenco está te mantendo pequeno. Estou dizendo que qualquer, você sabe, qualquer coisa que impomos a nós mesmos e vamos para esta forma sabe, missão é quebrar, sim e eu sinto, bem...

**(P. A.):** Sim, outro... outro espectro, a experiência da dança.

**(S. C.):** Sim, e mais criativo. Exatamente, porque esta dança é tão livre, cada dançarina tem o seu estilo, e é muito difícil registrar isto, hum... os movimentos porque são tantos e tão diferentes, então acho que foi meio difícil para mim começar a integrá-los em meu próprio corpo.

**(P. A.):** Sobre esse vocabulário de movimentos... Incorporação...

**(S. C.):** Sim, e para ver o que funciona para o meu corpo e o que não funciona para o meu corpo.

**(P. A.):** Você... considera isso, a conformação, seu corpo. Como, como você se sente sobre a assimilação do seu corpo, em muitas, muitas danças, muitos aspectos destas?

**(S. C.):** Sim, já passei por muitas danças, principalmente danças combinadas, Tribal Fusion Flamenco, Dança do Ventre, e também algumas danças africanas. Eu estava muito interessada neste elemento primitivo uh... a conexão com a Terra, e como estamos realmente nos comunicando com a Terra, como em viver, respirar, ser tão, sim... Eu amo danças combinadas, e amo danças que liberam o corpo e também ativam o corpo por exemplo, Danças do Ventre. Toda essa geometria sagrada, todas as formas sagradas que

---

<sup>129</sup> **Apresentação Sophia Chalkidu (S. C.):** “Então, olá, meu nome é Sophia Chalkidu. Eu venho da Grécia, de Thessaloniki, e vim para Pushkar para estudar Kalbelia, e meu foco principal é essa dança, porque eu queria ir às raízes do Flamenco, então eu estudei Flamenco por alguns anos e vivi para encontrar, tipo, as origens dessa dança e isso me trouxe aqui para a Índia, então eu sou uma estudante da dança Kalbelia. Também estou estudando diferentes estilos de dança e também as combinando, criei meu próprio sistema de dança holística. Eu sou professora de yoga, diferentes estilos de yoga: Hatha, e Kundalini Yoga, e também do yoga feminino, Shakti Flow Yoga. E sempre amei as danças antigas, e especialmente o Flamenco, por causa de sua conexão com a terra...” (Entrevista Sophia, Índia, 2020, Anexo 2).

realmente podem ativar a energia e podem realmente abrir o coração, abrir o terceiro olho, conectar-se à natureza feminina da mulher - porque trabalho principalmente com mulheres - e também algumas danças místicas e danças calmantes, práticas calmantes.

(S. C.): Hum...a minha intenção é criar alguns laços com as pessoas que estão a ensinar este tipo de danças, mas por exemplo, os meus professores ciganos, eles são um... eles têm mesmo, eles deixam o que ensinam. Eles são autodidatas, e minha ideia é criar esses vínculos com as comunidades e poder trabalhar, colaborar com eles e oferecer o que eles têm a oferecer. Além disso, ou para torná-lo mais conhecido no Ocidente, por exemplo, hum... apresentar meus alunos ocidentais a algumas joias, joias tradicionais, junto com as danças, junto com a cultura. Então, basta criar essa ponte de comunicação intercultural.

(S. C.): Nós temos, hum... a maioria das mulheres que vêm aqui se inspiraram em algum filme do Tony Gatliff, por exemplo... e é verdade, que é, é bastante idealizada as formas que a gente pensa sobre a cultura cigana, por exemplo.

(S. C.): Eu sinto que as mulheres no Ocidente... elas precisam se lembrar de um... nós não temos muito contato com você sabe, danças antigas, um... que são um... tão ligadas á Terra, quero dizer, nós, nós temos, e nós temos nos Bálcãs, nós temos danças, mas o que eu encontrei naquele vocabulário, é que hum... é uma conexão com os instintos, mas ao mesmo tempo com o sensual, com a sensualidade.

O relato de Sophia Chalkidu nos aproxima ainda mais deste desejo de permear travessias para elaborar encontros, com outros corpos femininos podendo expandir as potências do seu corpo e seu ethos. A mesma interlocutora apresenta-se como um corpo que não apenas executa danças e vocabulários, mas que vem tocar e ser tocada pelo “outro” corpo, que ali se encontra, bem como pelo “lugar” em que se insere a experiência de encontros das corporeidade femininas. Ela afirma:

(S. C.): Eu estava muito interessada neste elemento primitivo... a conexão com a Terra, e como estamos realmente nos comunicando com a Terra [...]. Eu amo danças que liberam o corpo e também ativam o corpo [...] abrir o coração, abrir o terceiro olho, conectar-se à natureza feminina da mulher.

Para Thomas Csordas (1994), o corpo é um sítio da emergência do *Self*, esse espectro tácito e intangível da experiência do corpo, um ponto da constituição da experiência da subjetividade que nos transborda. Na abordagem fenomenológica do autor, este parte do corpo como “lôcus de percepção e ação”, trazendo a natureza da incarnação (*embodiment*)<sup>130</sup> como uma condição

---

<sup>130</sup> Para Citro (2009, p. 25), “El concepto de embodiment nos permite pensar el cuerpo no como objeto ni como metáfora, sino como el lugar donde se configuran las experiencias, los saberes y las practicas sociales”.

genuína do corpo, ou seja, de criar corporeidade através das práticas que define como somático-culturais.

Na fala de Sophia se percebe o seu engajamento, o desejo de criar rede de interconectividade entre outras mulheres, da importância, para ela, de difundir estes saberes sobre formas mais livres de estar no corpo, e como estas experiências com a dança dos ciganos Kalbelias proporcionam um limiar de sensações que a liberta. E isto é o que se entende como uma oportunidade de reconstituição subjetiva que ocorre a partir desse encontro da cultura corporal com outras comunidades locais, neste caso, os Kalbelia em Pushkar, facilitando outras formas de transformação do *ser-no-mundo* através da experiência somática.

Já sob o olhar da antropóloga argentina Silvia Citro (2012), o corpo é concebido como um lugar de percepção e agência sensível, afetiva, energética e ritual. Em sua proposta de uma *antropologia dos e desde os corpos*, Citro convida a considerar os saberes corporais invisibilizados e não hegemônicos como sendo vivenciados tantas vezes nas danças rituais, em práticas energéticas, em *performances* e práticas de curas. A fala de Sophia evoca o chamamento destas potências do corpo ao mencionar: formas sagradas, “abertura do terceiro olho” e “a natureza feminina”, um campo de forças sutil.

Sophia declara o desejo de corporificar. Nesse sentido, alinha-se com a proposta de Citro (2012) quando esta aponta o espaço de potência e de transmutação através de práticas ancestrais imbricadas nas comunidades, neste caso do que Sophia chama de seus *mestres ciganos*.

Portanto, nesse espaço de práticas, o sujeito conecta-se com a espiritualidade vinda da própria ancestralidade, por meio da repetição de ciclos e de práticas rituais. O corpo torna-se o comunicador e decodificador, fazendo o reencantamento entre mundos, resistindo ao controle das máquinas e suas inteligências, ocupando um lugar de resistência e imprevisibilidade.

Para falar desses trajetos transnacionais executado pela força do querer destas mulheres e de seus corpos em constante trânsito, devemos novamente atrelar a construção de um lugar ainda e uma vez mais chamado *Oriente* — constituído em múltiplas intenções e direções.

In the period from 1900 through the 1920 orientalism infused aesthetic dancing, an extremely popular form of entertainment with women. Early-twentieth-century trend in concert dance demonstrable the creation of what Said describes as an imaginary Orient of “romance, exotic begins, haunting memories and landscapes, remarkable experience”. Women frequented performances of classic dancers such as St. Denis and Roshanara who danced with bare feet and uncorseted bodies a la Orientale. St. Denis influential repertoire was heavily dependent on borrowings from or imaginings of Eastern dance. He Radha, the cobras, Incense, and East Indian Suite were followed by Egypta. O-Mika, and numerous other exotic members that



inspired a generation of women to become dancers (Bernstein & Studlar, 1997, p. 107-108).

Como seres desejantes, ambicionamos recriar nosso próprio cenário como o lugar do idílico, do paraíso... nosso lugar de delírio, de epifanias, do sensual, do erótico. Dar, a partir da natureza, evasão a este lado instintivo e ao mesmo tempo embriagante e sublime da nossa subjetividade-corporeidade inata. No desejo de que ambas dimensões da nossa humanidade possam conviver e habitar em alguma realidade possível, longe dos conhecidos domínios, do que já é o preestabelecido, a possibilidade da diferença, buscamos um outro lugar, em uma outra cultura.

O *Oriente* pode ser que seja este lugar em nossas mentes ocidentais “do vir a ser” de um corpo. Essas paisagens, sentimentos e sensações foram, em princípio, recriadas pelos desbravadores, homens e mulheres, que adentraram neste território e beberam de sua fonte, pois o desconhecido é curiosamente atrativo — às vezes maligno, outras, magnético. Em parte, este imaginário, foi recriado pelas visões masculinas e patriarcais do colonizador homem branco, com sua arquitetura de dominação de culturas. E tantas vezes perpetuado neocolonialmente e inscrito em projetos desenvolvimentistas ou de ajuda humanitária, pela exotização do turismo, pelas classificações e rótulos terceiro-mundistas, tradicionais, nômadas, primitivas, ou apenas pela desvalorização e demonização destes lugares distantes, ameaçadores e perigosos.

Nossas *cultural brokers*, ao deslizarem sobre estes caminhos (sinuosos, talvez), exploram a possibilidade de seus corpos elevarem sua potência em contato com outras configurações e costumes, recriando e aprendendo outras possibilidades de si. Rompendo com velhos esquemas corporais e mentais, conhecidos pela lógica cartesiana ocidental, e abrindo-se à permeação de outros mundos em si.

Assim se deixam experimentar nessas relações e sobre essas pontes que relacionam a experiência destas zonas de contato e o desejo de um corpo com essa “outra cultura” chamada “Oriente”. Na fala dessa nossa interlocutora, gera-se uma prática discursiva denominada “orientalismo” (Saïd, 1978) termo entendido aqui como o conjunto de culturas e práticas situadas no extremo leste da Europa, incluindo os territórios árabes, persas, turcos, o Próximo Oriente, a Índia e o Norte da África.

## **Diálogo etnográfico com Patrícia Passo (P. P.)**

**(P. P.):** É importante saber que eu não cheguei na Índia sem fazer dança da Índia e sem contato com Oriente. Eu já tinha viajado para o Egito, eu já tinha ido dançar com os músculos do Nilo com Chokri. Eu já estava bem metida no Universo oriental. Eu não cheguei lá de primeiras assim né? Eu já meio que primeiro...que eu já estava na investigação da faculdade. Então eu meio que, entre várias áreas, sabiam que eu estava buscando, por assim dizer. Mas claro que você né tem o choque. Quando você chega lá né? O choque são várias camadas né? Eu acho que a questão, tem uma questão bem, bem importante. Que é essa questão do movimento para fora né? Então no oriente a gente vai sublinhar e a gente vai se preocupar né? Com o movimento interno, o movimento concêntrico, o movimento que acontece dentro do corpo. E então isso vai fazer com que a dança tenha pouca espacialidade. A gente está muito acostumado a ver movimento como uma espécie de preencher o espaço fora. [...] E no Oriente o movimento primeiro e quase que às vezes unicamente preenche o espaço dentro. Mas é isso vai dar uma sensação aí para... de quem só tá assistindo: De estático. Te leva para um outro ritmo, um outro tempo. É uma introspecção do movimento. Que isso também, para quem tá realizando, tem uma certa é... não é bloqueio a palavra, mas você pode chegar a se sentir assim né? Você sentir que você tá sem conseguir expressar. É a coisa na sua na sua magnitude. Porque você tem que fazer um processo realmente de introspecção. É um processo né? Você tem o ângulo. Os ângulos são muito importantes. O corpo, ele é mais andrógino. Ele tá relacionado mais a um lugar. Que aí para mim, isso faz todo sentido do mundo. Porque foi a continuidade da minha pesquisa. Ele tá relacionado com o nosso sistema de crenças muito primitivo. É um sistema de crenças animista e politeísta, com o qual a gente tá se relacionando numa intimidade muito mais complexa e direta com os elementos da natureza. Com os animais. Com os ciclos na natureza. Você já não tem, se você tem uma... quando você tem uma religião politeísta...É você. Não tá só. É focada. Baseado no seu sistema de crenças. Numa linearidade.

**(P. A.):** Como se deu esse encontro com o vocabulário corporal oriental? Com todos os estranhamentos ou diferenças do uso do corpo, das linguagens, sensações e as experiências de aprendizagem do vocabulário do movimento e o seu sentir?

**(P. P.):** Então, não é fácil não porque aí você tem que tirar camadas, né? Liberar acessos, eu lembro das várias sensações, inclusive frustração de falar ‘meu Deus, eu tô tão acostumada com o corpo, de fazer coisas, corpo físico, eu quero sentir a adrenalina, eu quero sentir o meu corpo tonificado, né?’. E aí aquilo tudo, assim, eu tinha que dissolver. Era o movimento da água, né? então a gente estava dissolvendo ali, naquela história era uma um contato com a água mesmo. E eu ia vendo as resistências ao movimento lento, resistência a fazer pouco, resistência ao Sutil, resistência ao monótono, a monotonia, resistência e dificuldade de internalizar. Uau, que dificuldade de você ir no íntimo, né? E você internalizar e que ideia você tinha de Angel, né? Então, assim, eu não era uma pessoa que não tinha internalizado, mas eu percebia isso, mas tinha um que me fazia ficar ali para mim é... é a questão da libido, é a questão da- do sensual, do sexual, do tântrico, da questão de que tudo na vida é uma pulsação entre polos, né? E isso vai criar a energia mais forte que a gente tem, mais poderosa que a gente tem, é a energia sexual só que a gente entende essa energia sexual. Só... a gente a banaliza, né? A gente,

enfim... foi criado, foi educado, foi concebido, para pensar que a energia sexual, ela é depositada numa questão, né? E a energia sexual e a energia, ela tá em tudo, ela tá nas plantas, ela tá em todas as configurações, em todas as criações, então eu não tenho como não reverenciar isso, e parece um discurso meio místico, meio mágico, mas ele para mim é absolutamente físico. Como aquela proposta orgânica, que é um movimento muito orgânico é você ficar... é... fazendo círculos de ondas e ondas e círculos e ondas como aquilo vai te levando para um estado original.



**Figura 5.10** - Bailarina Patrícia Passo

**(P. P.):** No oriente, a estrutura e a codificação da dança, ela ainda está muito relacionada ao universo simbólico, então o que a gente faz na escola é um resgate do símbolo, né? E o símbolo te conecta com mito e o símbolo vai te conectar com essa e com princípio de tudo, a gente pode falar, Campbell defendeu isso durante toda a existência dele, do monomito, quer dizer o que a gente entende como mito brasileiro, um mito sul-africano, mito... existe uma estrutura mítica única, monomito! Então, da mesma forma que existe uma estrutura mítica única, para mim claramente existe uma estrutura de dança única só que a gente se desconectou, a gente se desplugou, completamente desse extrato do inconsciente, a gente se despregou dos símbolos, a gente não tem o hábito de entender as coisas a partir desse lugar.

A interlocutora Patrícia Passo abre, em sua fala, uma interessante discussão sobre seu encontro com o “Oriente”, a partir de seus próprios paradigmas e do entendimento de suas práticas aplicadas à vida, ao corpo, ao movimento e também à sexualidade. Assim, possibilita

compreender outras bases de sistemas de pensamento e filosóficos que diferem, em parte, da nossa lógica de vida cotidiana. Dentro dessa teia, no seio da cultura indiana e oriental, Patrícia, ao abrir o véu desses mistérios, revela aspectos que compõem dimensões ontológicas e subjetivas do indivíduo.

Por outro lado, não podemos deixar de trazer observações sobre a visão exótica do “Oriente”, que são difundidas de formas generalizadas pelo que se chama visão ocidental ou global, fazendo o uso de seus costumes rituais ou da sua forma de estar no corpo como formas ou meios irracionais ou até mesmo seculares, como se não houvesse mais sentido no mundo de hoje, sendo tudo um atrativo histórico, cultural ou turístico.

Exoticizing and erotizing the third World allowed the imperial imaginary to play out its own fantasies of sexual domination. Already in the silent era, films often include erotized dances, featuring a rather improbable mélange of Spanish and Indian dances, plus touch of belly dancing (The dancing of Fatima [ca.1903], the sheik, and Son of the Sheik [1926]). This filmic practice of mélange recalls the frequent superposition in Orientalist paintings of the visual traces of civilizations as diverse as Arab, Persian, Chinese, and Indian into a single feature of the exotic Orient – a colonialist process that Albert Memmi terms the “mark of the plural”. An oriental setting (most of the films on the Orient, Africa, and Latin America were studio-shot) thus provided Hollywood Filmmakers with narrative license for exposing flesh without risking censorship; they could display the bare skin of Valentino Douglas Fairbanks, and Johnny Weissmuller as well as that scores of women, from Myrna Loy Maureen O’Sullivan, and Marlene Dietrich dancing with her legs painted gold to Dolores Grey moving her hips with the “realistic” excuse of other, less civilized culture (Bernstein & Studlar, 1997, p. 47-48).

No cinema ocidental, em Hollywood e especialmente entre 1910 e 1920, surgiram diversos filmes que consolidaram este imaginário orientalista, muitos deles com cenas de danças, práticas e elaborados cenários repletos de símbolos e estímulos visuais, considerados “exóticos”. Estes elementos consolidaram-se no imaginário orientalista, principalmente da cultura de massas da Europa e dos EUA, utilizando referências e costumes objectificados da cultura árabe, indiana, egípcia ou persa.

O contexto colonizador das nações imperiais europeias constituiu, dessa forma, uma imagem fantasiosa, erotizada e, ao mesmo tempo, abominável sobre o “Oriente”, que influenciou profundamente a formação do imaginário e do desejo ocidental, recriando figuras estereotipadas desses ambientes distantes. Essas imagens foram projetadas sobre as paisagens europeias — cinzentas e frias — desde um mundo em desenvolvimento industrial, marcado pela mecanização do corpo e pela racionalização dos prazeres, no início do século XX, em plena aceleração da era industrial e do capitalismo.

As viagens a essas paragens orientais, ainda desconhecidas e incompreendidas, ampliavam o sentimento de domínio do homem branco desbravador, uma vez que o progresso tecnológico reduzia as distâncias territoriais e facilitava o acesso a outras culturas. Assim, estabelecia-se um contraponto com realidades e contextos “orientalizados”, difundidos por discursos e narrativas bucólicas e desejáveis sobre os países colonizados do Norte da África, Oriente Médio, Indonésia, entre outros. Alguns filmes da época explicitam essa paisagem exótica no contexto:

- *The Dancing Girl* (1903) – uma das primeiras películas a apresentar uma dança que mistura elementos do Oriente e do Ocidente, ainda no período do cinema mudo, dentro de um período de decadência do imperialismo na Ásia.
- *The Sheik* (1921) e *The Son of de Sheik* (1926) – filmes que popularizaram a figura do *sheik* poderoso e sedutor, com várias cenas de dança do ventre e outras danças estilizadas, utilizando o repertório corporal do “mistério do corpo oriental”.

Curiosamente, as imagens de filmes, livros, revistas e, depois, em meados do séc. XX, dos desenhos animados, juntas reconstroem, em seus cenários, passagens com a presença dos encantadores de serpente com seu cesto e sua flauta encantadora, rememorando a imagem do povo Kalbelia, especialmente por serem vinculados a nessa prática tão singular para seu povo.



**Figura 5.11** - Encantador de serpente Kalbelia de Jaipur, Índia

Como é contemplado por Bernstein & Studlar (1997), as imagens recriadas sobre o Oriente, pelos meios de entretenimento e pela própria literatura de viagem, não apenas erotizam a alteridade, mas também inscrevem a dança em narrativas que a conjugam entre a sensualidade e o magnetismo. Reforçada por uma estética do desejo moldada pelos delírios e códigos coloniais, essa abordagem subalterna é direcionada a essa geografia do planeta. Essa lógica ressoa precisamente na fala de Patrícia Passo, quando ela descreve sua vivência corporal como um processo de “tirar camadas” para acessar um movimento mais sutil, relacionando a libido a uma força vital, natural e criadora, despertada também através da dança, como força propulsora.

Western narrative and ethnographic cinemas of the late nineteenth and twentieth centuries inherited the narrative and visual traditions, as well as cultural assumptions. On which Orientalism was based, and filmmakers discovered how popular Orientalism could be. In Hollywood, for example, the representations of the East – typically titillating viewers with the thrills of unbridled passion, miscegenation, and wild adventure in a raw and natural setting – were by the teens conventional constructions. Every year between 1910 and 1920, film distributors handled between four and six romantic and action melodrama set North Africa. During World War I, the producer of a diffuse war documentary found that the portion entitled (Bernstein & Studlar, 1997, p. 3).

No entanto, Patrícia Passo destaca que, no Oriente, “o movimento, primeiro e quase que unicamente preenche o espaço de dentro. Mas isso vai dar uma sensação para quem só está assistindo: de estático. Te leva para um outro ritmo, um outro tempo. É uma introspecção do movimento”.

Esse caráter introspectivo e contemplativo, aliado à força do gesto simbólico, plasma sistemas culturais e filosóficos “outros”, conectados a práticas animistas e mitológicas muito antigas, que ainda hoje sedimentam sua cultura. A interlocutora relaciona essa perspectiva à ideia do autor Joseph Campbell sobre o “monomito”, que se refere a uma estrutura mítica universal presente em diversas culturas tradicionais.

Assim, apesar das inúmeras reinterpretações elaboradas pelo Ocidente e pelo colonizador, ela se mantém conectada ao sentido ritual, cosmológico, desses saberes, procurando entender e integrar outros sistemas e ordens, possibilidades de experiências do mundo, através de outras comunidades ou culturas. Ela nos relata:

**(P. P.):** Quando você chega lá, né? O choque são várias camadas né? Eu acho que a questão... tem uma questão bem, bem importante. Que é essa questão do movimento para fora né? Então no oriente a gente vai sublinhar e a gente vai

se preocupar né... com o movimento interno, o movimento concêntrico, o movimento que acontece dentro do corpo.

Outras entrevistas das bailarinas *cultural brokers*, de um modo geral, revelam o encontro chocante de seus corpos com o modo de operar do corpo oriental. Sobre a lógica de uso do movimento, a relação com a expressão, o tempo, o espaço no processo de acomodamento dessas novas qualidades em seus corpos, revela todas essas diferenças, as quais se convertem em uma experiência muito desconstruída que visa integrar essas novas tessituras de gestos e de movimentos dançados e naturalizá-los nesse novo corpo ali concebido — ou, talvez, renascido.

Esse teor de corporalidades e crenças associadas ao corpo que Patrícia vai expressar e dizer que são “camadas que são necessárias de se despir” sugere que, para integrar-se em outras experiências de corporeidade, é imperioso seguir esse fluxo do devir-corpo neste processo de aprendizagem.

É pertinente lembrar e associar que nosso paradigma de pensamento e de corpo está acomodado sobre outras bases e estatutos morais, culturais e filosóficos, dentro da tradição platônica e racionalista das Ciências Modernas, sendo fortemente disseminados na produção do pensamento social, tanto por meio de leis como na educação, entre outros, a partir do séc. XVI, em diante.

Estamos referindo-nos à construção do pensamento racional, cientificista, eurocêntrico, que, em parte, nos levou a associar a ideia de um corpo dicotômico, dualista ou cartesiano, assente na antinomia corpo *versus* mente, gerando analogias como o corpo-máquina, associando-se posteriormente ao desencadear da lógica de produtividade industrial capitalista. Somado às ideias da moral judaico-cristã, apontadas através da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, o corpo ocidental concebe-se como o lugar do docilizado, punido e recalcado pelo pavor do desejo e da contradição do pecado, se transformando naquele que, “não mais dança e nem ouve a música!..”.

Essas são algumas chaves para compreender como nossa experiência de corporeidade emerge e se desenvolve dentro destes paradigmas das experiências histórico-culturais, que pautam ou, em parte, desenham a nossa forma de estar e ser no corpo. Logo, ao contato com outros sistemas de pensamento e, portanto, de corporeidade, percebemo-los com estranheza e também com certo magnetismo, pela atração de conhecer o desconhecido.

É sobre certas diferenciações e formas de operar no corpo, deste fazer-corpo, que se criam as designações geográfico-culturais desenhadas também sobre a forma de fronteiras. Fronteiras que nossas bailarinas *cultural brokers* atravessam e transgridem, motivadas por assimilar, integrar, aprender, gerar ou devorar outras possibilidades de ser no corpo, dadas por outras



culturas subjacentes. Essas diferenças são percebidas pelo encontro de ambas partes e de suas experiências em formas corporais, pelas quais não conseguimos muitas vezes compreender e explicar textualmente, e, automaticamente, por regra geral, designamo-las no lugar do exótico.

Essas denominações dadas ao Oriente estão, portanto, relacionadas aos adjetivos “exótico”, “misterioso” ou mesmo “bárbaro”, e pautaram o desenvolvimento de uma organização ontológica social sobre o corpo e de seu posicionamento ante o mundo, seja para operar na arte, nas ciências, na sexualidade e na dimensão metafísica, condicionando sua posição ante o mundo colonizador. Algumas leituras feitas pelo homem branco ocidental sobre algumas práticas orientais, vistas e reproduzidas em nossa história:

As imagens de harém oferecem um sésamo aberto a um desconhecido, sedutor, e incrivelmente proibido mundo, posicionado como desejável ao instintivo primitivo, habitando todos os homens. Em Kismet (1955), por exemplo, o mestre do harém se entretém com um dispositivo panóptico que permite que ele observe suas muitas mulheres sem seu conhecimento. Autorizar uma entrada voyeurística em um tempero privado inacessível que o harém reflete uma utopia masculina de onipotência sexual (Bernstein & Studlar, 1997, p. 48-49, tradução nossa).

Neste caminho, ao pensarmos nos encontros formados pela dimensão transnacional das corporeidades, é importante notar como o desejo pelo movimento orientalizado se estruturou também como fantasia erótica e como dispositivo de poder e controle. Como observam Bernstein & Studlar (1997), as imagens do harém ofereciam ao imaginário ocidental uma entrada voyeurística em um espaço privado, refletindo uma leitura masculina daquele universo com sua carga sexual — aquilo que Paulo Raposo (2013) chama as “fantasmagorias da volúpia do desejo”.

Esse mesmo apelo influenciou e atravessou a curiosidade e a estética de várias bailarinas e espetáculos dos séculos XIX e XX, vindas em sua maioria da Europa e dos Estados Unidos, forjando a ponte entre *performances* e referências orientais e *performances* e referências ocidentais. Esse fetiche projetado sobre o “Oriente” foi consolidando uma cena de tradição orientalizada que era apreciada como um espetáculo moderno sedutor e transcendental.

A finalidade do quadro seguinte é mostrar como o orientalismo nas artes cênicas e na dança já se fazia presente desde o final do século XIX, tornando-se uma constante fonte de determinadas personalidades artísticas. Essas artistas incorporam e reinventaram referências orientais — seja pela estilização de gestos, seja pelo uso de elementos em seus figurinos, em seus cenários ou nas suas criações performativas associadas às leituras e narrativas deste lugar chamado Oriente.

| Artista                                                   | Nacionalidade | Ano            | Obra/Espetáculo              | Observações                                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------|---------------|----------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Loïe Fuller</b><br>Dança                               | Americana     | 1892           | “Danças Serpentinhas”        | Com sua técnica do véu inspirada no mundo oriental, com “A dança da serpente” fazia um ritual oriental, carregado de erotização e mistério. Oriental modernista.                                                                                           |
| Annabelle Moore<br><b>Cinema</b>                          | Americana     | 1894           | “Annabelle Serpentine Dance” | Uma das primeiras artistas do cinema mudo a introduzir e a popularizar as danças exóticas. Um dos primeiros filmes a captar a dança serpentina com movimentos fluidos de véus.                                                                             |
| Maud Allan<br><b>Teatro e Dança</b>                       | Canadense     | 1906           | “Visions of Salome”          | Desde esse espetáculo ela inaugurou o fenômeno de Salomania, que gerou releituras e imitadores. Consolida imagem sensual e exótica. Dançou com C&A de Loïe Fuller, na França.                                                                              |
| Mata Hari<br>(Margaretha Gertruida Zelle)<br><b>Dança</b> | Holandesa     | 1905           | “Danse Javanese”             | Morou na Indonésia, incarnou a construção imaginária do feminino sensual, moldado pelo ocidente. Misturava teatro, dança e sedução, gênero performativo que influenciou o cinema. Foi acusada de espionagem e condenada à morte antes da 1ª Grande Guerra. |
| Ruth St. Denis<br><b>Dança</b>                            | Americana     | 1906<br>1910   | “A Cobra”<br>“Radha”         | Suas primeiras <i>performances</i> com inspiração orientalista, remetendo ao aspecto ritual e místico da Índia. Incorpora a ideia de um movimento interno.                                                                                                 |
| Edith Lambelle<br>(La Sylphe)<br><b>Dança</b>             | Americana     | 1907           | “Salomé”                     | Uma das primeiras dançarinas de repertórios exóticos, contorcionista, a interpretar Salomé. Conhecida pelos cenários da Europa e depois, em 1907, da América. Se apresentava com a presença da polícia.                                                    |
| Gertrude Hoffman<br><b>Dança</b>                          | Americana     | 1914           | “The Dance of the Cobra”     | Com um componente teatral em suas danças, incarnava a dança da serpente temática muito popular no começo do sec. XX. Difundiu a cultura orientalista na América.                                                                                           |
| Isadora Duncan<br><b>Dança</b>                            | Americana     | Início séc. XX | “Orfeu e Eurídice”           | Ligava a Grécia ao Oriente. Também se inspirou na iconografia indiana, nas poses de mãos e corpo, como no uso do véu.                                                                                                                                      |

**Quadro 5.2** - Ícones femininos e o devir “Oriente”



**Figura 5.12 - Mata Hari, 1906<sup>131</sup>**



**Figura 5.13 - Gertrude Hoffman, em Salomé, 1908<sup>132</sup>**

As artistas acima destacadas reúnem um repertório que evidenciava elementos como o exotismo e o misticismo, erotismo e mistério, entre outros. Assim, é a partir desse repertório que poderemos refletir as influências e as projeções que se foram construindo sobre um imaginário de corpo feminino orientalizado. E essas visões e escolhas estéticas e culturais

<sup>131</sup> Acesso web: <https://www.thevoiceoffashion.com/intersections/columns/mata-hari-the-exotic-and-the-damned-3921>.

<sup>132</sup> Acesso web: <https://www.fotografiaedanza.it/performers/>

influenciaram a construção de novas linguagens na dança, no teatro no cinema, atravessando o desejo desse imaginário social feminino em um constante devir de desejo em nossa cultura. Esse ir e vir entre fronteiras culturais foi moldando práticas artísticas transnacionais ao longo da história, fazendo da cultura um emaranhado de fios e contornos que constroem também a nossa corporeidade contemporânea.

### **Diálogo etnográfico com Colleena Shakti<sup>133</sup> (C. S.)**

**(C. S.):** Tem uma história que eu conto na minha vida. Porque o que, o que eu ia dizer é que eu estudo sobre danças indianas asiáticas. Chegamos ao ponto de uhmmm, Índia. Então conheci o Odissi e senti que precisava aprender essa dança. Não sei porquê, então encontrei um professor em Washington nos EUA. Então, fui assistir à aula de Odissi. Quando eu tinha, naquela época, eu tinha 19 anos. Então, nessa época, eu, como disse, era muito feminista e anarquista política assim... E por alguma razão, fui atraída por estes gestos delicados... Porque... é porque eu aprecio o contraste. Talvez meu espírito rebelde seja... como procurar sempre o contraste. Então, entrei na turma e havia talvez 15 a 20 pessoas na turma. Eles já haviam estudado com ela antes, então eu era a nova aluna. E ela diz: ‘Ok, começamos. Tocamos a terra e nos curvamos ao Senhor Ganesh.’ E na minha mente rebelde, criada como católica, não aprecio muito (se curvar), sabe, minha educação religiosa. Então, ela disse: ‘Você se curva para este deus’, e eu apenas pensei: ‘Não, sim, o que diabos é isso? Não estou me curvando para o seu deus, que também é um deus homem. Não, eu não sou.’ E em minha mente, eu tinha todo esse diálogo como: ‘Ninguém vai me fazer curvar.’ Então, esse diálogo está correndo como fogo na minha cabeça. Mas então, eu também sou uma pessoa muito tímida, então eu olhei na sala, e todo mundo estava descendo. Então eu pensei...

**(P. A.):** Estranho para o corpo, uma reverência, oferecer reverência, para o corpo ocidental assim é quase impossível.

**(C. S.):** É inconcebível, exatamente! é inconcebível, é impossível! [...] Ah, você sabe, você houve uma história de alguém se curvando como a Nossa Senhora aos pés da cruz, você sabe. Mas nunca vi alguém se curvar na minha vida, e isso me pareceu tão ofensivo, como a maior perda de poder. De qualquer forma, eu vi todo mundo, então simplesmente desci e minha cabeça entrou em contato com o chão pela primeira vez na minha vida. Não sei para quem estou me curvando, por que estou me curvando, e eu, eu simplesmente comecei a chorar. Não sei, não conseguia entender o porquê, mas comecei a chorar porque parecia muito poderoso para mim. Antes que minha cabeça tocasse, senti: ‘Isso é tão fraco. Você é tão fraca. Por que está fazendo isso?’

---

<sup>133</sup> **Apresentação interlocutora Colleena Shakti (C. S.):** “Então, meu nome de nascimento é Colleena Michaela Wedding. Eu nasci na Califórnia, perto de Los Angeles, em Ventura. Mudei-me para a Índia em 2001 e não sabia que estava me mudando para a Índia. Quando descobri a dança oriental e indiana eu estava estudando antropologia na universidade. Mas meu sentimento, como essa voz dentro de mim toda vez que eu sentava na aula, era: ‘Quero ler sobre isso, quero ser isso.’ Hoje tem uma escola de dança em Pushkar e em Grécia, onde oferece retiros e aulas de dança Odissi e de dança Kalbelia, em Índia, promovendo as próprias bailarinas e músicos Kalbelias locais, a mais de vinte anos” (Entrevista Colleena, 2020, Índia, Anexo 2).

Julgamento contra mim mesmo, então sua mente, ‘Oh...’ e... e então eu não entendi.

**(P. A.):** Você quebrou. Aqui, você quebrou.... este é o ponto de ruptura.

**(C. S.):** Então, eu conto essa história pros meus alunos porque é uma encruzilhada importante, é uma encruzilhada importante, sabe? É uma pausa importante.

Neste relato etnográfico, percebemos que na experiência de Colleena os aspectos cotidianos da cultura chamada “oriental” envolvem certos protocolos comportamentais e simbólicos praticados no cotidiano da cultura indiana. Fundamentados enraizadas em antigas bases filosóficas e metafísicas deste sistema de crenças ou cultura, de modo muito presente, essas bases dialogam no cotidiano entre seus aspectos sagrados e profanos, sendo difícil de segregar ou compartimentar.

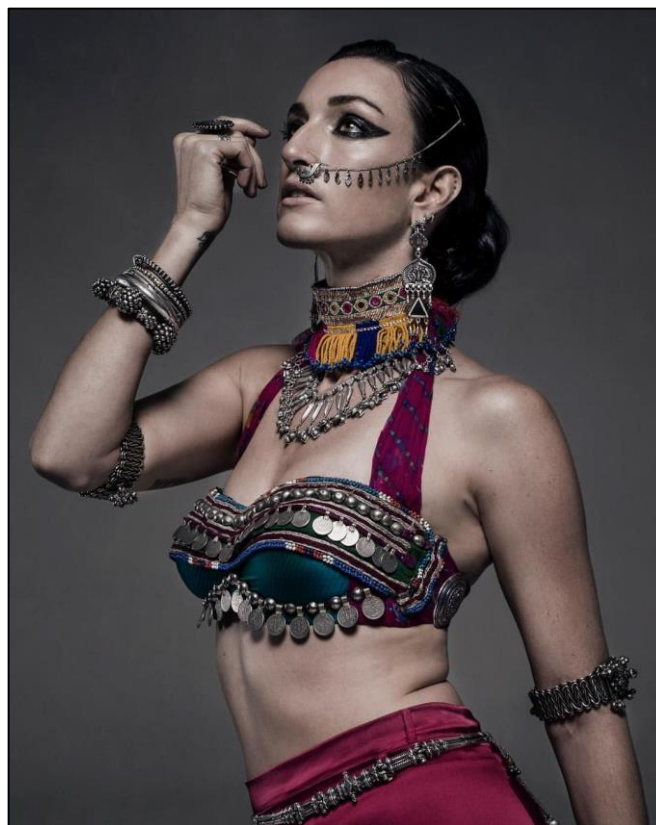


**Figura 5.14** - Colleena Shakti, California

A potente ação do corpo em viver um estado de reverência — seja ela dirigida a objetos, pessoas ou animais — pode, para nós, ocidentais, abrir um lugar de estranhamentos entre as duas culturas. Em um primeiro momento, nossa interlocutora destacou como esses atos ou gestos a fizeram refletir sobre o modo de operar cotidianamente com seu corpo, especialmente

em relação a esse aspecto do divino. Na lógica expressiva do mundo cristão, a flexão ou prostração corporal costuma estar restrita a certas liturgias e datas específicas — momentos delimitados de demonstração e entrega de fé —, havendo quase uma ausência de submissão ou reverência corporal dirigida a algo ou alguém. Tal gesto, nesse contexto, poderia ser interpretado como sinal de fragilidade ou falta de autonomia, suscitando múltiplas leituras negativas.

Em contraponto, no cotidiano indiano, mais conectado com o gesto do corpo mais flexível e próximo ao solo, da terra, acostumado com a ação de um corpo que se prostra, que se agacha em sua labuta, que come sentado ao chão, elaboram-se outros eixos de corporeidade que podemos designar, no entanto, mais telúricas, produzindo outras experiências e emoções ao produzir essas diferentes gestualidades corporais.

Então, pode-se considerar esse gesto um fio liminar, que se quer transgredir entre ambas as culturas. Finalmente, nossas interlocutoras fazem desse modo de operar a sua escolha de abraçar e exercitar em seu corpo, outros sistemas de sentidos, e em suas mentes, potencializar outros atos e significados culturais, em si.

#### **5.4.2 Liminaridade e o *Self* Sagrado**

A experiência do sagrado costuma relacionar-se diretamente com nossa esfera ritual, nossa dimensão metafísica — o espaço invisível e misterioso, muitas vezes incompreensível, que carregamos em nós. Trata-se daquilo que se distingue do cotidiano ou do profano e que se manifesta por meio de símbolos rituais ou de estados de consciência. Capazes de instaurar rupturas nas práticas mais mecânicas do dia a dia, essas experiências estão frequentemente associadas a certos “objetos de poder”, envolvendo cultos e rituais, sejam eles particulares ou coletivos. Elas também se estendem à relação particular que se estabelece com o divino, com símbolos ou com os fenômenos da natureza, com objetivos diversos: obtenção de benefícios, curas, permissões, rendição ou agradecimento, entre outros aspectos do desejo espiritual de cada indivíduo.

Para Mircea Eliade (1992), o sagrado constitui uma manifestação do numinoso, uma irrupção que dá um sentido à existência que tende a explicar a ordem da realidade. Victor Turner (1969) associa essa dimensão com a chamada liminaridade — um momento de suspensão das estruturas fixas sociais ou dos papéis sociais, para dar espaço a outras experiências de redefinição do *Self* ou de contato com outras inteligências, como no caso de um xamã ou até

mesmo de um estado de transe. Esta condição de liminarietà é o lugar onde se estabelece um diálogo entre um sentido do mundo interior com o do mundo exterior.

Esse entre-lugar, que podemos designar do *Self* sagrado, compreendido como um conjunto de corporeidades e subjetividades, emerge em estados criados ou espontâneos nos quais o ser humano se entrelaça com a esfera do sagrado. Thomas Csordas (1994) amplia essa perspectiva ao propor que o *Self* é um campo de presença intercopórea e intersubjetiva, em imersão em uma carga de significância cultural.

A natureza dessas imagens sugere que o engajamento dos sentidos e da sensibilidade, e não apenas de seu conteúdo, é claramente cultural. Essa visão é bem ilustrada por Robert Dasjarlais (1992) em seu estudo de transe e cura realizados por xamãs Yolmo do Nepal. Aprender a usar o próprio corpo na vida cotidiana era um pré-requisito fundamental para vivenciar a formação de imagens culturalmente significativas e inseridas no contexto dos rituais. Na medida em que essas imagens tinham conteúdo revelador, elas permitiam ao pesquisador 'entrar nos domínios tácitos do conhecimento' sobre os outros (1992, p. 24), mas também ofereciam indícios de uma forma somática de atenção. Da mesma forma, Carol Laderman (1994) descreve sua incorporação de posturas e práticas corporais malaias como um pré-requisito para sua experiência de *samangat* (o espírito da vida) e *angin* (os ventos internos) como componentes de seu eu (Csordas, 1999, 2003, pp. 33-34).

Neste sentido quando entrevistamos estas bailarinas e percebemos que nesse trajeto relacionado com as naturezas destas danças orientais, e especificamente na Índia, toda a experiência de aprendizado das danças carregava a fala de vivências do sentido do espaço liminal, que proferem essa dita relação com o movimento para o “encontro de si” ou de jornada do encontro/diálogo com *Self* sagrado. Acreditamos que esses elementos são aparentemente legíveis nos trechos etnográficos da maioria das nossas interlocutoras.

### **Diálogo etnográfico com Yumma Mudra<sup>134</sup> (Y. M.)**

**(Y. M.):** O que é que eu trouxe comigo daquela aula com Leila Haddad em Paris? Eu depois a encontrei, numa viagem em Tunísia. E entrei em contato com as danças chamadas orientais. Para mim, as danças chamadas orientais são as danças do ventre, são mesmo danças de transformações. Antes disso, eu não tinha o caminho cerebral daqueles movimentos no meu corpo, mas já

---

<sup>134</sup> **Apresentação interlocutora Yumma Mudra (Y. M.), também conhecida por Miriam Szaboo.** Conhecida bailarina de descendência franco-húngara, imigra no final dos anos 60 para os Estados Unidos com sua mãe e se inicia, com 3 anos, na dança clássica. Posteriormente se interessa pelas danças folclóricas russas. Na idade adulta, retorna a Paris, onde participa do Ballet *Irina Grjebina*, em 1973. Após esta fase, entra em contato com vários tipos de danças, principalmente as danças orientais, indianas e nômades, criando seu próprio estilo. É fundadora da *Danza Duende* e autora dos livros *La Voie Qui Danse* e *La ilha Sibila*.



dançava muitas danças ciganas, entre outras, tinha essa facilidade de assimilação. Não é falar na coisa, é literalmente vivê-la, mas pronto fui lá, e fiz uma aula e percebi nesta época que aquilo era carregar o “Cosmos” dentro do corpo, que era é uma coisa que nunca tinha acontecido. Era meter dentro do corpo movimentos planetários porque aquilo são oitos, elipses e tremimentos.

[...] Eu tenho a certeza, hoje em dia, porque agora já tenho as chaves, mas na época era pura intuição: a dança vem de artes perdidas, ou seja, a dança do ventre vem das danças perdidas da arte de transformar a energia ‘sexual’ no corpo. Depois de receber essas aulas, voltei a Portugal e treinei muito todos esses movimentos no meu corpo.

[...] Percebi com ela primeiro, essa coisa, eu conseguia meter o cosmos no meu corpo, o facto de separar também diferentes partes do corpo. Embora eu tivesse outras técnicas, mas não separavam as partes do corpo, então isso quer dizer que era fácil ir de um ao outro e não ficar um *chewing gum*, uma pasta elástica. *Como disse os* tremimentos no corpo, era uma coisa que não conhecia, mas treinava aquilo sozinha e tinha tempo, porque você quando está em Retiro Budista, pode dançar várias horas seguidas. Eu, por exemplo, sacudia só um ombro, depois sacudia só uma coisa, só um dedo, sacudia diferentes partes do corpo [*entrevistada sacode as mencionadas partes do corpo*] não porque alguém me dizia para fazer, não era porque era costume da área, não era por que eu pertencesse aquela aldeia, ou outra aldeia, era porque era aquilo que eu sentia que tínhamos a desenvolver para ser capaz de dançar aquela coisa. Então, isto fez com que eu chegasse a um momento quando me pediram para ensinar, que eu acabei por ensinar. E acabou por colar super bem, toda a gente queria fazer aulas comigo. E ao mesmo tempo que eu era bailarina, eu era produtora, a produzir a rota Jazz do Porto. Eram dois festivais, foram financiados pela *Rola Music*, então eu tive que escolher entre ser produtora e bailarina. Acabei por escolher ser bailarina, apesar de que era muito lucrativo ser produtora, e deixei a produção, e então quando comecei a ter muito mais possibilidade de gerir dentro do meu corpo movimentos, eu comecei a associar automaticamente com respiração, e comecei a associar automaticamente também com a sexualidade, porque fazia sentido. Se você vai fazer ‘isto’ (movimentos) com a coluna vertebral, ‘e isto’ (movimentos) com a coluna vertebral, obviamente que tem a ver com o cóccix, e obviamente tem a ver com a sexualidade [aponta para seus genitais]. Ou seja, tudo isto que estudei naquela altura não estava na moda, ninguém difundia aquilo, mas eu comecei a dar-me conta que aquilo mexia com a energia sexual e depois as mulheres que me acompanhavam, diziam: ‘Não, não é sexual’ porque elas queriam reconhecimento, queriam valor, queriam subsídios e também queriam respeito. Apesar de que, para ter respeito por mim, eu não preciso de dizer que não era sexual, porque é sexual. E está ok lidar com essa força no movimento. [...] Eu desenvolvi muito minha relação com a dança oriental, como uma relação com a Mulher que eu não sabia que ia encontrar numa relação com mulher, porque não tinha previsto. Mas comecei a perceber que aquilo tinha muito a ver comigo [aponta para a própria cabeça e barriga] porque eu tinha-me desenvolvido no mundo como se fosse um homem. Embora fosse muito bonita, toda a gente me achava linda, e era muito sexy, e não sei..., mas eu achava um homem na minha natureza. Comecei a perceber que havia um ‘cabo’ uma coluna, havia qualquer coisa que se chamava homem no meu corpo, e qualquer coisa que chamava mulher também no meu corpo, que a propriedade da dança as juntava, como se dissesse ‘ying-yang’, que são também os homens e as mulheres. E tudo isso naquela época não estava na moda.



**Figura 5.15** - Yumma Mudra ou Miriam Szabo (Hungria/Portugal)

[...] Comecei a perceber que o homem que habitava dentro de mim, que tinha que sustentar o movimento feminino, isso é o masculino era a coluna vertebral, ou seja o canal *central* [ faz uma linha reta horizontal no ar formando uma coluna, seguido de movimentos de dança] tinha que sustentar isto, porque senão você fica desajeitada, o corpo fica desajeitado e a mente tomba ou fica com a mente demasiado emocional, ou então com uma mente mais... e você depois vê que as bailarinas, em função do treino, da técnica, têm maneiras de ser e pensar. Mas, não, eu queria ser livre, eu que queria ser um ser humano holístico, não queria ser uma coisa compartimentada...Eu queria que o dia da minha morte fosse feliz, por tudo que tinha vivido, porque tinha alcançado uma coisa primordial que descobri, isto que era importante.

[...]: Ou seja, se a dança tá bem construída, a emoção está bem gerida, porque isso é que é que gerir o corpo. Porque você quando trabalha desta maneira não pode ter pensamentos alheios. Vou te dar um exemplo. Eu tive um período que eu quis dançar com um Mantra. E quis dançar com uma divindade. [...] E depois estava aí, cheguei ao palco com a divindade, mantra, divindade, mantra... a minha mente ficou tão presa que não deu. Foi horrível. Então eu depois percebi que você não pode meter uma tensão, em momento nenhum ninguém corre com uma flecha. Porque se você corre com a flecha a flecha não tem força nenhuma. E não interessa. Não há flecha. Se no ato de atirar uma flecha... você de repente alinha tudo, deixa de haver um Ego e o alvo, a flecha, você, corpo e tudo é uma só coisa... a flecha vai lá [fazendo o

movimento de atirar a flecha com o arco] mas não vai lá se você não solta. É por isso que tem de começar. Então a tensão é um trabalho que se faz agora e... solta. Acabou. Você está sendo verificado que você não ficou maluco, entretanto com intenções que não tem nada a ver com Essência. Porque as intenções é outra coisa. Geralmente são emoções complicadas. As intenções que vão cortar a tua verdadeira essência. Então, por isso comecei a trabalhar com as emoções de uma forma muito mais alquímica. Baseado claro, no meu caso, no budismo tibetano de uma forma muito concreta não é. Ou seja, as cinco sabedorias, os cinco elementos, as cinco emoções. Então, se nós chegamos aí, e eu já não sou uma pessoa neste momento a partir dali... estou a dançar culturas ou países... eu estou a dançar as paisagens do ser humano. Tanto masculino como feminino, então a minha arte começa a ser muito mais uma arte através do masculino no feminino do que uma arte em relação a países e regiões.

[...] Toda essa dimensão que eu encontrei com o Michel Rajii [bailarino e esposo] e que nós precisávamos, a gente sabia que precisava. Isto porque nós na nossa dança tínhamos tudo menos isso. Estudei uma possibilidade de realmente entrar na Essência da dança como sendo a Essência mesmo da vida e então já não é uma palavra bonita. Torna-se real. Você quando se levanta está no sopro, quando se deita está no sopro, tem relação com o corpo, com o peso, com a matéria e ao mesmo tempo com a não matéria. Quando desce as escadas, quando vai a casa de banho, quando tem emoções. Então a minha vida começou mesmo realmente a ser a dança e a dança minha vida de fato. Você está a perceber? Então para mim já não é uma questão de ser oriente ou ocidente. Mas eu entendo as diferenças, não é, entre a maneira de pensar que vai daqui para os extremos que são mais ocidentais, e a maneira de pensar que vai dos extremos para um Cosmos interno interior físico que é mais *Oriente* para resumir.

Este diálogo etnográfico com Yumma Mudra nos revela como a experiência de contato e de prática com os movimentos da dança oriental se tornou um novo dispositivo para a constituição do seu *Self* sagrado. Ao afirmar que dançar aquilo era “carregar o Cosmos dentro do corpo”, a interlocutora descreve o corpo como um veículo de inscrição de forças cósmicas e energéticas que ultrapassam a mera dimensão técnica e estética do movimento. Propõe-se uma dimensão de leitura mais sensitiva, intuitiva ou transcendental, onde *ying-yang*, o sentido masculino e feminino, atua em seu corpo.

Ao narrar sua vivência, Yumma articula masculinidade e feminidade em um jogo dinâmico de sustentação mútua: “o masculino é a coluna vertebral que tinha que sustentar o movimento que era o feminino”. Aqui o *Self* aparece como um *projeto de corpo* (cf. Shilling, 2012; Synnott, 1993), que nasce desde uma experiência ou uma inteligência corporal para o espaço da identidade, simultaneamente articulado com o sagrado e o profano, e, por isso, criativo e potente.

Por muito tempo, o corpo foi tratado como um ‘invólucro passivo’, como se estivesse separado do social e do espiritual. Entretanto, compreender o corpo como simultaneamente biológico e social fornece um ponto de partida para

superar essa cisão e recuperar o seu estatuto de sujeito ativo. O corpo, nesse sentido, pode ser compreendido tanto como profano quanto como sagrado, não apenas enquanto objeto de disciplina, mas também como meio de transcendência e de constituição do self (Shilling, 1993, p. 7, tradução nossa).

Yumma reivindica a liberdade de ser um ser humano mais holístico, integrado em suas múltiplas inteligências e dimensões do ‘Ser’. Não concebida por partes, ela deseja transcender as categorias binárias nas quais se separa seu corpo da mente ou da “alma”, do seu sentido divino que, finalmente, habita também o corpo.

A dança faz esse lugar de propulsor e “*locus* da experiência religiosa” (Csordas, 1994) e converge para que se faça esse entendimento do corpo como lugar do sagrado. Yumma não vive o *Self* sagrado como fixo, mas como um devir-corpo, que integra masculino/feminino, Oriente/Ocidente, material/espiritual.

Seu testemunho entende a corporeidade que o corpo não só simboliza, mas incarna práticas de um campo mais sutil. Da mesma forma, Citro (2009, 2012) aponta que o corpo deve ser compreendido como território vivo de agência, sensibilidade e sacralidade, no qual emerge a subjetividade, neste caso aqui, a feminina, estendendo-se as suas micropolíticas. Destacamos, ainda, em sua fala, que Yumma, no momento que assume que no ato de dançar percebia algumas forças implicadas, explica que esse ato de estudar certos movimentos do seu corpo com a pélvis, inevitavelmente, “mexia com a energia sexual”, transgredindo assim lugares de convenções sociais de pudor, culpa e os estigmas relacionados à vulgaridade ou falta de valor, entre outras crenças que nossa sociedade reproduz dirigidos à mulher e à sua autoridade sobre o corpo feminino.

[...] essa mesma carne é sede de nossa agência, criatividade, singularidade subjetiva e até mesmo de nossa resistência político-cultural. O corpo não é apenas objeto de discursos e práticas, mas também território vivo de inscrição e produção de sentidos, lugar de experiência e de emergência de subjetividades. Pensar o corpo dessa maneira implica reconhecer a sua dimensão sensível, sagrada e micropolítica (Citro, 2009, p. 110, tradução nossa).

A nossa interlocutora assume exercer e desenvolver essa energia sexual transcendente para sua vida através de um corpo em movimento e produzir arte e conexão através da sua própria corporeidade, como primeira agência. Portanto, o corpo aparece como interseção entre o *Self* sagrado (Csordas, 1994; Citro, 2012) e a dita reflexibilidade moderna (Giddens, 1991), na qual os sujeitos são supostos negociar o seu sentido de pertencimentos e suas narrativas existenciais por meio de seus corpos/corporeidades.

A bailarina Yumma Mudra afirma que “...a dança começou realmente a ser a vida e a vida, minha dança, de fato”. O seu corpo dançante tornou-se meio de experiência sagrada e de si. A sua individualidade se visibilizou através das dimensões do sagrado e da cultura vivida no seu corpo, tendo os gestos como experiência de transcendência, a respiração e a espiritualidade como a chave para habitar o seu cotidiano em um *continuum*. Tal perspectiva evidencia que, mais do que natural veículo, o corpo é constitutivo do *Self*, e ali se negociam espiritualidade, identidade e reflexividade.

[...] isso porque a incorporação não diz respeito apenas ao comportamento, nem apenas à essência; em vez disso, diz respeito à experiência e à subjetividade. Compreender a experiência e a subjetividade requer que a ação seja interpretada de diferentes formas e expressada em diferentes linguagens. Este é um ponto que nunca me canso de repetir quando os alunos me perguntam como estudar a incorporação. Não há nenhum tipo particular de dados ou métodos especiais para poder obter esses dados; porém, é necessária uma postura metodológica que requeira atenção à corporeidade, mesmo quando nos encontramos lidando com dados puramente verbais, como textos escritos ou entrevistas orais (Csordas 1999, p. 25, tradução nossa).

### **Diálogo etnográfico com Carolina Fonseca (C. F.)**

**Paula Amado (P. A.):** Ah, com relação aos estados alterados de consciência que você falou anteriormente... Sobre a sua construção de corporeidade, por onde ela passa? os campos de atração que você teve? ...os campos de encontro nesse lugar para você de outras vidas, e que está bem integrada as dimensões sutis em sua dança. Eu gostaria de tocar em outro campo deste trabalho, que é sobre os estados alterados de consciência ou transe, por isso que eu fiquei bem feliz ao ver você falar de outras vidas, essa fala natural sobre outros espaços não materiais. O componente místico, sensorial, ritualístico que também acompanha esse seu caminho, sobre a experiência com a dança...

**(C. F.):** O meu caminho espiritual e artístico é único, não estão separados. Como budista, meu objetivo não é comercial, obviamente, mas que acaba tendo relação com o comercial, porque se eu vivo da dança, tenho que comer, né? Mas não é o mote principal. Meu objetivo principal é realmente inspirar jovens e velhos e novos e de todo tipo de culturas a dançar e a buscar sua libertação através do corpo, porque o corpo é uma mandala, é uma chave de libertação. E não é que precisamos ser grandes bailarinos para realmente sentirmos o êxtase, a felicidade. Mas um simples gesto, uma simples consciência no gesto pode fazer a diferença de uma vida inteira.

[...] Uma herança mística dessas pessoas, mais valiosa que uma herança material. Portanto, quando eu ensino essas danças na Europa, na América do Sul ou seja onde for, o que eu ensino não são tanto os passos, por mais que eu seja técnica para dizer: olha elas fazem assim! Meu principal objetivo é poder transpor a energia e fazê-los sentir o que eu realmente vivi naqueles lugares. E isso é uma herança pra mim, esse tentar recriar é mais rico do que mostrar passos em um espaço que possa não ter nenhuma interconexão. Porque senão seria superficial, seria plástico, totalmente plástico.

[...] Todas as danças do Afeganistão até o norte da África, todas essas danças eu também estudei. Bom claro que você estuda primeiro a técnica e como é que elas entram naquele estado. Mas logo a seguir o caminho que interessava a mim era entender essa técnica e destruir essa técnica. E entrar realmente no transe, o transe quando a gente fala em transe, há diferentes formas de entrar em transe ou de deixar que o espírito entra em seu corpo afinal. O que pode ser perigoso, porque quando tu não tens uma pessoa ao teu lado que possa te ajudar, se tu vais no lugar mais longe não é aconselhável. Mas todas as danças de... por exemplo... giratórias, são danças que nós praticamos diariamente. E aí há um contato, uma união em que não há separação. Eu poderia dizer que todo o meu contato com as danças transritualísticas, eu sempre busco a lucidez nesse transe. Translúcida né. Então de alguma forma a lucidez do transe é uma busca para mim. Não é uma busca é como uma condição, porque tu não podes entrar em transe somente porque entras em transe com uma cultura que não é tua. Não tem sentido. Como as pessoas falam dessas drogas e dessas coisas para sentirem algo mais supremo, não tem muito sentido na nossa sociedade. [...] A nossa sociedade não é feita para entrar em transe. Do contrário, tem que se estar bem lúcido (risos). Completamente o oposto! Mas eu acho que faz mesmo bem irmos a essas culturas inspirar-nos a pensar o que que nós queremos com isso. Isso também é importante. Eu acho que cada pessoa depois adapta isso à sua vida ...e também aquilo que ela precisa... ser pessoas mais espaciais, mais distraídas, entender que pode ser muito útil para dar mais atenção. E que uma diversão também pode ser uma forma transe. Ou pessoas que são mais associados com o céu e que precisam mais da terra, e aí precisam ter a suas práticas mais nos pés, de uma ligação e um contato com a terra. Ou mesmo o contrário. Cada pessoa pode adaptar em sua realidade a técnica que descobriu.

[...] No nosso caso, como nós trabalhamos com a *dança do duende*, fundada por minha mestra professora Miriam Szabo (Yumma Mudra), e desde muito nova começamos a trabalhar e entender essa técnica do duende. O que que é o duende? O duende é uma penetração de um ser supremo que entra dentro de nós. É uma manifestação coletiva ou individual de um estado translúcido, em que tu fazes por algo completamente maior que nem tu consegues explicar, que não tem noção. Que é grandemente intensa e que ao mesmo tempo nós faz estar aqui e agora, não nos faz alucinar, ter alguma alucinação, nos traz para dentro, para mais dentro é impossível. Então eu acho que o duende, ou todo o trabalho de busca do duende, como é o caso de nossa escola, tem esse contato com o transe, nesse nível que é muito pessoal. Cada pessoa pode entrar em transe de uma forma autêntica, mas ela tem que estudar sobre a sua própria essência. Cada pessoa é livre. Um professor de dança em uma escola em Dublin como eu, a Mónica Roncón, ou a Vitória Ivanova, ou todos os professores de dança devem ter o objetivo, ou a posição que nós devemos tomar, tem que ser sempre muito mutável, porque cada pessoa é um universo, cada pessoa vai entrar no seu transe, na sua autenticidade de formas diferentes, com outros tempos, com tempos diferentes. Então sempre tem que respeitar o processo.

[...] A maior experiência que eu tive nesse nível, a maior, a mais alta foi o ritual que eu fui convidada a participar com meu professor Raji de dança ou Chrorésophie, ele me convidou como a sua aluna, bom... como uma performer, na verdade foi como uma performer, a entrar num ritual de 12 horas. Um ritual de 12 horas em que entramos todos dentro de um cenário, de um palco. Éramos 12 artistas que nunca nos conhecemos entre nós, desde poetas, pintores, músicos, cantores, astrólogo, bailarinos. E entramos todos dentro desse espaço e tínhamos que ficar concentrados por 12 horas. E essa experiência foi sem dúvidas a mais alta em nível de transe.



[...] O que é incrível é que o tempo é mesmo uma concessão vaga. Então 12 horas, parece que... 12 horas num palco! Nossa ela está maluca! E 12 horas é 1 minuto. E ao mesmo tempo 12 horas é a eternidade. 12 horas a dançar, que na verdade é a presença, e a presença se tornasse transe quando a presença é intensificada. Quando tu estás realmente com teu corpo, e não existe palco, não existe público, não existe bailarino, não existe mais nada. E aí é o transe. Entrás em transe, em um transe natural, um transe da vida.

**Carolina Moraes Fonseca**  
**em Turnê no Brasil**  
 renomada bailarina portuguesa

**Informações:** Camila Nikel  
 41 998205317  
 ozmusicaedanca@hotmail.com

**CURITIBA - PR**  
**Estúdio Flor de Lótus**  
 R. Professora Maria Assumpção, 1581, Hauer

**Sábado 21 de abril**  
 Gipsy Duende - 14h às 16h30  
 Dança Cigana da Romênia - 17h às 19h30

**Domingo 22 de abril**  
 Oriental Duende - 14h às 16h30  
 Dança Cigana da Rússia - 17h às 19h30

**Virginia Diano** produtora  
 viditefloripa@gmail.com  
 +55 (48) 99921-9701

**Oz** MÚSICA & DANÇA  
**Flor de Lótus** dança contemporânea

www.carolinafonseca.org

Figura 5.16 - Carolina Fonseca, Portugal

A bailarina Carolina Fonseca, em sua fala, expõe sobre a inseparabilidade entre o espiritual e o artístico, em sua trajetória. Quando diz: “meu objetivo principal é realmente inspirar jovens e velhos [...] a buscar sua libertação através do corpo, porque o corpo é uma mandala, é uma chave de libertação”, aqui, ela mostra seu entendimento ampliado sobre o que é para si mesma um “corpo”. Associa o corpo mesmo a uma chave, uma mandala, ou seja, a um compêndio de linhas geométricas que se manifestam e se organizam através da vibração de um som. Como uma imagem generosa e expandida, Carolina Fonseca integra o corpo associando-o a suas experiências do *Self* sagrado, construído a partir de suas vivências em dança, sempre articuladas com o aspecto ritual para uma transcendência incorporada.

A questão da natureza do corpo levanta a questão do *self*. Autores como Schilling (1993) e Synnott (1993) dizem que o *self* na sociedade moderna é o projeto de corpo e Giddens (1991), ao falar do *self* reflexivo, associa-o à ideia que o corpo pode ser moldado na sociedade moderna de modo a exprimir as narrativas auto-reflexivas. Em segundo lugar, dizem ser necessário desenvolver uma noção incorporada do ser humano como agente social. Em terceiro lugar, afirma-se ser preciso mais do que a noção de corpo cultural e



representacional: é necessário compreender como a incorporação é fundamental para os processos de reciprocidade e troca — a partir de Goffman — mas enveredando pelo estudo da cultura de consumo, mostrando como o *self* moderno é representacional, mas procedendo também a uma análise dos afetos, emoções e imagem corporal nas reciprocidades e solidariedades. Em quarto lugar, é afirmada a necessidade de mais história do corpo, a semelhança de abordagem feita por N. Elias sobre a domesticação das emoções através das maneiras e controles corporais (Almeida, 1996, p. 54).

Neste sentido, a corporeidade torna-se veículo de acesso a dimensões que ultrapassam a materialidade, o que Shilling (2003, p. 11) descreve como a experiência do corpo, em sua capacidade de transcendência e espiritualização, em que o movimento vivido é também o movimento sentido. Carolina Fonseca, ao afirmar que o transe deve ser acompanhado de lucidez — “eu sempre busco lucidez nesse transe, translúcido, né?” —, aponta para uma estética existencial que se aproxima do que Synnott (1993, p. 79) analisa como sacralização do corpo em contextos da história da humanidade em que o corpo vem sendo experimentado simultaneamente como terreno e espiritual.

Além dessas reflexões, a experiência que ela chama de “duende” sugere uma encarnação ou passagem em nós que ecoa o que Butler (1993) fala sobre performatividade do corpo, já que nestes projetos de corporeidade (duende) não nos restringimos à repetição de normas sociais, mas podemos mesmo abrir brechas para experiências transformadoras no próprio sujeito e na sociedade, sob a forma de um diálogo entre como me vejo e como sou designada. Dessa forma, a narrativa de Carolina exemplifica o que chamamos de uma *corpografia sagrada*, em que o corpo dançante exerce a função de um mediador de mundos, materializando uma espiritualidade ou um conhecimento tácito vivido e que se atualiza no ato mesmo da *performance*. Incitando reflexões ou à subversão das convenções e dos entendimentos capitais e lógicos sobre o devir-corpo, compartilho o pensamento de Silvia Citro:

Cabe recordar que las artes de la performance tienen la propiedad de desplegar el cuerpo vivo tanto en el espacio como en el tiempo, recogiendo ambas dimensiones de nuestra encarnación en el mundo y posibilitando la creación y vivencia de otras existencias posibles — y no sólo insinuándolas —, a través de la analogía con una imagen fija que “está-allí” pero no “deviene” en el tiempo (Citro, 2012, p. 74).

Carolina abre uma das suas falas mencionando que “o meu caminho espiritual e artístico é único, não estão separados”, e aqui se revela para ela como uma experiência que não é apenas individual, mas relacional e transformadora. Essas capacidades do corpo feminino, de exercer agências ao subverter as normas corporais, sociais e performativas, são bem elucidadas por

Susan Bordo (1993) em *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, onde discute como os corpos femininos são territórios de resistências e ressignificação ativa, ainda que os atos de seus corpos sejam pensados como lugar de regulação ou de leituras culturais.

Outro aspecto de esta categoria a articular-se com as falas das bailarinas refere-se à natureza dos saberes locais e orgânicos entre mulheres, transmitidos no seio de suas comunidades e vivências cotidianas. Esses conhecimentos, chamados de geracionais e orgânicos por Antônio Bispo dos Santos (2015), são assimilados por meio de práticas incorporadas, gestos corporais e experiências compartilhadas, formando-se em contraponto com os saberes produzidos por uma lógica sintético-acadêmica, que segue o critério de regulação e da busca de uma validação confiável. Segundo o autor:

O saber orgânico nasce da convivência, da oralidade, da experiência cotidiana e da tradição que passa de geração em geração. Já o saber sintético é aquele que se organiza nos livros, nas academias, distanciando-se da vida, transformando em teoria o que era prática” (Bispo dos Santos, 2015, p. 32).

Essa distinção ajuda a compreender como práticas culturais como a dança Kalbelia se adaptam e se reinventam diante de processo de espetacularização, mercantilização, turistificação e circulação transnacional; ou por meio de organizações patrimonilizadoras como a Unesco – que podem chegar a alterar o modo originário da prática. No entanto, o saber orgânico enraizado na experiência cotidiana ou ritual da tradição viva permite que as mulheres bailarinas tenham suas marcas de encontros, produzam um lugar de autenticidade, criatividade de transmissão, mantendo a vitalidade de suas práticas face às demandas de uma lógica global de mercado, por outro lado impostas pelos meios de espetacularização da cultura.

#### **5.4.3 Vozes subalternas e suas agências**

Nesta categoria analítica, intitulada *vozes subalternas e suas agências*, buscamos problematizar como as experiências das bailarinas, estas *cultural brokers* transnacionais, mulheres que dançam atravessando fronteiras culturais e geográficas, inscrevem-se em um campo marcado por relações de poder, gênero, mercado e colonialidade, inspirando-nos em autoras como Gyatri Spivak (1988), que questiona as condições de fala do subalterno, e em pensadoras como Maria Lugones (2008), Rita Segato (2003) ou Denise Ferreira da Silva (2007), que apontam para os modos como os corpos racializados femininos são produzidos como subalternos durante a história social e política.

Assim, mais do que remeter essas mulheres ao silêncio ou apenas à condição de vítimas, interessa-nos aqui observar como tais bailarinas, a partir de suas práticas corporais e de seus relatos, mobilizam estratégias de agência e de inscrição simbólica no mundo. Seus corpos femininos, muitas vezes considerados marginais (ou nômades, hipereróticos, poluentes, perigosos, viciantes, transeúnicos etc.), durante o seu trajeto em um passado próximo, no interior de regimes hegemônicas de gênero e sexualidade ou de categorias ortodoxas de dança, conseguiram romper ou rasgar as barreiras de valores — seja de sua condição social e étnica, seja as de gênero e sexualidade. Os corpos dessas bailarinas tornam-se veículos de circulação cultural, reelaborando tradições locais e conectando-se aos fluxos globais.

As narrativas recolhidas aqui no trabalho de campo e as entrevistas realizadas entre 2020 e 2023 revelam que uma dança, quando associada a lugares de marginalidade, configura-se muitas vezes em espaços de enunciação de resistências. Espaços que podem também dar lugar a vozes, nesse caso, destas *cultural brokers*, bailarinas que reconfiguram sentidos culturais ao mesmo tempo que articulam o seu lugar de subalternidade com atos transgressores e agências.

A partir das falas das mulheres locais, é possível adentrar o universo da chamada cultura popular, manifestada em folguedos, cantos, narrativas orais, folias, procissões e festas rituais, entre outras expressões. Nesse contexto, tornam-se visíveis as transformações de padrões culturais e as novas aderências que se constituem ao longo da vivência dessa cultura, permitindo que diferentes sujeitos atribuam novos significados aos seus atos culturais — sejam eles compreendidos como formas de resistência ou como modos de inserção e conectividade no mundo globalizado.

Pensamos aqui as manifestações artísticas e culturais como espaços de produção e reprodução social, mas também como consumo de bens intangíveis, demandando um sentido de dinamismo e de trocas híbridas da cultura. Nessas trocas, emergem novos significados e possibilidades no contexto contemporâneo, em que as culturas tradicionais — muitas vezes consideradas marginais — passam também a acionar e ressignificar suas práticas. Trata-se de um jogo dinâmico entre o local e o global, entre a tradição e as formas atuais de conectividade. Como ressalta Peter Burke, “a identidade cultural é frequentemente definida por contrastes” (Burke, 2003, p. 81), o que reforça a ideia de que esses movimentos de reinterpretação e diálogo entre contextos diversos são centrais para a compreensão das identidades culturais na contemporaneidade. Nesses termos, para Canclini (1983, p. 33):

Trata-se de outro modo de dizer que a análise de uma cultura não pode concentrar-se nos objetos ou nos bens culturais, deve ocupar-se do processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que receptores

diferentes lhes atribuem. Uma dança de mouros e cristãos apresentada no interior de uma comunidade indígena por eles e para eles não é a mesma dança quando apresentada num teatro urbano para um público que é alheio a essa tradição, embora as suas estruturas formais sejam idênticas. Somente uma visão global do processo pode explicar o sentido desta produção deslocada na sua trajetória social (Canclini, 1983, p. 33).

Nesta seção, privilegiamos a análise das entrevistas realizadas com as bailarinas Kalbelias indianas Sunita Sapera e Aasha Sapera, que se organizam em três eixos centrais, refletindo os temas que serão discutidos nos parágrafos a seguir:

- a) Como essas mulheres percebem e experienciam as mudanças em suas comunidades e em sua prática de dança diante do encontro com outros corpos estrangeiros.
- b) De que forma as relações socioeconômicas se articulam com concepções culturais, permitindo que a dança Kalbelia funcione com fonte de visibilidade, renda e agência feminina.
- c) Como é considerado o tradicional ou o moderno? Construído, negociado e ressignificado, conciliando memória ancestral inovação criativa e circulação e mercadorização global.

#### **Diálogo etnográfico com Aasha Sapera<sup>135</sup> (A. S.)**

**(P. A.):** Aasha Sapera, você conhece desde quando nasceu a dança Kalbelia, suas ancestrais já dançavam essa dança, em sua comunidade? Se parece a essa dança Kalbelia de hoje?

**(A. S.):** Sim, porque quem começou antes foi minha avó e minha mãe... Estamos dançando Kalbelia, mas estamos dançando uma dança muito diferente, não como a que estamos dançando agora. Antes dançávamos muito simples, sem nenhuma maquiagem com outras joias bijuterias antigas usávamos a fantasia preta, sem nenhuma decoração, fizemos apenas decoração à mão porque antes não tinha alfaiate. Antigamente o rosto da bailarina ficava quase sempre coberto na dança.  
[...] É estilo muito antigo. Essa é uma dança muito antiga, também está aí porque.... não são 40 anos, são mais de 40 anos. Apenas a “fantasia” preta que fizemos [...] à mão, fazendo algum desenho com a mão e colocamos também a maquiagem. Às vezes eu pergunto para minha mãe ‘o que você está fazendo?

---

<sup>135</sup> **Apresentação da interlocutora Aasha Sapera (A. S.):** Bailarina Kalbelia nascida e residente da cidade de Jodhpur, no Rajastão, considerada uma das bailarinas mais midiáticas atualmente. Além de oferecer *workshops* e vivências *online* e em sua própria residência para um seleto grupo de bailarinas ocidentais que chegam até ela, também é conhecida como uma cantora das músicas tradicionais Kalbelia, gravando vários singles com produtores musicais italianos e indianos, com uma boa projeção midiática global. (Ver entrevista Aasha, 2023, Anexo 2).

Sem maquiagem, sem batom... e o que vocês usavam?'. Ela diz 'é natural se... porque colocamos nos olhos, como chamamos, de *surma*, como o kajal preto'. [...] Então, quando eu danço, danço com felicidade, sabe? E porque eu coloco mais coisas dentro da minha dança, tipo uma cobra e me sinto assim quando ouço minha música. Eu posso dançar, isso é automaticamente. Eu já sinto dentro do meu corpo a dança, quando ouço música mesmo e se estou doente eu simplesmente me levanto e danço''.



**Figura 5.17** - Aasha Sopera, de Jodhpur, Kalbelia

**(P. A.):** E essa relação tão magnética com a cobra e a dança?

**(A. S.):** Antes os homens na Índia chamados *Sadhu*<sup>136</sup>, [eram] como um Baba. Eles seguem um estilo de vida, eles têm cabelo longo e fumam *ganja*<sup>137</sup> porque se sentem como Shiva no corpo, apenas fazem *Puja*<sup>138</sup> para Shiva porque é preto. Antes, com essas pessoas, não havia mulheres dançando. É por isso que pegamos cobras na área da floresta, tocamos para essa cobra ficar dançando. Então as pessoas podem dar algum dinheiro depois à gente... esse dinheiro a gente pode usar para comida, para família e assim por diante. Depois o governo baniu a cobra. Então, depois disso, as mulheres puderam dançar. [...] Eu sinto quando danço como se simplesmente me libertasse porque a dança da cobra é muita liberdade, a gente não fixa essa dança e a Kalbelia é a dança de maior liberdade. Tipo, se você for ao baile ocidental, há fixação. Se você vai à dança clássica, tem fixação. Mas se você for na dança cigana, Kalbelia, não há fixação. Dança da liberdade, quando você quiser, o que você quiser fazer ali, talvez seja a sua experiência, você pode colocar na sua experiência muitos movimentos, muita dança, cada vez mais passos. É assim que fazemos quando essa música começa. Eu gosto, de mim mesma, de poder

<sup>136</sup> *Sadhu*: Homem andarilho indiano, dedicado ao culto e devoção ao deus Shiva.

<sup>137</sup> *Ganja* é o termo em hindi e sânscrito (गंजा) utilizado para designar a cannabis (maconha), tradicionalmente consumida em ritos religiosos e sobretudo por ascetas (*sadhus*) e *yogis* associados ao culto do deus Shiva.

<sup>138</sup> *Puja* é um ritual devocional hindu praticado na Índia, que envolve o ato de fazer oferendas, cânticos, orações e gestos simbólicos de reverência dirigidos às divindades. Pode ser realizado em templos, lugares sagrados, uma dança ou mesmo em casa.

mostrar muitos passos e muitos movimentos das mãos, das partes do corpo e como sentir a dança no corpo. Então eu me sinto muito bem com essas coisas, quando eu danço com ocidentais, e eu me empenho às vezes elas pegam facilmente, então eu realmente penso: Nossa, como é possível! São (da) cultura ocidental é fácil elas pegam, porque é alma, que pode pegar.

[...] Realmente eu fico tão orgulhosa assim... quando sinto que alguém está me chamando, eu digo venha aqui e aprenda essa dança. Este é um sentimento de muito orgulho para mim porque damos boas energias e boas *vibes* às pessoas que podem vir aprender.

[...] O que pode ser? Quando as mulheres ocidentais vêm aqui... eu sinto que elas têm alma, como a indiana. Alma indiana pura, porque para elas também veio facilmente... essa música, caso contrário, você sabe, não posso ir e ver essas coisas. Mas, essa dança é como eu... Nossa! O que ela está fazendo, como ela está? Elas também são assim, como talvez fossem, antes, ciganos ou talvez algo assim. Eu me sinto assim. Muitas, muitas alunas se tornam, aprendem com muita facilidade, são muito interessantes, porque são almas ou talvez estejam... no passado, talvez tenham sido ciganas.

**(P. A.):** Como te sentes depois que elas aprendem e vão de volta para suas casas e países a dançar tua dança pelo mundo?

**(A. S.):** Tipo, minha cultura? Sim. Eu realmente tenho muitos estudantes em todo o mundo. Mas na verdade, quando chegam, eu ensino de tipo... Sabe, quando a gente tem que aprender com alguns professores que aqui são como o *Guruji*<sup>139</sup>, sabe? O *Guruji*, temos no mundo indiano, eu aprendo com meu *Guruji*, então nunca o esqueço em minha vida. Eu sempre... às vezes mandando mensagem, às vezes converso, às vezes qualquer coisa. Então, não sei [como é] para o ocidental. Então, realmente estão aprendendo? eles dizem que sim, mas depois não, nem oi, nem olá, nada. Isto não é bom. Eu me sinto muito mal. Porque se sou sua professora, dou tudo. Você aprende tudo. E então como é possível você começar esse trabalho e depois me esquecer? Isso é da minha parte... não são bons alunos?... porque eu sinto sempre, meu *Guruji* sempre respeito, eu respeito, às vezes talvez em algum momento eu apenas digo ‘oi, olá, oi, como vai você?’ Só isso, às vezes ligando [para ele]. Mas se eles vierem no próximo ano, à Índia... eles apenas me enviam uma mensagem: ‘Estou voltando!’. Fora isso, nenhuma ligação, nenhuma mensagem, nada. É loucura.

[...] às vezes também dou aula na minha casa porque na verdade estou morando na casa dos meus pais, e com a família e eu e minha filha. Há dez anos, me divorciei de meu marido. Então, porque eu sou muito lutadora na minha vida porque sou mulher de ninguém... Eu luto com a vida, sempre. Porque quero coisas diferentes porque tenho muitos amigos no estilo ocidental. Então, também às vezes sinto que é ocidental por causa da liberdade. Você sabe que aqui não há apoio para as mulheres. Pessoas da Kalbelia que não apoiam... as [vidas das] mulheres que você conhece sempre são muito difíceis, muito, muito difíceis. Então eu, sabe, assim como na família do meu marido, eles também me falavam: ‘Não vá em shows, não faça nada, só fique em casa, tipo uma dona de casa, cubra o rosto, não fale com as pessoas, faça chapati, limpe essa coisa, limpe a casa, isso’. Mas para mim, isto é uma prisão. Sim, e eu tenho um presente de Deus. Deus está me dando uma linda dança. Então, por que esconder essa dança? Eu não estou fazendo nada

---

<sup>139</sup> *Gurujii* ou (*Guruji*) é a forma de tratamento respeitosa utilizada em contextos indianos, para designar os chamados mestres espirituais ou sábios como também a professores de música, dança ou outras artes. Como mostra de reverência e respeito.

de mal. Eu apenas saio para dançar na frente das pessoas, e na Itália, eu esqueci... Então, depois que eu realmente... Eles dizem ‘não estamos apoiando você. Não estamos fazendo nada. Estamos divorciados’. Ok, sem problemas. Você pode dar o divórcio, mas eu não dou minha filha. E aí, você sabe, eles tiram dinheiro de mim, tiram também meus filhos. Digo, com as crianças, eu fiquei. Então eu faço uma luta muito grande na minha vida. Não consigo imaginar que isso esteja a acontecer comigo. Então agora... sou famosa no Rajastão, então não só em Kalbelia, também o povo do Rajastão. Quando me veem, dizem que ela é Aasha Sopera. Então agora todo mundo está falando.

**(P. A.):** Você sabe que a dança Kalbelia é reconhecida como uma dança protegida e reconhecida pelo mundo através da Unesco? Você conhece a Unesco? Já ouviu falar disso entre vocês?

**(A. S.):** Humm...

Para Aasha Sopera, as mudanças na prática da dança Kalbelia não são apenas estéticas, mas também socioeconômicas. Mas também pela circularidade e facilidade de contato com as *performers* estrangeiras, que evidenciam esse aspecto transnacional, pelo que as suas técnicas e gestos são transmitidos, adaptados e reinterpretados por outros corpos alheios à sua cultura, criando formas de circulação cultural.

Como bem observa Aasha, “quando as mulheres ocidentais vêm aqui, aprendem... é muito interessante”, mostrando que o encontro com os outros corpos amplia e revigoriza a sua própria prática e sua agência no espaço global. Essa evidência de liberdade intrínseca a esse encontro e a essa prática, como diz:

[...] eu sinto quando eu danço como se simplesmente me libertasse, porque a dança da cobra é muita liberdade... talvez seja a sua experiência, você pode colocar na sua experiência muitos movimentos, muita dança, cada vez, mais passos... Então eu me sinto muito bem, com essas coisas.

Tal dinâmica de troca e encontro conecta-se com o pensamento de Judith Hamera (2007, p. 22), para quem “a performance não apenas reproduz tradições, mas constitui espaços de negociação de significados, identidades e relações de poder”, demonstrando como o corpo performativo atua como mediador cultural e agente de significados na comunidade e no mundo. Além disso, conforme aponta Canclini (1998, p. 41), “as culturas populares se reorganizam diante da modernidade e do mercado sem perder sua historicidade”. Neste caso, a interação das mulheres com públicos estrangeiros permite que a tradição Kalbelia se transforme, se projete, se adapte e se reinvente, sem perder suas raízes históricas e culturais de seu lugar de origem. Porque, em nossa perspectiva, elas sabem que o seu ponto de atração emerge da sua própria origem e da singularidade de sua prática.



As culturas populares não permanecem estáticas; eles se reinventam continuamente, atravessando fronteiras, incorporando influências externas e se adaptando a novas demandas do mercado, mantendo suas referências originais ao mesmo tempo que se transformam em produtos culturais circulantes (Canclini, 1998, p. 41).

Nas palavras de Aasha, encontramos o lugar onde se configura uma estética do aprendizado e da troca de saberes, estabelecida no convívio com as mulheres estrangeiras. Sua prática não se limita à transmissão técnica, mas se realiza em um nível sensível e experimental, no qual o conhecimento é compartilhado por meio da experiência, da escuta e da vivência cotidiana: “eu sinto que ela tem alma, como a indiana. Alma indiana pura, porque para elas também veio facilmente... essa música [...] eu gosto, de mim mesma, de poder dar muitos passos e muitos movimentos de mão, das partes do corpo e como sentir a dança no corpo”.

Esse reconhecimento de uma alma compartilhada, transcendente que atravessa a lógica dos tempos e que se baseia na acumulação perene de saberes a outras vidas e tempos, muito singular da base de crença do povo indiano. Eu também já escutei isso, sobre mim mesma. Em relação a essa perspectiva de Aasha Sopera, o trecho da entrevista acima compilado nos mostra que o seu saber não se fixa sobre códigos escritos, formais ou lógicos para o pensamento cartesiano ocidental. Mas assenta em um conhecimento que se atualiza de corpo para corpo, de forma intensa, que conecta bem com o pensamento de Nego Bispo (2015) sobre a produção do saber orgânico, um conhecimento transmitido por gestos, oralidades, pelo cotidiano vivo e pela própria intuição.

Como nos ressalta ainda Canclini (1998, p. 19), “as culturas não são peças estáticas de museu, mas territórios de tradução e negociação, onde as fronteiras se movem e se reinventam”. Portanto, a dança Kalbelia emerge desde um espaço feminino de liberdade e de criatividade íntima e, logo, de circulação transnacional, pelo qual o corpo das mulheres negociam e mostram novas identidades, ampliando suas agências.

Evidenciando que a circulação da dança pelas mulheres locais e estrangeiras não apenas afirma o poder da tradição passada de geração a geração, mas produz novos sentidos compartilhados, reforçando a centralidade do corpo com um mediador de saberes e de estética de ser e estar no e para o mundo. Aasha afirma: “Eu já sinto dentro do meu corpo a dança, quando ouço música, e se estou doente eu simplesmente levanto e danço”.

Afinal, o relato de Aasha é um canto sobre a liberdade dada pela dança Kalbelia. Como “dança da liberdade”, ela é aberta à improvisação de cada corpo que entra em contato com ela. Em contraste com a rigidez das danças clássicas indianas. E essa característica permite que a

dança seja compartilhada de uma forma muito singular, intimista, na relação entre professora e alunas, dentro de uma universalidade sensível, afetiva de transmissão, ainda hoje. Judith Hamera (2007, p. 45) lembra que “as performances são lugares nos quais os corpos se encontram, trocam e criam comunidades temporárias de experiência”, o que articula diretamente ao magnetismo transnacional presente no testemunho de Aasha Sopera.

### **Diálogo etnográfico com Sunita Sopera<sup>140</sup> (S. S.)**

**(S. S.):** Eu sou dançarina e também sou professora. Este é o meu trabalho! Eu saí da Índia três, quatro vezes, eu já visitei a China, Suíça, Paris, França, Madrid, Espanha e Granada. Ah, isso foi há uns 10 anos atrás. Elas [suas alunas] seguem aprendendo! Elas vieram aqui, fazem aula, compram roupas, estão indo de volta e se apresentando lá. O poder de Kalbelia é tão legal. Isso é incrível, esse poder. Kalbelia... com suas roupas pretas, isso dar energia. As jóias dão energia. Eu sou cheia de joias, do cabelo, do pescoço! Cheia! [...] Quando eu coloco um vestido eu me sinto dançarina! Quando eu coloco, é, quando eu coloco joias... isso é para me fazer bonita! Quando você coloca maquiagem, seu rosto muda. Fica parecendo tão bonita! E essa música? Eu sou louca por essa música... realmente dá sentimento, dá, hummm, é boa de ritmo, boa para dançar, boa para aprender, tudo é muito bom para alguns, também...

**(P. A.):** Por que o povo Kalbelia precisa ou gosta de viver a céu aberto? Não há muitos Kalbelias que vivem em edifícios, em casas, casas tradicionais. Você acha que é sua opção ou costume vosso?

**(S. S.):** Não, porque há muitos, muitos anos as pessoas Kalbelia estavam sempre viajando, elas nunca ficavam em um só lugar, sabe? Agora houve uma mudança completa. Agora, elas só vivem em um lugar. Agora, com a mudança, elas ficam], elas fazem casa, as crianças vão para a escola, elas fazem empregos, então agora houve muita mudança. Embora elas não tenham muito dinheiro, elas podem fazer grandes construções, sabe? E, lá fora, as pessoas têm muito lá, então vão fazer grandes construções, mas aqui, elas têm dinheiro suficiente para fazer estas construções, então é por isso.

**(P. A.):** Mas você prefere ou não morar em uma casa convencional?

**(S. S.):** Eu não preciso de um prédio, mas é muito bom. Todo mundo quer uma casa, sabe? Casa é importante aqui. Casa é realmente muito bom para épocas quentes, frias, para as monções. Uma casa é realmente uma casa, sabe? Ninguém quer viver sempre a céu aberto. É bonito de se ver, mas viver assim é muito difícil. [...] Acho que é porque quando chega o calor, a chuva aberta

---

<sup>140</sup> **Apresentação da interlocutora Sunita Sopera (S. S.):** Sobrinha da icônica Gulabo Sopera, com parentesco por parte de pai. Nascida em Pushkar, distrito de Ajmer, cidade onde até hoje reside e facilita suas aulas e *workshops* de dança Kalbelia. Curiosamente, desconhece sua idade exata. Sunita vive especialmente em uma casa tradicional. Diferentemente de outros membros da comunidade, ela ocupa uma posição socioeconômica mais confortável. Muito articulada com bailarinas do ocidente, move-se muito bem entre *shows* e aulas, em boa parte do ano. <https://www.facebook.com/sunita.sopera/>. (Ver entrevista Sunita Sopera, Pushkar, 2020, Anexo 2).

... As monções são um grande problema. É um grande problema para as crianças, é um grande problema para os idosos, então realmente ninguém quer ficar assim, todo mundo quer uma casa, mas eles não têm dinheiro suficiente para comprar uma casa.



**Figura 5.18** - Sunita Sopera, Pushkar, Kalbelia

**(P. A.):** Muitas mulheres ocidentais dançam Kalbelia, a sua dança.

**(S. S.):** Olha, Kalbelia é Kalbelia pura. A cópia, você sabe, é apenas a cópia. Não é possível se tornar uma Kalbelia totalmente pura. Só fazer uma cópia. Elas chegam, elas gostam, aprendem, mas normalmente elas nunca fazem o que as garotas Kalbelia fazem ao dançarem, sabe? Mas o aprendizado, elas fazem bem, porque elas estão no estilo, elas misturam muitas coisas, sabe? Então, é bom o que elas fazem. [...] Estou feliz que elas estão vindo, elas estão aprendendo, elas estão gostando, as fazem o trabalho. Eu não tenho problema. Isso é liberdade, isso é para todos, sim. E é bom, a dança é mais, e mais, e mais. O aprendizado e o crescimento, e o crescimento, é bom.

**(P. A.):** Sim, é muito legal, é realmente. O trânsito está mudando, é? É realmente uma curiosidade minha, porque sua família é, ahn, Gulabo Sopera, sim?

**(S. S.):** Sim! Veja, a relação é muito boa, muito legal. Gulabo Sopera, ela é minha tia. Ela é irmã do meu pai e ela é muito boa, ela está fazendo danças Kalbelia o verão todo. Ela realmente está indo para todos os lados, e ela é a dançarina número um. De dança difícil, ninguém faz o equilíbrio assim.

**(P. A.):** Agora, todas as pessoas aproveitam junto contigo a dança da sua cultura, muitas mulheres pessoas, garotas, querem aprender suas mãos, jeito

do movimento do teu corpo, sua arte de dançar. Como você se sente diante tudo isso?

**[S. S.]:** Como me sinto? Não, nada de louco para mim, porque quando eu tinha 10 anos, comecei a dar aulas. Quando minha idade chegou, fui começando a dar aulas de dança, ok? Então, eu comecei as aulas de dança, então eu sinto que quando algumas garotas estavam vindo, elas realmente amam, elas gostam, elas querem. Então depois que eu pensei "Ah, sério, elas gostam da arte?" Eu gostava quando dava aulas. Meu sentimento está automaticamente se tornando mais... as ações estão chegando mais... o sentimento está chegando mais... sério, até agora, dos 10 anos para a minha idade atual... Eu não sei quantos anos eu tenho, mas dos 10 para agora... Eu tenho possivelmente uns 32-33 anos. Então desde então, isso é tão legal para mim, eu estou realmente tão feliz em dar aulas, eu gosto tanto. Eu gosto de compartilhar o tempo, dar aulas, dar sentimentos, dar toda a minha afirmação. Tudo isso eu gosto.

[...] Às vezes, o equilíbrio está chegando, às vezes não vem o equilíbrio. Algumas garotas, podem copiar exatamente igual, mas às vezes não vem. Isso é dança, sabe, tem casos de você fazer o espelho, às vezes há muito mudança também, sabe? Então, é assim algumas vezes.

[...] Porque elas não entendem muito, não. Porque, normalmente, quando você começa a dançar, é tempo, para fazer o equilíbrio, é tempo. Não vem em uma semana, duas semanas, três semanas, um mês, dois meses, não. Dançar apropriadamente é toda a vida que você faz.

**(P. A.):** E a vida é dedicação.

**(S. S.):** Isso, é assim mesmo. Essa dança nunca acaba. Não é como um, dois anos, uma, duas semanas; dois, três meses que se aprende. Tipo, você nunca considera "eu sou a dançarina", nunca. Dançarina nunca acha que é perfeita, todas elas constroem sua dança, todos os dias fazem prática, isso é pensar direito.

**(P. A.):** Ahn, uma última pergunta: é sobre a relação da cobra, um animal ancestral para a cultura indiana.

**(S. S.):** Cobras, veja bem, meu deus, também as carrega. *Kanipav. Hanusi*, Cobra. Isso é apropriado, muitos anos atrás, na minha casta. É velho, velho, velho. Essa conexão da cobra, do encantador na minha casta.

**(P. A.):** Pertence à sua comunidade ou casta?

**(S. S.):** Sim, isso é... Esta casta tem o poder de Shiva. Esta é a relação com Shiva, porque Shiva. Para parecer, minha casta também tem uma relação com Shiva, com Ishne. Da dança, e de muitas outras coisas.

**(S. S.):** O poder, um poder muito bons! Especialmente do talento, porque ele, Kenipav, meu deus, sim, é nosso Guruji.

**(P. A.):** O nome Guruji, mesmo?

**(S. S.):** Sim, é *Guruji*, *Guruji* é como chamam *Kanipav*. O poder dele viaja, Sim, ele está viajando e fazendo [criando] minha casta.

**(P. A.):** Está fazendo sua casta, como?

**(S. S.):** Sim, não dessa forma, mas como o nome da minha casta<sup>141</sup>...

**(P. A.):** Ah, o nome da sua casta, uhum.

**(S. S.):** E eles pegam as cobras, eles colocam os encantadores, então tudo isso, é meu deus, começa por nós.

**(P. A.):** OK, e vocês não tem o aspecto feminino?

**(S. S.):** Não, não. E eu os conheço mais através só de Kanipav, sem esposa.

**(P. A.):** Kanipav. Não tem mulher.

**(S. S.):** Talvez tenham mais coisas [Sunita ri e boceja].

**(P. A.):** Muito obrigado. Meu mais sincero respeito, esta arte, esta, ahn, entrevista, muito grata. Namastê, Sunita, vamos para a casa ver teus pais, né!

A emergência das bailarinas Kalbelia no cenário artístico mundial revela uma profunda transformação nestas três últimas décadas do lugar do corpo feminino Kalbelia em sua própria comunidade. Se antes eram invisibilizadas por sua condição de mulher e por pertencerem à chamada exclusão de tribos proscritas, tendo sido por séculos marginalizadas pelos colonizadores, hoje essas mulheres (como Aasha e Sunita Sapera) representando entre tantas outras mulheres serpentes, geraram renda para suas famílias, por meio de vários movimentos onde a dança é central — sejam aulas presenciais, *online*, viagens internacionais, entrevistas, oficinas ou espetáculos. Ocupam agora um lugar que lhes permite negociar com a comunidade o seu reconhecimento e a sua autonomia, como também a sua potência geradora de acesso capital em seu entorno. Todo esse movimento dialoga com o que Mohanty (2003, p. 42) define como necessidade de compreender as mulheres do Sul Global não como vítimas passivas, mas como sujeitos ativos de resistência e a reinvenção.

Do mesmo modo, Spivak (1988, p. 271) lembra que, embora as mulheres subalternas tenham sido especialmente silenciadas e invisibilizadas na história, suas práticas culturais — e aqui a dança Kalbelia pode ser lida assim — elas assumem-se também como formas de inscrição de voz e corpo subalterno no espaço público, global e institucional. Leela Gandhi (1998, p. 123) reforça que tais práticas culturais transgridem as fronteiras entre “tradição” e “modernidade”, abrindo zonas de contato entre essas duas dimensões da cultura.

Assim, do mesmo modo, confirmam o pensamento de Maria Lugones (2008) no artigo em que formula o conceito de *colonialidade de gênero* (que, aliás, dá título ao artigo), destacando

---

<sup>141</sup> Nesse sentido, a interlocutora faz referência à relação mitológica e religiosa existente entre a sua comunidade e a linhagem do deus *Shiva*, muito conhecido dentro do panteão dos deuses indianos.

como o fenômeno da modernidade/colonialidade instituiu uma continuidade nos mecanismos de opressão dos corpos femininos sul-americanos, que pode também ser transposto para o contexto do Sul da Ásia. Quando se fala sobre a resistência ou agência cumprida por essas mulheres neste caso, bailarinas Kalbelias, situando e incorporando uma prática que antes era marginal e invisível, convertida agora em fonte de economia, visibilidade e poder estético e simbólico, irradiando desejo para outras mulheres no ocidente.

Segundo o pensamento da autora, a colonialidade de gênero<sup>142</sup> não é apenas a coerção e controle da hegemonia europeia sobre os corpos os povos colonizados. É, face a um processo violento dirigido para um sistema hierárquico de gênero inseparável da raça e da sexualidade, que recaem especialmente nas mulheres e comunidades ancestrais, indígenas, entre outros, que se produzem os mecanismos de subalternização dos corpos femininos a partir de uma lógica eurocentrada (Lugones, 2008, p. 2).

Aasha Sopera pontua sobre o impacto econômico e a autonomia conquistada por essa agência, realizada por essas mulheres Kalbelia e iniciada no início dos anos 80, pela bailarina Gulabo Sopera. Interessante destacar como essa força de independência capital, de projeção e reconhecimento dentro da sua comunidade e de seu Estado, lhe permitiu fazer escolhas mais alinhadas com seu desejo de vida, dirigidas para si mesma e para sua filha, ativando a experiência de valor como de identidade. Retomando sua fala:

Há dez anos me divorciei de meu marido. Então, porque eu sou muito lutadora em minha vida... Porque eu sou mulher, ninguém.... Eu luto com a vida sempre. Porque quero coisas diferentes... [...] Então agora... sou famosa no Rajastão... Quando me vêem, dizem que ela é Aasha Sopera. Então agora todo mundo está falando.

Os impactos sociais e a mobilidade econômica são plenamente visíveis para aquelas mulheres que alcançaram uma boa articulação e estratégias para se mobilizarem com sua dança neste circuito. A tradição Kalbelia fica então profundamente relacionada às relações socioeconômicas e às condições históricas das comunidades subjacentes. A fala de Aasha Sopera evidencia que a dança transmitida de sua avó e mãe, surgiram em contexto de marginalidade e invisibilidade, diferente de seu contexto. O seu corpo já mobiliza um impacto econômico na sua feitoria artística, e ela sente isso em sua vida presente, provendo naquilo que pode apoio à sua mãe e filha.

---

<sup>142</sup> O conceito “colonialidade de gênero” foi formulado por Maria Lugones (2008), para designar como o sistema moderno/colonial de poder impôs uma organização racializada e de hierarquia de gênero, subalternizando mulheres e corpos não ocidentais dentro desta lógica histórica.

Percebemos também em detalhe, na fala de Sunita Sopera, como identifica e mostra uma autoconsciência estratégica em suas próprias práticas, para criar e nutrir a sua autonomia feminina, desde seu desempenho artístico até a conexão com outras mulheres (alunas e colegas bailarinas). Beneficia-se do seu reconhecimento local e internacional para cimentar suas projeções de si em seu grupo, cumprir desejos e manter sua autossustentabilidade. Ao mesmo tempo que, dessa forma, reforça as práticas de identidade cultural da comunidade, amplia as projeções e potencialidades femininas e a conectividade global provocada pelo fenômeno da transnacionalidade do encontro dos “corpos dançantes”. “O corpo dançante torna-se um instrumento de autonomia, onde as mulheres negociam tradições e expectativas sociais, criando novas possibilidades de presença e visibilidade” (Iyer, 2012, p. 45).

Nesse sentido, as experiências das duas *Cultural Brokers* Kalbelia, Aasha e Sunita Sopera, além de preservarem seus repertórios de identidade cultural, transformaram suas práticas em estratégias de autonomia feminina, em um contexto de subalternidade histórica. Para nós, gera-se de alguma maneira um certo efeito de transgressão decolonial, assegurando reconhecimento de si (destas bailarinas Kalbelia) em projeção para o mundo, bem como autonomia de capital para desempenharem certas escolhas e desejos, e permitindo, por sua vez, que o corpo subalterno feminino participe de sua própria desinência contemporânea.

Portanto, a tradição não é apenas preservada, mas continuamente ressignificada. E a relevância do corpo feminino emerge como agente potente, através de sua arte e criatividade genuína dentro dos fluxos transnacionais de aprendizagem, *performance* e circulação econômica e cultural.

Essa circulação cultural, nas palavras de Roy (2014, p. 112), mostra que “mulheres que dançam e ensinam artes tradicionais criam pontes entre economia, visibilidade e autonomia pessoal, ressignificando o corpo feminino no espaço público”, e contribuindo para a transformação e reinterpretação social do seu papel e lugar de gênero.

## 5.5 TRADIÇÃO, MODERNIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL

A noção de *invenção da tradição* permite compreender a tradição como processo dinâmico e relacional, em vez de uma herança estática e anacrônica. Nego Bispo (2015) distingue esse saber orgânico — enraizado na experiência cotidiana, na oralidade e, evidentemente, no corpo a corpo — como um saber que se vai desenrolando em suas trajetórias entre práticas culturais populares, sem perder sua organicidade. Partindo dessa perspectiva, e articulando-a com o pensamento de Hobsbawn e Ranger (1984), para quem as tradições não são apenas transmitidas,



mas recriadas de acordo com os contextos históricos e sociais que se inscrevem, podemos vislumbrar que as danças Kalbelia devem ser entendidas neste processo de criação, ressignificação e transmissão dinâmica.

Essa prática mais incarnada e corporal revela, como já dissemos, o que Nego Bispo (2015) descreve como esse saber orgânico formado na memória corporal e na experiência cotidiana da oralidade e “confluindo” com a leitura que Aasha Sopera nos propõe sobre a flexibilidade da tradição — adaptada ou reinventada:

Eu coloco mais coisas dentro da minha cabeça... quando eu ouço a minha música. [...] Antes dançávamos muito simples, sem nenhuma maquiagem, apenas decoração feita à mão porque antes não tinha alfaiate. Antigamente, o rosto da bailarina ficava quase sempre coberto na dança. Agora usamos maquiagem, usamos uma fantasia decorada, e podemos inserir muitos movimentos e interpretações próprias.

Hamera (2007, p. 22) enfatiza que a *performance* cultural constitui-se em um espaço de negociação de sentidos, identidades e de relação de poder, possibilitando que as práticas herdadas sejam atualizadas em diálogos com novas demandas. Assim, a tradição pode ser entendida como um campo de disputas e criações em constante movimento, permitindo que os sujeitos formulem novas formas e agências.

No caso Kalbelia, a *reinvenção da tradição* se manifesta tanto na dimensão estética quanto na social. Ela é um verdadeiro vulcão de agências, dentro deste movimento e manifestação. Percebemos que essa tradição foi negociada pelas condições históricas deste povo, de geração em geração, e dentro dos circuitos de espetacularização como patrimônio imaterial. Essa transformação inclui desde elementos da elaboração dos figurinos, maquiagens e novos gestos, até a forma de organizar a cena. Todas essas dimensões foram dando corpo e forma a essa (nova) *performance*, que, embora enraizada em uma matriz genuína inicial, ganhou potência no encontro — um encontro fecundo, repleto de possibilidades. Ao entrar em contato com essas *cultural brokers* vindas de diferentes partes do mundo, a prática se expandiu, resultando em danças que hoje circulam não apenas no âmbito local, mas também em escala global. E Aasha Sopera, sob esse enquadramento, conclui: “Quando ensino minhas alunas, seja na minha casa ou *online*, sinto que ajudo a minha família e ainda compartilho nossa cultura com o mundo... Isso dá orgulho e permite que a tradição continue viva”.

Ao mesmo tempo, essas mudanças não implicam necessariamente perda de autenticidade, mas elas revelam como a tradição se articula, viva, entre suas agências necessárias para assegurar sua continuidade e visibilidade. A dança Kalbelia se projeta dentro dessa escala

transnacional, preservando o valor do vínculo comunitário local, e percebemos até que, sem isso, não haveria muito sentido. Como destaca Hamera (2007), a *performance* cultural produz sentidos, identidades e relações sociais, produzindo sujeitos corporificados, como Aasha e Sunita, que negociam seu poder de reconhecimento.

Em um trecho de uma das falas de Sunita Sopera, ela dá a entender que a tradição da dança Kalbelia é inacabada, que se faz em uma constante prática: “Essa dança nunca acaba. Não é em um, dois ou três meses que se aprende. A dançarina nunca acha que é perfeita, todas elas constroem sua dança, todos os dias fazem prática...”. Nessa fala transparece o que é, para ela, a dança Kalbelia: uma prática em constante movimento que não é uma herança imutável, mas antes um saber vivo corporal orgânico de uma experiência cotidiana. Por isso não seria tão adequado dizer que é uma *tradição inventada*, mas antes talvez mais uma *tradição em movimento* ou em mutabilidade, em processos contínuos de *reinvenção* sobre suas demandas, para poder continuar existindo. É uma verdadeira negociação entre o tradicional e o contemporâneo.

Sunita Sopera afirma: “Quando eu danço, danço com felicidade, porque coloco mais coisas da minha cabeça, tipo uma cobra... Isso é automaticamente, já sinto dentro do meu corpo a dança”. É realmente muito atraente quando podemos perceber que neste corpo dançante várias entidades são totalmente entrelaçadas: o corpo-invólucro e as outras dimensionalidades do ser ou subjetividades que lhe estão implicadas. Até porque são artistas que reinventam seus repertórios sem abdicar de sua identidade cultural. Neste sentido, a improvisação e a adaptação constituem um processo de hibridização cultural, em que a tradição e inovação se entrelaçam.

Mais do que produzir herança cultural, essas mulheres Kalbelias afirmam, através de suas práticas corporais de dança, um empoderamento, uma criatividade e uma capacidade parcial de ruptura com a subalternidade; em suma, uma agência. Uma vez que a memória e a invenção se entrelaçam em um mesmo gesto, a dança Kalbelia não é, portanto, apenas preservação cultural ou “invenção cultural”. Ela se firma como um espaço de liberdade e circulação transnacional, onde o corpo feminino se autoproduz e se reinscreve em seus saberes orgânicos. Estas mulheres bailarinas Kalbelia conectadas à raiz da sua tradição, com seus corpos em uma comunicação aberta feita de inovação dinâmica, criam de uma maneira afetiva e relacional, em contato com a rede de pessoas que vivenciam e se interessam por sua dança, o salto para fora da sua bolha ou condição, dando o grito em direção ao mundo e, com ele, estabelecendo pontes.

Como aponta Rita Segato (2003, p. 101), os corpos femininos subalternizados, longe de serem apenas passivos, negociam visibilidades, poder e autonomia, fazendo uso de sua arte e de seus saberes como resistência e afirmação identitária. É significativo trazer para esta

categoria de análise um momento da entrevista com Aasha Sopera, quando ela se permite posicionar neste processo com uma certa “neutralidade ou passividade” — o que, no entanto, nos pareceu significativo. Diante da pergunta sobre se reconhecia a importância de a música e a dança Kalbelia terem sido consideradas patrimônio cultural da humanidade, protegido e tutelado pela Unesco, uma reconhecida instituição internacional, recebemos sua elucidativa resposta:

**(P. A.):** Você sabe que a dança Kalbelia é reconhecida como uma dança protegida e reconhecida pelo mundo através da Unesco? Você conhece a Unesco? Já ouviu falar disso entre vocês?

**(A. S.):** Humm...

Ao observar essa interjeição, ou melhor, esse silêncio, entendo que esta escolha estética de resposta de Aasha Sopera parece evidenciar um aparente distanciamento ou desinteresse. Sua breve resposta — “hummm” — soa como uma certa neutralidade. Mas a escolha do silêncio ou da contenção discursiva não deve ser lida como total passividade, mas antes como um gesto de agência e de posicionamento. A interlocutora não adere à lógica da celebração ou da febre da patrimonialização. Talvez se revele aqui que este impulso patrimonializador seja uma preocupação muito ocidental, que, como Chiara Botolotto, entre outros, explicaram, faz emergir uma série de questões: o impulso deriva, a Ocidente, de um medo do futuro, da perda da diversidade cultural e, ao mesmo tempo, da imparável participação na sua homogeneização? O uso de valores “eurocêtricos” com esta definição de Patrimônio Cultural Imaterial de algum modo levaram a uma redefinição do próprio conceito de patrimônio.

Nesse sentido, a dança Kalbelia se apresenta antes, a nosso ver e subscrevendo o silêncio de Aasha, como um território de historicidade corporal, em que a tradição e a modernidade não se opõem de forma estanque. As bailarinas, preservando os seus repertórios culturais junto a suas necessidades de subsistência, povoam seus gestos artísticos na busca do seu valor de mercado e na negociação da prática com suas alunas ocidentais. Os corpos destas bailarinas Kalbelia se colocam como mediadores nestes processos de fixação e transmissão de memória cultural/corporal, sendo protagonistas centrais de seu próprio ato performático e marcado por um certo empreendedorismo cultural. Sem desprezar toda a força política ou institucional que atravessou desde os anos 80 essa manifestação cultural, a *performance* constitui-se um espaço de negociação de significados, identidades e de lugares de poder.

Assim, a resposta de Aasha ilumina certa tensão entre o lugar de reconhecimento real, sendo este ponderado por estas protagonistas. A patrimonialização pela Unesco pode contribuir

para ampliar prestígios, espaços de circulação e renda econômica, mas não redefine a manutenção da vitalidade da prática cotidiana e os afetos desprendidos pelas teias constituídas entre essas mulheres e sua comunidade local, e até mesmo com a comunidade internacional, com outras bailarinas fora da Índia. Como destaca Rita Segato (2003) e Maria Lugones (2008), os corpos femininos subalternizados não são receptáculos passivos, mas agentes mobilizadores que negociam sua visibilidade e autonomia criativa e econômica. Pois é o gesto contínuo de seus corpos que gera a manutenção do ato cultural e de sua sustentabilidade como a perpetuação de uma herança.

O lugar de autorreconhecimento desses entes singulares, dessas micropolíticas dos corpos, reside nas instituições que chamamos de comunidades e em seus *performers* ativos, que afirmam suas agências e resistências por meio da repetição de seus fazeres performáticos. Ao alavancarem suas tradições para um espaço de atuação viva, essas mulheres organizam — ou “inventam” — uma estética de seu fazer tradicional, capaz de dialogar e se posicionar tanto diante dos públicos locais quanto nos circuitos globais.

Desse modo, as mulheres Kalbelia assumem o protagonismo nesse processo de reinvenção e afirmação cultural, trazendo à sua comunidade — mesmo com toda a implicação histórica embutida nas estratégias de seus gestos, escolhas, silêncios e invisibilidades — uma força voraz. Uma força que as trouxe até aqui, seguindo e resistindo através da dança e da música, na estética de uma vida andarilha e abissal. Renascendo ou ressuscitando (como fez a criança Gulabo Sapera), criam um novo posicionamento para sua tradição, considerando que a agência criativa e emancipadora das bailarinas Kalbelia é totalmente genuína, marcada por uma grande capacidade de autonomia no direcionamento e na gestão de seus próprios talentos artísticos em termos locais, para além do envolvimento das grandes instituições protetoras de nossos bens culturais. Elas manifestam a pulsão de vida e o jogo (lila) de ofertar o mistério e o magnetismo esperado nesse fluxo transacional, em troca do próprio direito de reinventar a própria existência, por meio da arte e dos encontros — lidando, assim, com o desejo de pessoas de um lugar ou cultura chamado “Ocidente”.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desejo de firmar uma conclusão sobre a superfície das experiências vividas ao longo deste estudo e pesquisa, proponho que retornemos juntos às paisagens e ao corpo feminino que habitam o território de fronteira ao norte da Índia, no Rajastão — para mergulhar novamente nas danças e na música que movem e constituem um povo nômade e magnético: os Kalbelia.

Afinal, tudo isso trata do desejo que move o corpo — em alguma direção, em alguma busca — em seu afã de obter respostas e experimentar forças. É essa mesma pulsão que nos trouxe até aqui, permitindo reconstituir alguns pontos que ligam o início a um fim sempre inacabado.

Retorno, assim, como mulher e artista nômade, também atraída pelas práticas de convívio e afeto vivenciadas durante este percurso — entre desafios incomensuráveis, como o período de abstinência corporal imposto pelo uso das máscaras, e a conquista autônoma da chegada à Índia, para escrever e observar uma cultura que confere à corporeidade um protagonismo vital, motor de mudanças sociais e subjetivas em sua comunidade.

Na passagem pelo campo, coloquei meu corpo à disposição da alteridade — no desempenho, na abertura para viver trocas e experiências com outros corpos, que pouco a pouco deixaram de ser alheios. Não obstante, mais do que escrever ainda mais, é tempo de mostrar alguns trechos dessas vivências transversais. Como uma bailarina-etnógrafa, busquei ir além das entrevistas, registros e notas, movida pelo desejo de fazer emergir certos elos e pontos de encontro significativos e transcendentais dentro dessa malha (Ingold, 2011). A seguir, veremos algumas imagens e autorregistros que foram sutilmente incorporados entre os passos básicos e os ritmos fundamentais da dança Kalbelia, aprendidos e celebrados durante as aulas — encontros de corpo e fala que geraram tantas camadas e atravessaram nossas vidas. Com minha amiga e professora Sunita Sopera e sua família, participei de um processo que permaneceu na memória corporal e afetiva, no compartilhar generoso de passos e movimentos.

Em fevereiro de 2020, em um terraço de um hotel no centro de Pushkar, era ali o lugar onde nos encontrávamos algumas vezes por semana; nesse caso, para aprender as danças Kalbelia, estabelecemos esse momento como um espaço de trocas. Habitualmente, as aulas com Sunita aconteciam pela manhã, por volta das 10h30, pois ela vinha acompanhada de sua pequena filha de 2 anos, chamada Tara, e contava com a ajuda da cunhada ou, às vezes, da irmã mais nova, que cuidavam da menina enquanto ela ministrava as aulas. Entre pausas, risadas e curiosidades compartilhadas sobre a vida de ambas, tudo durava em média quase duas horas. As aulas, que

me custavam cerca de 300 rupias indianas — equivalente a aproximadamente cinco euros —, eram consideradas caras e voltadas ao público ocidental.



**Figura 6.1** - Gesto de mãos por Sunita Sapera, chamados de *Alapadma*  
Fonte: A autora.



**Figura 6.2** - Paula Amado e Sunita entre afetos e movimentos  
Foto: A autora.

As aulas não tinham uma estrutura rígida: a cada dia, Sunita se propunha a ensinar uma parte essencial para o desempenho da dança, como o deslocamento compassado dos pés — elemento fundamental na Kalbelia — ou os movimentos marcados das mãos e braços, junto ao manejo e jogo do véu, partes estruturantes dessa prática. De forma despretensiosa e muito instintiva, ela criava os movimentos para que eu os repetisse no fluxo da aula. Iniciávamos sempre pelos passos mais recorrentes, como a troca dos mudras *pataka* e *alapadma*, já discutidos no Capítulo 3. Sunita dava especial ênfase ao aprendizado do deslocamento dos pés, que requer uma marcação a contratempo, com o movimento combinado e malemolente das cadeiras, muito marcante na dança Kalbelia..

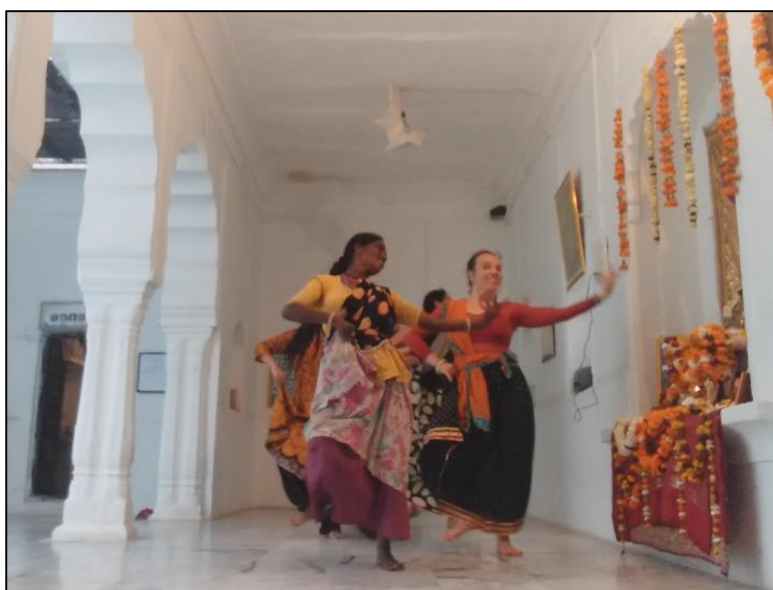


**Figura 6.3** - Aula de dança Kalbelia com Raki Kalbelia, fev. 2020  
Foto: A autora.

A intensidade dos movimentos aumentava a cada aula, pois trata-se de uma dança que se desenvolve em progressão com o ritmo da música, podendo culminar em rápidos giros sobre si mesma. Não é uma dança fácil, apesar de possuir um vocabulário corporal relativamente simples se comparada a outras danças indianas. No entanto, é justamente na combinação desses elementos que se revela o charme da Kalbelia — na forma de se mover com tudo isso, onde habita seu verdadeiro encantamento.

Nessa rotina, foi se criando uma atração natural que deu origem a uma amizade. No terceiro encontro, fui convidada a conhecer a casa de seus pais, onde ela vivia com o esposo e os irmãos. A residência situava-se em um assentamento Kalbelia, nas margens de Pushkar, entre algumas casas de alvenaria. Ali, entre vizinhos e parentes, formava-se um pequeno aglomerado de



famílias Kalbelia, com barracas ao ar livre, todas muito próximas umas das outras. Nesse ambiente, pude conhecer mais de perto alguns de seus familiares e vizinhos.



**Figura 6.4** - Assentamento Kalbelia, moradores anexos, casa de Sunita Sapera em Pushkar, fev. 2020  
Fonte: A autora.

No desencadear das aulas de dança Kalbelia com Sunita e com Raki Sapera, foram acontecendo os encontros com as outras interlocutoras da pesquisa. Fomos conhecendo outras mulheres bailarinas que viviam nesse trânsito entre pesquisa e aprendizado com estas e outras mestras Kalbelia. Foi o caso de Sophia Chakidou, Patrícia Passo e Collenna Shakty, com quem me encontrei na Índia, entre outras que não aparecem destacadas na pesquisa em questão. A partir delas, traçamos um circuito de outras mulheres fora desse território, que denominei *cultural brokers*, que desenhavam essa teia e trajetórias de idas e vindas — um estado de “dança com *design* etnográfico” com as mulheres Kalbelia no Rajastão. Esses foram os casos de Carolina Fonseca e Elizabeth Medina, encontradas e entrevistadas em Portugal e na Espanha, além de Miriam Szabo (Yumma Mudra).

Procurei ainda ampliar o olhar para a dimensão das agências das mulheres Kalbelia, e, nesse sentido, destaco a força de Aasha Sapera, de Jodhpur — jovem mãe em família monoparental, que se projeta e se articula com grande facilidade nas redes e na dimensão do mundo conectado e digital. Aasha é uma bailarina Kalbelia muito articulada, cuja imagem alcançou repercussão mundial. Possui uma agenda de *shows* e *workshops* em diversos países, concentrando-se especialmente na Europa e em sua rede de agentes ocidentais, sobretudo na Itália. Dançando e

gravando músicas tradicionais Kalbelia, ela se tornou hoje uma destacada representante de seu grupo, em um espectro de projeção global e conectado.

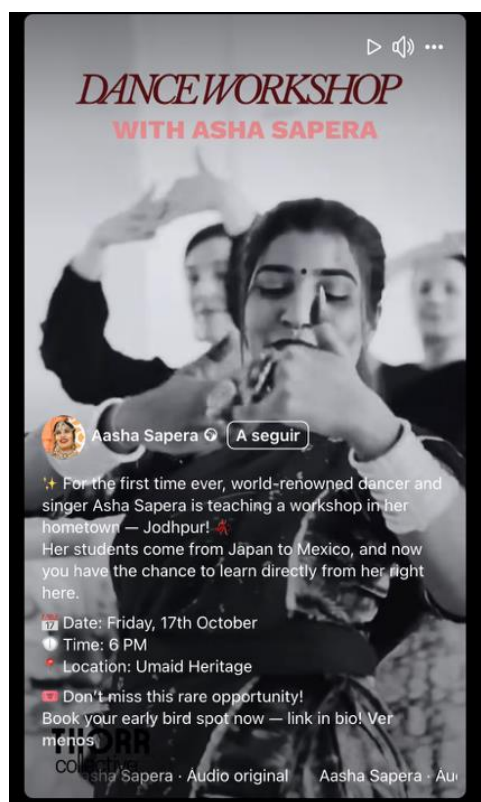


**Figura 6.5** - Bailarina Aasha Sapera

E com a inusitada aparição de um *post* em setembro de 2025, no Instagram do Brasil, vindo de uma escola de danças ciganas chamada Casa Z, em Santa Catarina, surgiu a imagem da “mãe das Kalbelias”, a titulada *Guruji* Gulabo Sapera. Ela estava oferecendo uma vivência *online* em dança, acompanhada de relatos sobre sua trajetória. De forma inesperada, a pessoa central que eu pretendia entrevistar durante o trabalho de campo na Índia — não fosse a suspensão imposta pela pandemia — se apresentou, enfim, diante de nós, por meio das redes digitais. Um desfecho feliz para esses trânsitos local/globais (Appadurai, 1996) que contornam o seio da cultura Kalbelia e que procurei compreender ao longo desta pesquisa.

Para uma participação e contato mais direto, pudemos realizar a inscrição e nos fazer presente em seu *workshop*, testemunhando sua fala e sua afirmação como uma história de insurgência de um corpo, enquanto uma mulher subalterna, vinda de um estado de pobreza e invisibilidade feminina considerável. Com uma biografia comovente, Gulabo foi enterrada viva ao nascer por uma condição e regra de subsistência da comunidade, com relação à limitação do nascimento de filhas mulheres. Enterrada após o parto pelas mulheres do seu clã, acabou

sobrevivendo, resgatada horas depois por sua mãe, desenterrada com esperança de vida. Quando criança, viveu sob a proteção total de seu pai, um encantador de serpentes e tocador de flauta (*pungi*), que, por medo de deixá-la sozinha, a levava consigo ao trabalho pelas ruas de Pushkar e Ajmer todos os dias. Assim foi até por volta dos 4 anos de idade, quando finalmente ela passou a ser aceita pelo grupo.



**Figura 6.6** - Guruji Kalbelia Gulapo Sapera em live, Brasil  
Fonte: A autora.

Nessa circunstância, Gulapo Sapera cresceu e conviveu cotidianamente brincando com os cestos das cobras de seu pai, seu meio de vida, e aprendeu sobre a função de sua casta, vinculada à barganha e dedicada ao entretenimento local. A menina mulher, tomada pela força da música da flauta encantadora de serpente, brincava de ser uma cobra, despertando uma expressividade pulsante e atenta em aglutinar e criar o vocabulário e a estética de sua dança. Uma expressividade que, anos depois, traria às mulheres de sua comunidade uma verdadeira revolução — a projeção da dança Kalbelia. É por meio de seus únicos recursos, seus próprios corpos, como chave de libertação de antigas regras sociais impostas às mulheres, que hoje elas alcançam o desejado eco de liberdade e do reconhecimento notório por essa agência, afinal,

feita e somada pela força do reconhecimento do grupo, do qual Gulaba Sopera, paradoxalmente excluída ao nascer, se tornou sua principal agente.

Não nos esqueçamos, contudo, de que esse movimento emergiu da arte de corpos femininos que ousaram transgredir amarras e convenções culturais, enfrentando o desterro e assumindo a “loucura” de abraçar um mundo nas margens, de tornar-se visíveis e de dançar a beleza de seus corpos — o que já é uma potente arma, como nos lembra Judith Butler. Esse gesto provocou a mesma lucidez em outras mulheres — inclusive eu —, em diferentes partes do mundo, atraídas pelo vértice do corpo Kalbelia e pelo encantamento de sua música, esse corpo nômade que cumpre, com notável facilidade, o poder de transitar entre o local e o global.

Liberando inúmeras mulheres ao direito de serem bailarinas e representarem a arte Kalbelia, essas mulheres convertem-se em disseminadoras e provedoras em seus grupos, expandindo-se através de suas danças para além dos fatos tangenciais a esse fenômeno, como no caso da patrimonialização, turistificação, orientalização ou mercantilização de suas práticas. Como vimos, essa dança tornou-se também um produto patrimonial que, desde 2003, a Unesco declarou em suas listas de heranças e tradições imateriais. Mas, antes desse fato e para além dele, o conjunto de práticas já ligava tradição e contemporaneidade, o local e o global, a fixação e a inovação, as normas e os improvisos, pelos atos, escolhas e estratégias propostos por essas mulheres Kalbelia.

Reconhecendo a sua própria agência e o protagonismo de seus corpos, acolhendo sua única ferramenta — corpo e movimento —, lançam-se além do designado por leis, pela moral ou pela sua condição histórica e social de subalternizadas, transgredindo fronteiras, interconectando e inspirando outros corpos, provendo outros devires e corporeidades. As mulheres Kalbelia, a partir do seio de suas comunidades, tornaram-se um *locus* de referência para outros corpos, não locais, que circulam em busca de níveis de transformação cultural e que se juntam àquelas numa busca de alteridade estética e ética, para depois, como *cultural brokers*, promoverem trânsitos entre Ocidente e Oriente, global e local.

Mas essa adaptação das mulheres bailarinas Kalbelia a linguagens e contatos transfronteiriços não é apenas o reflexo dos efeitos da mercantilização e da globalização das economias (ou de mera subsistência), nas quais práticas culturais se convertem em objeto ou fetiche de circulação transnacional. Ela também é fonte geradora de oportunidades para que essas comunidades subalternas exerçam o direito de decidir seus próprios trilhos, produzindo e detendo poder de visibilidade e, claro, também de renda — tensionando os vínculos originais e comunitários da tradição com os novos sentidos de uma performance que extravasa fronteiras e se hibridiza (Canclini, 1997, p. 47).

Assim, na revitalização desses percursos que preservam os repertórios históricos tradicionais, as bailarinas contemporâneas Kalbelia — como Aasha, Sunita e, de outro modo, Gulabo Sopera — se adaptam e se reinventam a partir de seus próprios elementos e símbolos, que se tornam um território de expressão e referência de liberdade corporal. Essa liberdade, por sua vez, acolhe outras bailarinas ocidentais em suas circulações transnacionais e nos seus fluxos de retorno ao Ocidente. Em suma, demonstra-se assim que tradição e modernidade não são necessariamente oposições, mas eixos complementares de continuidade para a perpetuação de “si” e para potencializar a própria ressignificação cultural.

A dança Kalbelia evidenciou-se, ao longo desta pesquisa, como um complexo performativo com um eixo local e outro de circulação internacional. Essa circulação de *performances* é, acreditamos, o resultado de práticas concretas de resistência e de afirmação identitária, repetidas e reafirmadas no seio das comunidades, e frequentemente compartilhadas com bailarinas que ali vieram beber inspiração e em busca *do que um corpo pode*. Talvez isso permita a produção do que viemos a propor designar como *corpo total*.

Em conclusão, podemos apresentar a dança Kalbelia como um complexo performativo que engloba aulas, espetáculos, oficinas e processos de transmissão e aprendizagem em múltiplas geografias e escalas. Tudo isso acaba por criar a ideia de um corpo em inúmeras potências e em constante *vir a ser*, integrando experiências e diferentes lógicas culturais, filosóficas e estéticas.

A dança Kalbelia, nesse contexto, funcionou como um vórtice: permitiu que um pequeno corpo — a mulher serpente — da comunidade saltasse para fora da margem, reposicionando sua cultura diante do mundo. Tornou-se espelho e guia de outros corpos femininos desejan-tes de voar pelos mesmos caminhos, iluminando e expandindo sua cultura a partir da arte. Mas é preciso lembrar que esse movimento só foi possível porque corpos femininos ousaram transgredir convenções, enfrentar o desterro e abraçar a visibilidade como gesto radical — dançar como forma de existir. Essa lucidez performativa reverberou entre mulheres de diferentes lugares, atraídas pelo corpo Kalbelia da mulher serpente e pelo encantamento de sua música: corpos nômades capazes de ir e vir entre o local e o global, de compor novas coreografias de pertença e reinvenção cultural: “Os sujeitos transnacionais constroem simultaneamente locais de pertencimento e redes globais de prática, redefinindo o significado de comunidade” (Schiller, 1995, p. 48).

O *corpo total* não deve ser, então, compreendido como uma mera soma ou acúmulo de repertórios corporais, mas como um estado de transcendência que se manifesta na relação vivencial e performativa entre corpo e mente, em constante circularidade. Ele emerge como experiência transitória de plenitude, na qual o corpo se sente nutrido ao incorporar práticas,

gestos e sensibilidades de diferentes tradições culturais. Tal como sugere Csordas (1990), a corporeidade é fundamento da experiência e não apenas veículo de transmissão, de modo que cada encontro com o outro amplia a própria *percepção de si*. Nessa perspectiva, o *corpo total* é uma abertura sensível: não para o “*ter* mais”, “*experimentar* mais” ou um “*acumular* mais”, mas sim para o estado transcendente de “*ser* mais”, de um corpo que se expande, habitando a incompletude como potência sobre a experiência da vida em soma e busca de uma experiência de unidade. Essa distinção entre busca do *ter* ou do *ser* é, como sabemos, a base de toda a reflexão filosófica de intelectuais quilombolas ou indígenas e que aqui recuperamos para pensar outros saberes, produzidos em outros grupos ditos subalternos.

Obviamente, o corpo dançante que transita entre tradições e públicos se torna potencialmente um espaço de hibridização (Bhabha, 1994; Canclini, 1997), onde diferença e continuidade se entrelaçam. Ingold (2011) nos ajuda a pensar esse movimento dentro deste *meshwork*, uma malha de encontros, uma trama viva de relações. O *corpo total* nasce, assim, do nomadismo e dos trânsitos transnacionais, constituindo-se como corpo relacional que se reinventa a cada experiência, absorvendo e devolvendo sentidos em um processo de constante devir. Um deserto distante que amanhece no mundo inteiro...



**Figura 6.7** - Paisagem do Amanhecer no Assentamento Kalbelia, 2020, Rajastão  
Fonte: A autora.



## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2017). O uso dos corpos - Homo sacer, IV. 2. (Slevino J. Assmann, Trad.). Boitempo.
- Anderson, Clare (2004). *Legible Bodies: Race, Criminality and Colonialism in South Asia*, Oxford: Berg Publishers.
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y Observación Participante em Investigación Cualitativa*. Morlata.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Appadurai, A. (1986). Introduction: Commodities and the Politics of Value. In A. Appadurai (org.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (pp. 3-63). Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce y FCE.
- Arruda, J. (2006). [Recensão a] Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias* (Vol. 22-23). Impactum.
- Arruda, M. A. do N. (2006). Patrimônio cultural e identidade nacional. In J. R. Gonçalves (Org.), *Antropologia dos objetos: Coleções, museus e patrimônios* (pp. 323–338). Museu Nacional/UFRJ.
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Super- modernity*. Verso.
- Bailey, Gregory (2003). "The Puranas". In Sharma, Arvind (ed.). *The Study of Hinduism*. University of South Carolina Press.
- Bates, Crispin (1995). Raça, Casta e Tribo na Índia Central: as origens iniciais da antropometria indiana. In R., Peter (Ed.), *O Conceito de Raça no Sul da Ásia* (p. 227). Oxford University Press.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese character: A photographic analysis*. New York Academy of Sciences.
- Berland, J. C. (1987). Kanjar Social Organisation. In L. Beck (Ed.), *The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-Cultural Perspective*. Bohlau Verlag GmbH & Cie.
- Bernstein, M., & Studlar, G. (Eds.). (1997). *Visions of the East: Orientalism in Film*. Rutgers University Press.
- Besserer, F. (1999). Estudios transnacionales y ciudadanía transnacional. In G. Mummert (ed.), *Fronteras fragmentadas* (pp. 215-238). Colmich.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bijoy, C R. (2001). The Adivasis of India: A History of Discrimination, Conflict and Resistance. *Indigenous Affairs*, 1, 54-61.
- Bispo dos Santos, A. (2015). *Colonização, quilombos: Modos e significações*. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.
- Blacking, J. (1977). Towards an anthropology of the body. In J. Blacking (Ed.), *The Anthropology of the Body* (A.S.A. monograph 15) (pp. 1-28). Academic Press.



- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Bortolotto, C. (2007). From the “monumental” to the “living” heritage: A shift in perspective. In N. Adell, R. Bendix, C. Bortolotto, & M. Tauschek (Eds.), *Between imagined communities of practice: Participation, territory and the making of heritage* (pp. 21–38).
- Bouillier, V. (2015). Nāth Yogīs’ Encounters with Islam. *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*. 10.4000/samaj.3878
- Briggs, G. W. (1938). *Gorakhnath and the Kanphata Yogis. (The Religious Life of India)*. YMCA Publishing House, Humphrey Milford, Oxford University Press.
- Índia (1871). Advisory Editor: Partha Chatterjee Britain in India, 1765–1905, Volume 1: Justice, Police, Law and Order. Published by Pickering and Chatto Publishers. Full text of Criminal Tribes' Act, 1871, Act XXVII (1871) pp. 227–239.
- Burawoy, M. (2000). Introduction: Reaching for the Global. In Michael Burawoy, Joseph A. Blum, Sheba George, Millie Thayer, Zsuzsa Gille, Teresa Gowan, Lynne Haney, Maren Klawiter, Steve H. Lopez, & Sean Riain Global (Eds.), *Ethnography: Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World* (pp. 1–40). University of California Press.
- Burke, P. (2003). *Hibridismo Cultural*. Editora Unisinos.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Camargo, G. G. A. (2018). Do evolucionismo cultural de Morgan, Tylor e Frazer ao nascimento da antropologia da dança. O Teatro Transcende, 23(1), 110-123. (Edição Especial dos 45 Anos de Artes na FURB).
- Canclini, N. G. (1998). Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. EDUSP.
- Canclini, N. G. (2003). *As Culturas Populares no Capitalismo*. Brasiliense.
- Canevacci, M. (2004). A Metrópole Comunicacional. REVISTA USP, (63), 110-125.
- Castro Neira, Y. (2005). Teoría transnacional: Revisitando la comunidad de los antropólogos. *Política y Cultura*, (23), 181-194.
- Castro, V. de. (1987). A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana. In P. de Oliveira (Ed.), *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Marco Zero.
- Chakravarti, U. (2003). Gendering caste: Through a feminist lens. Stree.
- Chaudhuri, A. (2009). Three snakes on a roof. *TimeOut Jaipur*, 3, 39-40.
- Citro, S. (1997, julho). Cuerpos festivo-rituales: Aportes para una discusión teórica y metodológica. Actas do V Congreso Argentino de Antropología Social, Lo Local y lo Global. La Antropología social en un mundo en transición. Universidad Nacional de la Plata.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos.
- Citro, S. (2010). *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*.
- Citro, S. (2011). La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. *Ilha*, 13(1), 61-93.
- Citro, S. (2014). Provocaciones antropológicas para repensar nuestra corporalidad. *Todavía*, 31(7), 28-35.

- Clifford, J. (1992). Traveling cultures. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler (Eds.), *Cultural studies* (pp. 96–116). Routledge.
- Cohen, S. (2007). *Decline, renewal and the city in popular music culture: Beyond the Beatles*. Ashgate.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*.
- Corbin, A., Courtine, J-J., & Vigarello, G. (2008). *História do corpo: Da revolução à grande guerra* (Vol. 2). (J. B. Kreuch e J. Clasen, Trad.). Vozes.
- Courtine, J-J. (2013). *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*. Vozes.
- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
- Csordas, T. J. (1994). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press.
- Csordas, T. J. (1994). *The sacred self: A cultural phenomenology of charismatic healing*. University of California Press.
- Csordas, T. J. (1999). Embodiment and cultural phenomenology. In G. Weiss, & H. F. Haber (Orgs.), *Perspectives on embodiment: The intersections of nature and culture* (pp. 143-162). Routledge.
- Csordas, T. J. (1999). Incorporação e fenomenologia cultural. *Horizontes Antropológicos*, 5(11), 31-54. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000200002>
- Csordas, T. J. (1999). Incorporazione e fenomenologia culturale. In G. Weiss, & F. H. Haber (Eds.), *Perspectives on embodiment: The intersections of nature and culture* (pp. 143-162). Routledge.
- Csordas, T. J. (2008). *Corpo, significado, cura*. UFRGS.
- Csordas, T. J. (2011). Cultural Phenomenology of Embodiment: Agency, Sexual Difference, and Illness. In Frances E. Mascia-Lees (Ed.), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment* (1st ed.). Blackwell Publishing.
- Csordas, T. J., & Olivas, O. (2021, março/agosto). Entrevista: Una mirada retrospectiva y nuevas reflexiones sobre los procesos de embodiment como paradigma y orientación metodológica para la Antropología. *Encartes*, 4(7). <https://encartes.mx>
- Dal, L. A. (2009). *Non-Persons: The Exclusion of Migrants in a Global Society*. IPOC Press.
- Deleuze, G. (1968). *Espinosa e o problema da expressão*.
- Deleuze, G. (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995a). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1, Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa, Trad.). Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995b). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 2, Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Trad.). Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 3, Aurélio Guerra, Trad.). Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997a). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4, Suely Rolnik, Trad.). Ed. 34.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997b). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 5, Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, Trad.). Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. (Luiz B. L. Orlandi, Trad.). Ed. 34.
- Derrida, J. (2002). *A escritura e a diferença*. Perspectiva.
- Desai, N. (1983). The Festival of India in Britain, 1982. The Round Table: The Commonwealth Journal of International Affairs, 72(287), 286291. <https://doi.org/10.1080/00358538308453587>
- Desai, S. (2015). Women, dance, and transnational flows: Teaching and performing traditional arts in contemporary India. *Journal of South Asian Studies*, 38(1), 75-90.
- Desai, S. (2015). Women, dance, and transnational flows: Teaching and performing traditional arts in contemporary India. *Journal of South Asian Studies*, 38(1), 75-90.
- Desjarlais, R. (1992). Body and Emotion: The Aesthetics of Illness and Healing in the Nepal Himalayas.
- Desjarlais, R. (2011). Cuerpo y emoción. La estética de la enfermedad y la curación en el Himalaya Nepal y “Cuerpo, discurso y mente”. In P. Cabrera P., F. Faretta, C. Lozano Rivera, & M. B. Pepe, Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad: Alquimias Etnográficas, Parte I. OPFYL.
- Taylor, D. (2008). Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 1(1), 91-103.
- Douglas, M. (1966). *Pureza e perigo*. Perspectiva.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos Naturales: Exploraciones en cosmología*. Alianza.
- Dox, D. (2006). Dancing around Orientalism: The construction of the belly dance performance in the West. *Dance Research Journal*, 38(1-2), 87-106. <https://doi.org/10.2307/20444591>
- Durkheim, É. (2003). *As formas elementares da vida religiosa* (P. Neves, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1912).
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. University of California Press.
- Giddens, A. (1994). *As consequências da modernidade*. UNESP.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano* (2ª ed.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1957).
- Eliade, M. (1969). *Yoga: Immortality and Freedom*. Princeton University Press.
- Espinosa, B. (1997). *Ética*. Nova Cultural. (Os Pensadores).
- Feuerstein, G. (1989). *The Yoga-Sūtra of Patañjali: A New Translation and Commentary*. Inner Traditions.
- Flores-Pereira, M. T., Davel, E., & Almeida, D. D. (2017). Desafios da corporalidade na pesquisa acadêmica. *Cadernos EBAPE.BR*, 15(2), 194-208.
- Foucault, M. (1984). *The use of pleasure: The history of sexuality* (Vol. 2) (R. Hurley, Trad.). Pantheon Books.

- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet: Cours au Collège de France, 1981–1982*. Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (2007). *História da sexualidade: O cuidado de si* (9ª ed.). Edições Graal.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade: O uso dos prazeres* (13ª ed.). Edições Graal.
- Foucault, M. (2010). *História da sexualidade: A vontade de saber* (20ª. ed.). Edições Graal.
- Foucault, M. (2010). *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes.
- Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (L. M. P. Vassalo, Trad.). Vozes.
- Friedman, J. (2002). From roots to routes: Tropes for trippers. *Anthropological Theory*, 2(1), 21-36. <https://doi.org/10.1177/1463499602002001263>
- Friedman, J. (1987). Beyond otherness or: The spectacularization of Anthropology. *Telos: Critical Theory of Anthropology*, 71, 161-170.
- Friedman, J. (2002). From roots to routes: tropes for trippers. *Anthropological Theory*, 2(1), 21-36.
- Gandhi, L. (1998). *Postcolonial theory: A critical introduction*. Columbia University Press.
- Gibb, H. A. R., & Beckingham, C. F. (1994). *The travels of IUbñ Battuta, AD 1325-1354* (Vol. 4). The Haklyut Society.
- Glick Schiller, N., & Çağlar, A. (2002). Transnationality and the city: Locality, urbanity, and patterns of transnational migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28(4), 577-600.
- Goffman, E. (2002). *A representação do eu na vida cotidiana*. Vozes.
- Gofman, A. (1991). *La ritualización en la feminidad, en los momentos y sus hombres*. Península.
- Greiner, C. (2003). *Leituras do corpo*. Annablume.
- Hamera, J. (2007). *Performing identity/performing culture: Hip hop as text, pedagogy, and performance*. Palgrave Macmillan.
- Hancock, I. (2002). *We are the Romani people: Ame sam e Rromane džene*. University of Hertfordshire Press.
- Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and Locals in World Culture. In M. Featherstone (Ed.), *Global Culture* (pp. 237-251). London Sage.
- Hannerz, U. (1992a). The global ecumene as a network of networks. In Adam Kuper (Org.), *Conceptualizing society* (pp. 34-57). Routledge.
- Hannerz, U. (1992b). *Cultural complexity: Studies in the social organization of meaning*. Columbia University Press.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Routledge.
- Hannerz, U. (1997). Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, 3(1), 7-39.
- Hannerz, U. (1999). Os limites de nosso autoretrato: Antropologia Urbana e Globalização. *Mana*, 3(1), 149-155.
- Hannerz, U. (2000). "Transnational research". In: Bernard, H. Russel (org.). *Handbook of methods in cultural anthropology*. Walnut Creek, Altamira Press, pp. 235-256.

- Haraway, D. (2009). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano* (2ª ed.). (Tomaz Tadeu, Org. e Trad.). Autêntica.
- Harrison, R., & Rose, D. B. (2010). Intangible heritage. In R. Harrison (Ed.), *Understanding the politics of heritage* (pp. 238-276). Manchester University Press.
- Jangir, H. P. (2025). From Sarkivasi (nomadic) to Gaonvasi(villager): The impact of sedentarisation on Rajasthan's stigmatised Nat community. *Social Sciences & Humanities Open*, 11.
- Herzog, J. D. (1972). The anthropologist as broker in community education: A case study and some general propositions. *Council on Anthropology and Education Newsletter*, 3, 9-14S.
- Higgins, C. H. (2010). *Charming Images of History: Kalbeliya Memories of Itinerancy, Begging, and Snake Services* [Thesis, Cornell University].
- Hooja, R. (2006). *A history of Rajasthan*. Rupa.
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição* (F. Creder, Trad.). Vozes.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Iyer, R. (2012). *Negotiating the body: Women and dance in contemporary India*. Routledge.
- Jacobson, D. (1985). Commerce and Ritual at the Pushkar Fair. In Thomas Vennum Jr. (ed.), *Festival of American Folklife* (pp. 72-75). Smithsonian Institution. <https://folklife-media.si.edu/docs/festival/program-books/FESTBK1985.pdf>
- Joncheere, Ayla. (2015). *Intangible inventions: The Kalbeliya Gypsy dance form, from its creation to UNESCO recognition*. *Archiv Orientální*, 83(1-2).
- Jones, C. A.; Ryan, J. D. (2007). "Sant Mat". *Encyclopedia of Hinduism*. Encyclopedia of World Religions. J. Gordon Melton, Series Editor. Facts On File.
- Kabbani, R. (2008). *Imperial fictions: Europe's myths of Orient*. Saqi.
- Kearney, M. (1996). *Reconceptualizing the Peasantry* (pp. 114-135). Westview Press, University of California Riverside.
- Khairnar, R. (2023). Inconceivable creation: The Kalbeliya dance from & its conception to worldwide identification. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 4(2SE), 164-173.
- Kinsley, D. (1988). *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). *Intangible heritage as metacultural production*. *Museum International*, 56(1-2), 52-65. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>
- Kothiyal, T. (2016). *Nomadic Narratives: A History of Mobility and Identity in the Great Indian Desert*. Cambridge University Press.
- Le Breton, D. (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002b). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Le Goff, J., & Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós.
- Levitt, P., & Glick Schiller, N. (2004). Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society. *International Migration Review*, 38(3), 1002-1039.

- Lock, M. (1993). Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge. *Annual Review of Anthropology*, 22, 133-155.
- Lugones, M. (2008). Coloniality and gender. In M. Lugones (Ed.), *Worlding Women: Feminism and the Coloniality of Being* (pp. 83-103). Duke University Press.
- MacKenzie, John. (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester University Publications.
- Mallinson, J. (2011). Nāth Saṃpradāya - entry in Vol. 3 of the Brill Encyclopedia of Hinduism.
- Mallinson, J. (2012). "Nāth Saṃpradāya". In Knut A. Jacobsen; Helene Basu; Angelika Malinar; Vasudha Narayanan (eds.). *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Vol. 3. Brill.
- Angelillo, M. (2013). Rethinking Resources: Service Nomadism 80. *Communication and Culture Online*, Special Issue 1.
- Massey, R. (2004). *India's Dance. Their History, Technique and Repertoire*. Abhinav publications.
- Matras, Y. (2002). *Romani: A linguistic introduction*. Cambridge University Press.
- McGee, K. (2012). Orientalism and Erotic Multiculturalism in Popular Culture: From Princess Rajah to the Pussycat Dolls. *Music, Sound, and the Moving Image*, 6(2), 209-238. <https://www.muse.jhu.edu/article/495233>
- McGill, D. C. (1984, 12 de julho). 'Festival of India' is set for the U.S. IN 1985-86. *The New York Times*, Seção C. <https://www.nytimes.com/1984/07/12/arts/festival-of-india-is-set-for-the-us-in-1985-86.html>
- Mead, M., & Bateson, G. (Diretores). (1951). *Trance and dance in Bali*. [35 mm]. <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201>
- Meena, M. (2021). *Voicing the Community: A study on 'De-notified and Nomadic Tribes' of Rajasthan, Gujarat and Madhya Pradesh*.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. (Coleção Tel).
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2ª ed.) (C. A. R. de Moura, Trad.). Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (3ª ed., P. Prado, Trad.). Martins Fontes.
- Michie, M. (2014). *Working cross-culturally: Identity learning, border crossing and culture brokering*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers.
- Michie, M. (2003). *The role of culture brokers in intercultural science education: A research*.
- Milligan, L. (2016). Insider-outsider-inbetween? Researcher positioning, participative methods and cross-cultural educational research. *Compare: A Journal of Comparative and International Education*, 46(2), 235-250.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity*. Duke University Press.
- Narayan, N. (2022). *Citizenship, Chronic Poverty and Exclusion of De-notified Communities—A Case Study of Kalbeliya of Rajasthan*.

- Jawaharlal, N. (1955). Tribal Folk (Speech delivered at the Opening Session of the Scheduled Tribes and Scheduled Areas Conference in New Delhi in June 1952). In *The Adivasis*, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India (pp. 1-8).
- Nietzsche, F. (1983). *A Gaia Ciência*. Abril Cultural. (Os Pensadores).
- Niyogi, C. (2006). *Reorienting Orientalism*. Sage Publications.
- Nóbrega, T. P. (2010). *Uma fenomenologia do corpo*. Livraria da Física.
- Ortiz, R. (2007). *Mundialização e cultura*. Brasiliense.
- Paxton, Nancy. L (1990). *Writing under the Raj: Gender, Race and Rape in the British Colonial Imagination, 1830-1947*. Rutgers University Press.
- Puwar, Nirmal. (2008). *Spaces of Performance: Citizenship and Belonging in Contemporary Britain*.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Teorema.
- Radhakrishnan, B. P., & Merh, S.S. (1999). Vedic Sarasvati: Evolutionary history of a lost river of northwestern India. *Geological Society of India*, 42, 5-13.
- Radhakrishna, M. (2001). *Dishonoured by History: 'Criminal Tribes' and British Colonial Policy*. Orient Longman.
- Ramaswamy, S. (2010). *Passionate gestures: Dance, embodiment and agency in India* (p. 57). Oxford University Press.
- Rana, S. (2011a). Public Women' and Prostitution in Nineteenth-Century British India: Inse of Race, Sex, Class and Gender During the 'Limited Raj', SWS-SRTT Occasional Paper 13, School of Women's Studies, Jadavpur University, Kolkata.
- Rana, S. (2011). Nomadism, Ambulation and the 'Empire. *Transcience*, 2(2).
- Raposo, P. (2013). Mouros, Ventres e Encantadores de Serpentes. In Maria Cardeira da Silva (Ed.), *Castelos a Bombordo* (pp. 64-84). Etnográfica Press.
- Renke, B. S. (2008). *National Commission for De-notified, Nomadic and Semi- nomadic Tribes Report* (Vol. I). Ministry of Social Justice and Empowerment, Government of India.
- India. (2016). *Seasonal migrations of marginalized (tribal) communities in Madhya Pradesh & Rajasthan: Foresight analysis and scenarios by 2020*. Institut de Relations Internationales et Stratégiques (IRIS), Humanitarian and Development Programme.
- 
- Robertson, M. (1997). *The Kalbelias of Rajasthan: The Jogi-Nath snake charmers* [PhD thesis, London School of Economics and Political Science].
- Roy, A. (2014). *Performing culture, negotiating agency: Women in traditional arts in India*. Sage.
- Royce, A. P. (1977). *The anthropology of dance*. Indiana University Press.
- Ryzhakova, S. (2021). "Tribal Dance" in India: A concept, a Category and an Ethnographic reality. *Journal of the Indian Anthropological Society*, 56(2).
- Sacramento, O. (2014), *Atlântico passionai: Mobilidades e configurações transnacionais de intimidade euro-brasileiras* [Tese de Doutorado, ISCTE-IUL].



- Sahlins, M. (1985). *Islands of history*. University of Chicago Press.
- Said, E. W. (1994). *Culture and imperialism*. Vintage.
- Salgado, R. S. (2016). *A persona do antropólogo na etnografia como acção: o jogo dos papéis, do registo, e as metodologias teatrais* [Trabalho De Campo: Envolvimento e Experiências em Antropologia].
- Salgado, R. S. (2016). A persona do antropólogo na etnografia como acção: O jogo dos papéis, do registo, e as metodologias teatrais. In H. M. P. Martins (Ed.), *Trabalho de campo: Envolvimento e experiências em antropologia* (pp. 201-2020). ICS.
- Schaar, S. (1979). Orientalism at the Service of Imperialism. *Race & Class*, 21(1), 67-79.
- Schechner, R. (1982). Intercultural Performance Issue. *Drama Review*, 94.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Schechner, R. (2011). Performers e espectadores: Transportados e transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, 2(1).
- Schiller, N. G. (2001). *Georges Woke Up Laughing: Long-Distance Nationalism and the Search for Home*. Duke University Press Books.
- Schiller, N. G., Bash, L., & Blanc-Staton, C. (1992). Towards a Transnational Perspective in Migration: Race Class Ethnicity and Nationalism Reconsidered. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645, 1-24.
- Schiller, N. G., Bash, L., & Blanc-Staton, C. (1992). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645(1), 1-24. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1992.tb33484.x>
- Segato, J. (2008). *Um Local-Global, Um Global-Local: Eu, a Cidade de Lontras e o Orkut*.
- Segato, R. L. (2003). *La guerra contra las mujeres*. Siglo XXI Editores.
- Sekhsaria, P., & Meena, M. (2023, julho). *World Snake Day 2023: The Kalbelia tribe, visible but voiceless*. Moneycontrol.
- Selby, D. (1998). *Bridging the Gap? A Critical Reading of Bhabha, Said and Spivak's Postcolonial Positions* [Thesis, M.A.].
- Sen, S. (1956). *O culto Natha, na herança cultural da Índia: Vol. IV: As Religiões*.
- Sennett, R. (2014). *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Editora Record.
- Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. Sage.
- Shilling, C. (2003). *The body and social theory*. Sage.
- Singh K. S. (1989). *Jawaharlal Nehru, Tribes and Tribal Policy*. A Centennial Tribute. Proceedings of a Seminar, Anthropological Survey of India.
- Singh, N., McKay, J., & Singh, A. (1999). The need for cultural brokers in mental health services. *Journal of Child and Family Studies*, 8, 1–10.
- Smith, L. (2010). A ghost in the machine: Making cultural heritage “common sense”. In S. Labadi & C. Long (Eds.), *Heritage and globalisation* (pp. 159–171). Routledge.
- Spinoza, B. (2009). *Ética* (T. H. da Silva, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1677).

- Synnott, A. (1993). *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. Routledge.
- Tambiah, S. (2012). *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Harvard University Press.
- Tapias, M., & Escandell, X. (2014). Locating the Global in Transnational Ethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 43(2), 123–147.  
<https://doi.org/10.1177/0891241614527085>
- Taylor, A.-C., & Castro, E. V. de (2006). Un corps fait de regards (Amazonie). In S. Breton et al. (Orgs.), *Qu'est-ce qu'un corps?* (pp. 148-199). Musée du quai Branly; Flammarion.
- Taylor, A.-C., & Castro, E. V. de. (2019). Um corpo feito de olhares (Amazônia). *Revista de Antropologia*, 62(3), 769-818.
- Thapar (1975). Kalibangan: A Harappan metropolis beyond the Indus Valley. *Expedition*, 17(2), 19-32.b
- The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1868 - 1875). *Jogis, snake charmers, Hindoos of low caste, Delhi*. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-c4b4-a3d9-e040-e00a18064a99>
- Thierry, R., & Guillien, V. (2000). *Gulabi Sapera, danseuse gitane du Rajasthan*. Actes Sud.
- Tolen, R. J. (1991). *Colonizing and Transforming the Criminal Tribesman: The Salvation Army in British India*. American.
- Tribhuvan, R. D., & Tribhuvan, P. R. (1999). *Tribal dances of India*. Discovery Publishing House.
- Tsuda, T., & Glick Schiller, N. (1999). Citizens in transnational nation-states. In K. Olds et al. (Eds.), *Globalization and the Asia-Pacific: Contested territories*. Routledge (pp. 1-15). Routledge.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad: Exploraciones en teoría social*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Turner, B. (1994). Los avances recientes en la teoría del cuerpo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (68), 11-39.
- Turner, B. S. (2000). *Readings in Orientalism*. Routledge.
- Turner, V. (1974). *O processo ritual: Estrutura e anti-estrutura*. Vozes.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- Unesco (2000). *Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* (version guide).
- Unesco (2010). *Kalbelia folk songs and dances of Rajasthan* [Inscrição no patrimônio cultural imaterial]. <https://ich.unesco.org/en/RL/kalbelia-folk-songs-and-dances-of-rajasthan-00340>
- Van Der Veer, P. (2002). Cosmopolitan option. *Etnográfica*, 6(1), 15-26.  
<https://doi.org/10.4000/etnografica.2843>
- Vatsyayan, K. (2015). *Indian Classical Dance*. Publishing Divisions, Ministry of Information and Broadcasting.
- Vennum, T., Jr. (ed.). (1985). *Festival of American Folklife*. Smithsonian Institution.  
<https://folklife-media.si.edu/docs/festival/program-books/FESTBK1985.pdf>

- Vidyarathi, L. P., & Rai, B. K. (1985). *The Tribal Culture of India*. Concept Publishing Company.
- Vidyarathi, L. P., & Rai, B. K. (1985). *The Tribal Culture of India*. Concept Publishing Company.
- Vivtor Turner. (1974). *Processo Ritual: Estrutura e Anti-estrutura*. Vozes.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. University of Cambridge Press.
- Wenger, E. (2010). *Communities of practice and social learning systems: The career of a concecpt*. <https://www.wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2022/09/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.0.pdf>.
- Wenger, E., McDemortt, R., & Snyder, W. (2002). *Cultivating communities of practice: A guide to managing knowledge*. Harvard Business Press.
- Wulff, H. (2015). Anthropology of dance. In James D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Vol. 5, pp. 666-670). Elsevier.
- Yang, A. A. (1985). *Dangerous Castes and Tribes: The Criminal Tribal Act and the Magahiya Dogs of Northeast India*.
- Young, R. J. C. (2008). *Postcolonialism: An historical introduction* (2nd ed.). Blackwell Publishing.
- Zarilli, P. B. (1995). Repositioning the Body: Practice, Power, and Self in an Indian Martial Art. In C. Breckenridge (Ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (pp. 183-215). University of Minnesota Press.

### **Filmes:**

- Fitzmaurice, G. (Director). (1926). *The Son of the Sheik* [Motion picture]. Paramount Pictures.
- Melford, G. (Director). (1921). *The Sheik* [Motion picture]. Paramount Pictures.
- Williamson, J. F. (Director). (1903). *The Dancing Girl* [Motion picture]. Williamson Kinematograph Company.



## **ANEXO 1 - ROTEIRO DE ENTREVISTAS**

### **Roteiro de perguntas abertas, realizadas com nossas interlocutoras durante o trabalho de campo para o PHD em Antropologia ISCTE-IUL**

- 1 - Nome ou nome artístico, ano e lugar de nascimento?
- 2 - Qual foi a história ou trajetória pessoal de encontro com a dança e as artes do corpo? Quais práticas e técnicas corporais experimentou?
- 3 - Qual foi a sua história pessoal relacionada às práticas do Oriente, Oriente Médio e especificamente em relação à dança Kalbelia?
- 4 - Os Kalbelias. Como soube da sua existência? Qual foi a sua primeira ideia ou visão em relação a eles? Qual foi a importância da dança deles na sua linguagem corporal? Foi fundamental para a sua formação corporal? O que representou aprender com eles a sua dança?
- 5 - Como foi viver esses trânsitos e fluxos entre lugares e diferentes linguagens corporais, até chegar à sua própria corporeidade pessoal? Você se viu colocada no lugar do universo “exótico”?
- 6 - O que carrega em especial da corporeidade da dança Kalbelia? E o que acredita que deixa de si para eles?
- 7 - Como você sente a corporeidade da mulher ocidental e da mulher oriental, ao entrar em contato com esse vocabulário de movimentos, ritmos e gestos?
- 8 - Existe algum desejo consciente ou talvez inconsciente de levar a dança através da sua corporeidade para outras fronteiras culturais, para as mulheres no Ocidente?
- 9 - Você se considera uma agente ou ativista cultural? Qual é o seu propósito como professora de tantas mulheres de tantos lugares diferentes? Existe alguma missão aparente ou subjetiva a realizar durante estes trânsito e encontros?
- 10 - Acredita que é necessário ou positivo que os corpos ocidentais femininos aprendam e experimentem outros vocabulários corporais? Como você percebe em nosso corpo na soma o encontro dessas experiências?
- 11 - Formou algum tipo de escola ou legado corporal, para perpetuar seu trabalho em sua linhagem? Qual a importância desse seguimento para você?
- 12 - Existe algum aspecto místico, ritual ou sagrado em sua trajetória com a dança? Qual é a sua visão sobre esse encontro do sagrado com a dimensão do corpo e com a dança? Se existe para você, qual sua visão para isso?

14 - O que entende entre a concepção de “Ocidente e Oriente”, corporalmente falando? Ou seja, no corpo, qual é a sua sincera experiência de encontro com esses dois contextos culturais? Existe para você alguma diferença ou fronteiras de corporeidade ao sentir ou desenvolver isso?

## **2. Perguntas autorreflexivas processadas durante a produção das perguntas acima**

- Quem são, como mulheres e bailarinas? Preciso de uma pequena autobiografia introdutória.
- Sua trajetória corporal, onde relata como estas mulheres *cultural brokers* fazem/constrói o instrumento de seus corpos.
- Seu primeiro desejo-devir ou contato com o mundo oriental e com o movimento (fluxo e dança): como se deu aproximação nesse contexto e nesta interface, as viagens, trânsitos e encontros?
- Como se deu integração do vocabulário corporal, os estranhamentos, as diferenças do uso do corpo, linguagens, sensações e a experiência de aprendizagem nestes trânsitos?
- Por que o encontro com os Kalbelias? Se era para essas mulheres essencial e em qual dimensão elas colocam ou localizam esse encontro para si mesmas - e o que representa na sua trajetória como mulher ou bailarina.
- Existia uma intenção de levar esse vocabulário corporal para além das fronteiras do local (Índia), para promover essa experiência (outra) ao mundo? O que se deseja, ou não, produzir com isso, como o corpo se sente a pé destes encontros? Quais impactos refletiu neles (os Kalbelias)?
- Como você percebe as peculiaridades geridas ou vividas sobre a corporeidade da “Mulher Oriental”, qual teu filtro e sensação ao contato com essa corporeidade?
- Acreditas que outras mulheres precisam acessar essa corporeidade? Te sentes com missão de levar esse aprendizado para as mulheres no mundo e por onde passas?
- O que entendes como corporeidade “Oriental e Ocidental”? personificas algumas diferenças ou não? Sentes que existe fronteiras em formas de operar e de ter o uso do corpo ou na construção da corporeidade, em oriente?
- A prática e contato com estas danças produzem algum estado alterado de consciência alguma vez para si? Ou alguma transcendência metafísica, mística, transe... o que te propicia o contato com estes movimentos e linguagens em uma esfera subjetiva, espiritual ou transcendental?

## ANEXO 2 - ENTREVISTAS DE CAMPO<sup>143</sup>

### Entrevista Aasha Sopera online, 2024

**PAULA:** Olá Aasha! Namastê, é uma alegria conversar sobre sua dança, sua cultura, sobre o povo Kalbelia. Em um momento, termino isso. Lembre-se do meu trabalho como escritora na universidade, é uma pós-graduação sobre dança. Você sabe, eu adoro isso. Eu amo, amo muito a dança e a sua cultura.

É... sinto muita felicidade por trabalhar nisso. Bem, isso... Como você se sente agora? Você mora na Índia? Você fica em Jodhpur agora, me contou isso ontem?

**AASHA:** Agora estou em Jodhpur, Índia, sim.

**PAULA:** Na Índia. Bruna é nossa tradutora.

**BRUNA:** Olá!

**AASHA:** Namastê!

**BRUNA:** Meu nome é Bruna.

**PAULA:** Sou muito admirada pela sua cultura, pela sua dança, pela interação que a Paola me fala da Índia. E moro em Aracaju. É uma cidade pequena. É um prazer estar aqui.

**AASHA:** OK.

**PAULA:** Ok, bom, posso começar porque o seu tempo que fiz está muito atrasado aí, não? É noite lá.

**AASHA:** Não tem problema, não é tarde.

---

<sup>143</sup> A transcrição das entrevistas foi feita a partir do fluxo das conversas mantidas com as interlocutoras, fluxo este que, por vezes, apresenta jargões, suspensões do pensamento, termos regionais, entre outras características da linguagem oral, que foram mantidas com vistas à manutenção da autenticidade discursiva das entrevistadas.



**PAULA:** Ok, bom para mim, bom para mim. Eu também, eu também. Aqui é meio-dia, meio-dia é até 12 horas do meio-dia, o brunch, o horário do brunch.

**AASHA:** OK.

**ENTREVISTADORA PAULA:** Ok, eu começo. Na sua família, sua mãe, sua avó também se dedicaram a trabalhar com dança Kalbelia ou não?

**AASHA:** Sim, porque quem começou foi minha avó e minha mãe. Estamos dançando Kalbelia, mas estamos dançando uma dança muito diferente, não como a que estamos dançando agora. Dançamos muito simplesmente sem nenhuma maquiagem, sem como vocês sabem, como assinar joias como antes, quando usamos como fantasia preta, sem nenhuma decoração, fizemos apenas decoração à mão porque antes não tinha alfaiate.

**PAULA:** Uh-huh, precioso. É uma antiga dança antes da dança Kalbelia de hoje, é um estilo antigo.

**AASHA:** Sim, estilo muito antigo. Apenas fantasia preta e fizemos um trabalho manual como um... Na mão, estamos fazendo algo como talvez algum desenho com a mão e assim e sem maquiagem. Às vezes eu pergunto para minha mãe “o que você está fazendo? Sem maquiagem, sem batom... e o que você usa ?” Elas dizem “é natural se.... porque estamos colocando olhos, como chamamos de surma, como kajal”

**PAULA:** Sim, kajal é muito importante, sim

**AASHA:** Sim, então este kajal é feito com veneno de cobra.

**PAULA:** Uau, é um... sim, poderoso para proteger!

**AASHA:** Sim, para olhos muito poderosos. Olhos pra sinalizar, olhos pretos. E depois que perguntei para minha mãe “o que você está usando no batom?” Ela disse que não, usamos cor sagrada. Você sabe, cor sagrada.

**PAULA:** Cor sagrada. Sim.

**AASHA:**

Festa sagrada. Sim. O festival. Colocamos aqui assim e também bindi. Eu tenho esse adesivo bindi, mas colocamos tipo bindi colorido.

**PAULA:** Especial, especial. Nessa dança antiga, nessa dança antiga, tem aspectos sobre.... místico, Ou... ou transcendental... eles perdem a cabeça e, não? É uma dança sagrada?

**AASHA:** Ah, é uma dança sagrada, mão muito macia, e a gente também cobre, às vezes o rosto. Rosto sempre cobrimos.

**PAULA:** Coloca tecido...?

**AASHA:** Quando estamos dançando.

**PAULA:** Especial, especial. Agora eu te entendo, eu te entendo. Como você se sente em relação ao ensino e à cultura de muitas mulheres ocidentais? Vocês já pensaram na atratividade para muitas, muitas mulheres que vêm para a Índia, para Jodhpur, Pushkar e Rajasthan? O que você acha sobre esse fenômeno? Muitas mulheres, eu, ela, muitas mulheres. Perder, perder a cabeça e perder o casamento e perder o namorado por ficar com você? O que você acha?

**AASHA:** Eu realmente sinto... estou tão orgulhosa, naquele momento. Eu sinto, não consigo imaginar isso. Não sei explicar porque, assim, essa dança é feita para alegrar, para as pessoas e pegar e a gente vem direto para a Índia, e aprende essa dança porque, principalmente, isso é assim... a gente dança aqui de coração. É minha filha...

**PAULA:** Ah, beleza! Namastê! Abençoar! Namastê! Olá!

**AASHA:** Então, quando eu danço de...

tipo com felicidade, sabe? E porque eu coloco mais coisas dentro da minha dança, tipo cobra. e me sinto assim quando ouço minha música. Eu posso dançar, isso é meu automaticamente. Eu já sinto dentro do meu corpo a dança, quando ouço música mesmo, se estou doente eu simplesmente levanto e danço.

**PAULA:** Legal, legal.

**AASHA:** Realmente eu fico tão orgulhosa assim... quando sinto que alguém está me chamando, eu digo venha aqui e aprenda essa dança. Este é um sentimento de muito orgulho para mim porque damos boas energias e boas febres às pessoas que podem vir aprender.

**PAULA:** Pergunta a ela o que ela acha que as mulheres do oeste procuram na dança, o que elas procuram encontrar?

**BRUNA:** O que você acha que essas mulheres ocidentais, o que você acha que elas vão procurar na Índia? O que você acha que elas querem encontrar quando chegarem até você e dançarem? O que elas estão procurando?

**AASHA:** O que pode ser? Quando as mulheres ocidentais vêm aqui... eu sinto que elas têm alma, como a indiana. Alma indiana pura, porque pra elas também veio facilmente... essa música, caso contrário, você sabe, não posso ir e ver essas coisas. Mas, essa dança é como eu... Nossa! O que ela está fazendo, como ela está? Elas também são assim, como talvez fossem, antes, ciganos ou talvez algo assim. Eu me sinto assim. Muitas, muitas alunas se tornam, aprendem com muita facilidade, são muito interessantes, porque são almas ou talvez estejam no... passado, talvez sejam ciganas.

**PAULA:** No passado, na vida passada, sim, eu sinto. Antes de falar com ela, sinto e depois minha antiga vida, em outra vida. Eu fico no Rajastão. Eu sinto isso porque quando escrevo para vocês histórias, as histórias da história do Rajastão, a história de Kalbeli, estou reconhecendo, estou reconhecendo na... sua cultura é muito louca, muito estranha, mas é real, real. Eu fiz, você sabe, sim. Eu te entendo, sim. Obrigado mais uma vez.

**AASHA:** Eu também sinto isso porque muitas mulheres me perguntam, a gente sente essas coisas... porque a gente tem cultura ocidental, a gente não gosta da cultura ocidental, a gente gosta dessa cultura. Então, às vezes também sinto isso porque o apego é toda a vida. Como talvez sejamos antes, somos Sant ... Ciganos e somos neste momento, agora estamos no ocidente. Então eles seguem essa cultura.

**PAULA:** Sim, acho que sim. Eu penso que sim. Sim, eu entendo, eu entendo. E o que você

sente mudando? Bom, nesse fenômeno, o que você sente mudando sua vida e seu corpo quando você... muitas vezes conhece qualquer mulher, qualquer pessoa no mundo? Como você está se sentindo? Você se tornando, você transforma seu corpo, sua mente. Preciso saber desse trânsito, desse desenvolvimento, desse... Como que eu digo “o que é que resultado? O impacto?” Isso impacta essa mistura, muitas misturas. Se você acha que isso muda você, pessoa, ou sua dança, você influencia, muitas influências, como você se sente nesse fenômeno na sua vida, na sua cultura local e na mistura é cultura global, você sabe, a mistura? Você tem uma cultura muito, tradicional local, seu corpo é muito tradicional, tradição de dança, tradição de cultura e encontro e principalmente culturas, globais. Como você se sente em seu corpo? Você faz, você aprende também? Ou não?

Você mantém seu estilo, você sabe, o que você acha disso, como você vive isso?

**AASHA:** Eu sinto quando danço como se simplesmente os libertasse porque a dança da cobra é muita liberdade, a gente não fixa essa dança e a Kalbelia é a dança de maior liberdade. Tipo, se você for ao baile ocidental, há fixação. Se você vai à dança clássica, tem fixação. Mas se você for na dança cigana, Kalbelia, não há fixação. Dança da liberdade, quando você quiser, o que você quiser fazer ali, talvez seja a sua experiência, você pode colocar na sua experiência muitos movimentos, muita dança, cada vez mais passos. É assim que fazemos quando essa música começa. Eu gosto, de mim mesma, de poder dar muitos passos e muitos movimentos de mão, tudo por parte do corpo, como sentir a dança no corpo. Então eu me sinto muito bem com essas coisas, e quando eu danço com ocidentais, e eu cavo às vezes e a gente pega facilmente, então eu realmente penso: Nossa, como é possível! São cultura ocidental e muito fácil elas pegam, porque é alma, podem pegar.

**PAULA:** Legal, é precioso, é precioso. Sim. Com tanto respeito. É sobre um momento especial. Preciso saber, acho que há muitos anos sobre você e os dançarinos de outra pessoa. É sobre o aspecto sagrado. Você mostrou o pensamento, o momento na Kalbelia. É outra parte, essa parte dos bastidores, porque nada fala sobre o seu... er, uhm... Desculpe, desculpe. Gauranath, o Naty yoga, o aspecto espiritual, místico e sagrado na Kalbelia porque as pessoas veem Kalbelia: “Sim! Sim! Sim!” Mas tenha outro momento, um momento especial, quando outras pessoas não puderem ver. É apenas para grupos, tribos e pessoas, para sua família. Seu momento, ritual especial para dentro da família... existe? Como é “existe”?

**BRUNA:** There is?

**PAULA:** Existe? Há o momento, e o momento separado de Kalbelia para as pessoas? Para rua, para show? Para outro povo? Ocidentais? Existe isso?

**BRUNA:** Existe este momento?

**PAULA:** Existe este momento? A diferença na dança ritual Kalbelia, momento de transe, momento de conexão espiritual, outra dança Kalbelia para gente, para costume, para turistas, para shows?

**AASHA:** Na verdade, você conhece Pushkar Kalbelia, você conhece algum Pushkar Kalbelia?

**PAULA:** Sim, fiquei lá. Pois é, fiquei lá em 2021.

**AASHA:** Mas você se encontra com... você aprende a dança Kalbelia?

**PAULA:** Sim, sim, aprendi com Patricia Paso antes, em 2015.  
Sim, fiquei lá com Rocky Kalbelia e Anita Saperas.

**AASHA:** Sim, ok. Pushkar, Jaipur, Jodhpur. Somos todos Saperas, todos Kalbelia, mas temos uma fantasia diferente. Dança diferente. Na verdade, agora, porque em Pushkar o que temos que fazer com um estilo quando os turistas está chegando, então fazemos uma coreografia de dança. Tipo, também em Kalbelia ensinamos um estilo coreografado. Eu entendo, coreografado? Sim, mas é muito diferente da nossa dança Kalbelia, estilo Pushkar. Muito, muito diferente. A música também é muito diferente, aqui tem uma música bem culposa, a gente está fazendo e também, o figurino é bem diferente e quando a gente dança então a gente sente de coração e dança, como se todo corpo pudesse dançar, a gente se sente assim. Você viu meus vídeos?

**PAULA:** Sim, há muitos, muitos anos, sim.

**AASHA:** Sim, é muito diferente. Então eu faço como com Allah. Você conhece Allah?

**PAULA:** Allah, não.

**AASHA:** Como Allah. (ela começa a cantarolar uma música). Então eu tenho que fazer movimentos com Allah. Eu posso. Porque eu tenho que sentir a dança. Sou Kalbelia mas tenho que sentir a dança. Eu tenho que sentir o ritmo. Eu tenho que sentir a música. Tenho que sentir porque meu corpo precisa. É por isso. Então isso é muito diferente. E quando eu fiz coreografia, então eu ensino como com Allah, com o que falo, com o que estou cantando. Então eu danço com isso, com o que estou cantando e com o que eu... minhas letras.

**PAULA:** Sim, Bara, ela é uma cantora, uma grande cantora, uma grande cantora conhecida em toda a Índia. Sim, um ótimo cantor. Bara, a pergunta é se existe uma parte da dança que é ritual, que é sagrada, que não se pode ver, que não é ensinada?

**BRUNA:** Tentei pegar todos as emoções, mas bem, estou tentando, ela está perguntando se é o se você veio até nós contando que a dança tem relação com o sentir o que você sente e ela está perguntando...

**AASHA:** Sim!

**BRUNA:** ...e ela está perguntando e quando isso acontece, em momentos diferentes tem um momento, ou seja... que você está dançando para um ritual, para um sagrado...?

**PAULA:** É diferente, ou é uma dança comum?

**AASHA:** Não, posso dançar com todo mundo, não é segredo.

**PAULA:** Não tem uma dança secreta pra um momento... um momento pessoal com a família ou outro com o pai?

**AASHA:** Sim, as vezes. Você e eu nos encontramos, fazemos uma festa, podemos dançar. Isso e outras coisas.

**PAULA:** Mas os mesmos movimentos?

**AASHA:** Sim, mesmos movimentos.

**PAULA:** Não tenho nada, nada.... Sim. OK. É um... (ela ri) Ok. Processo. Aqui agora. Eu vou te ensinar um... OK. Eu não entendo isso. Como você se posiciona em relação ao corpo de uma mulher ocidental? Você acha que ela tem aspecto diferente parecido ou outro? O corpo das mulheres do ocidente. Quando você aprende, você está ensinando, você se sente diferente da garota indiana e das mulheres ocidentais? Você sente um corpo diferente e espera... É fácil para você quando você se encontra? “Oh, é muito forma, é muito bloqueado. São muito duras, as pessoas do ocidente.” Ou não, você acha... sente muito fluido? Esta mistura, este corpo, eles esperam expressões. Não, não sente isso? Mudança, tanta mudança?

**AASHA:** Quando conheci uma mulher ocidental que sabe sobre dança e que já sabe aprender dança, talvez não seja tudo, mas algumas estão chegando. Somos novos, então é difícil. Eu sinto que não é fácil. Quem entende muito bem de dança, de cultura, dessas coisas? Eu não sinto que ela não consiga... Depois, eu acho, ela consegue aprender muito fácil. Ela é como corpo Sant , parte Sant . Porque o que estou fazendo, ela segue com muita facilidade. Então nunca é diferente. Muito sem diferença.

**PAULA:** Não é diferente. Legal, legal. Sim. Pergunta a ela o que que ela acha que os ocidentais levam de lá e o que elas deixam lá, elas?

**BRUNA:** Outra pergunta. Que encontro é esse que você tem com essas mulheres? O que você sente? Você poderia citar as coisas que você troca? O que você acha que eles levam? O que você acha que eles tiram e o que você acha que eles dão?

**PAULA:** Sim, quando estou aqui com você eu te entrego coisas da minha experiência, do meu corpo, da minha cultura conceitual. Como você... Quais coisas? Você acha que as mulheres ocidentais dão, colocam na Índia, colocam em Jodhpur, colocam com você na convivência e no encontro? Como você acha que o que as mulheres ocidentais pegam, pegam para o seu país, para o seu mundo ocidental?

**AASHA:** Tipo, minha cultura? Sim. Eu realmente tenho muitos estudantes em todo o mundo. Tudo em volta. Mas na verdade, quando chegamos, eu ensino de tipo... Sabe, quando a gente tem que aprender alguns professores que aqui são como o Guruji, sabe?

**PAULA:** Sim, o mesmo.

**AASHA:** Guruji, temos apenas indiano, como se fosse meu Guruji, eu aprendo com meu Guruji, então nunca o esqueço em minha vida. Eu sempre... às vezes mandando mensagem, às vezes conversando, às vezes qualquer coisa. Então, não sei para ocidental. Então, realmente estamos aprendendo, eles dizem, mas depois não, oi, olá, nada. Isto não é bom. Eu me sinto muito mal. Porque se sou sua professora, dou tudo. Você aprende tudo. E então como é possível você começar esse trabalho e depois me esquecer? Isso é da minha parte, não são bons alunos, porque eu sinto sempre, meu Guruji sempre respeito, eu respeito, às vezes talvez em algum momento eu apenas digo “oi, olá, oi, como vai você?” Só isso, às vezes ligando. Mas se eles vierem no próximo ano, a Índia. Eles apenas me enviam uma mensagem: “Estou voltando”. Fora isso, nenhuma ligação, nenhuma mensagem, nada. É loucura.

**PAULA:** Loucura. Sim eu te entendo.

**AASHA:** Porque como você se sente agora? somos ensinados e eu sou sua professora. Depois de agora você aprende. OK, depois sem problemas. Você está fazendo o seu... sim, todo mundo está ocupado na Índia. Eu também estou ocupado. Você também está ocupado. Todas as pessoas estão ocupadas, mas todas têm 24 horas... Leva apenas 10 minutos, cinco minutos.

**PAULA:** Sim.

**AASHA:** Podemos tirar apenas dois minutos para conversar apenas para dizer oi, olá.

**PAULA:** Este não é um sentimento bom. Acho que sim. Acho que sim, esta situação.

**AASHA:** Tenho algum aluno que aprende comigo e já tem muitos alunos lá. Mas eles ainda não Dizem hm... “olá professor, como vai? Jamais.”

**PAULA:** Relacionamento, sabe, relacionamento humano, sabe? O cuidado.

**AASHA:** Sim. É como se, quando temos um relacionamento, um amigo... em qualquer lugar. Então mantenha essa coisa, é o mais importante em todos os mundos, não na Índia. Eu acho que em qualquer lugar temos que fazer isso. Mas, você sabe, tipo, agora eu estou falando e



depois de um ano de volta eles estão vindo, eles estão me mandando uma mensagem: “ah, eu vou voltar dessa vez, dessa vez, dessa vez”. Hum-hmm. OK. Não é bom para você. Isso é bom. Estamos conversando, você sabe, é como um negócio, um trabalho.

**PAULA:** Ok, eu entendo. Como é o modelo das garotas chegarem em Jodhpur? Ficar na sua casa? Ficar em outra casa? Perto da sua área de ensino?

**AASHA:** Ficamos em um hotel, num hotel.

**PAULA:** Geralmente?

**AASHA:** Em um hotel perto da minha... sim.

**PAULA:** Quantas vezes eles entram na sua casa? Na sua casa você está ensinando?

**AASHA:** Sim, às vezes também dou aula na minha casa porque na verdade estou morando na casa dos meus pais, e com a família e eu e minha filha. Há dez anos, me divorciei de meu marido. Então porque eu sou muito lutadora na minha vida porque sou mulher, ninguém... Eu luto com a vida. Sempre, porque quero sempre coisas diferentes porque tenho muitos amigos do estilo ocidental. Então, também às vezes sinto que Polo é ocidental por causa da liberdade. Sim. Você sabe que aqui não há apoio para as mulheres. Pessoas da Kalbelia que não apoiam as mulheres que você conhece sempre são muito difíceis, muito, muito difíceis. Então eu, sabe, assim como na família do meu marido, eles também me falam: “Não vá em shows, não faça nada, só fique em casa, tipo uma dona de casa, cubra o rosto, não fale com as pessoas, faça chapati, limpe essa coisa, limpe a casa, isso. Mas para mim, isto é uma prisão. Sim, e eu tenho um presente de Deus. Deus está me dando uma linda dança. Então, por que esconder essa dança? Eu não estou fazendo nada de mal. Eu apenas saio para dançar na frente das pessoas, e na Itália, eu esqueci. Então, depois que eu realmente... Eles dizem “não estamos apoiando você. Não estamos fazendo nada. Estamos divorciados.” Ok, sem problemas. Você pode dar o divórcio, mas Eu não dou minha filha. E aí, você sabe, eles tiram dinheiro de mim, tiram também meus filhos. Digo, com as crianças, eu fiquei. Então eu faço uma luta muito grande na minha vida. Não consigo imaginar que isso aconteça comigo. Então agora... sou famosa no Rajastão, então não só em Kalbelia, também no povo do Rajastão. Quando me veem, dizem que ela é Aasha Sapeyra. Então agora todo mundo está falando alto.

**PAULA:** Famosas, Mulheres famosas. Yeah, yeah. Vocês são liberdade, mulheres. Você é liberdade. Sua arte é ótima. Sua arte é divina. Sua arte é sagrada, sabe? É muito importante a sua missão. Eu sei na Cultura, Cultura Kalbelia, As mulheres às vezes são uma merda. É um penSant ento antigo. No mundo moderno, a liberdade das mulheres é incrível. Sua missão é que todas as mulheres que preciSant da Kalbelia te vejam e façam seu poder pela liberdade. Bem, eu sei, eu sei. É uma missão importante. Sim. Então...

**BRUNA:** Mais 5 minutos.

**PAULA:** Tenho 1 pergunta, mas preciso fazer mais 1 conexão com você, mais 15 minutos, pois tenho 5 respostas, ok? É por que eu tive que fazer umas coisas em português, por causa dos meus nervos, aí eu não consegui pensar. Não, não, não. Espere um minuto, deixe-me ver. Ah, a mitologia. O povo Kalbelliano original era parente do deus Shiva, dos Naga, do povo Naat. A relação com o povo yoga, o povo cobra Naat. A origem da mitologia. Fale algo sobre isso, a origem, a mitologia do povo Kalbelia, sua cultura

**AASHA:** Pessoas Sadhu, pessoas Sadhu, como Baba e pessoas Sadhu Eles seguem tipo, eles têm cabelo, estão colocando o cabelo assim e fumam ganja porque se sentem como Shiva no corpo, apenas fazem puja para Shiva porque é preto. Antes, com essas pessoas não havia mulheres dançando. É por isso que pegamos cobra na área da floresta, tocamos e essa cobra está dançando. Então as pessoas podem dar algum dinheiro depois da gente... esse dinheiro a gente pode usar para comida, para família e assim por diante. Depois que este governo baniu a cobra. Então, depois disso, as mulheres puderam dançar.

**PAULA:** Ah, sim. Quanto tempo, quanto tempo pra eles... Muito tempo.

**AASHA:** Ainda assim, você vê Pushkar, alguns corpos agora só uSant , porque acabamos de ganhar dinheiro de fora, mas é agora, isso já acabou, essa coisa. Isso já a gente termina porque, antes é mesmo esse trabalho só que a gente tem só de pegar cobra e cuidar a gente faz veneno de cobra, remédio para... antes não tinha médico, não tinha nada. Então, apenas preparamos alguns remédios para casa. Damos quando alguém está doente e também para kaja, esse surma, esse veneno.

**PAULA:** Sim, quem é Kani Paaf, Kani Paaf Naat? Sua deusa? Ela é considerada sua deusa?

**AASHA:** Eu realmente não faço ideia, porque é minha mãe quem sabe sobre esse Kani Paaf Naat ou muitos Ghorak Naat e muitos Naats Sim, muitos Naats Tudo isso vem da comunidade cigana e então somos Sant Baba. Seguimos apenas Shadhu Baba. Sua conexão sagrada, sua adoração ritual. Ok, a mitologia é uma relação com Shiva, os Naat e o povo sadhu. Quem é Gulabo Saperá? Você conhece Gulabo Saperá? Gulabo Saperá. Como você acha que ela... você sabe sobre sua vida? Sim, sim, porque ela também é de Chhiyapur e estamos ligando como se ela fosse uma Guruji, como dançarinos seniores. Portanto, respeito o senhor Rukula Guruji.

**PAULA:** A velha, a anciã. Ela é uma anciã.

**AASHA:** Sim, sim. Agora quase tipo, 60 anos mas, ela tem muita energia para viver essa dança. Saúdo essa mulher, ela é uma mulher muito respeitada, então ela está dando muito respeito para essa dança Kalbelia e ela é padam siri sabe? Tipo, ela tem essa dança para padam siri, então todo mundo conhece essa dança também....

**PAULA:** Legal, você sabe que Kalbelia é protegida pela UNESCO, declarada música e dança patrimônio da humanidade. Você acha que a influência da UNESCO protege você também? Nenhuma diferença? Não liga? Nenhuma diferença para você? Porque em 2010... há 14 anos, a UNESCO protegeu e declarou a música Kalbelia, a dança Kalbelia, um patrimônio da humanidade. Mas não sei se para o pessoal de Kalbelia lá dentro, no Rajastão, isso é deus em alguma coisa, virou alguma coisa, não é nada, ou é... O que você acha dessa declaração?

**AASHA:** Essa é uma dança muito antiga, também está aí porque.... não são 40 anos, são mais de 40 anos.

**PAULA:** Não, desculpe, não, só há 40 anos que declararam isso, só...fala pra ela que é..

**BRUNA:** A UNESCO, as Nações Unidas para a Cultura, declarou que Kalbelia é uma herança cultural há 14 anos.

**PAULA:** Não, a Kalbelia é anterior, é uma dança muito antiga mas a única... Você sabe disso, você soube dessa novidade? É muito, você sabe, ok. Já se passaram 14 anos, a UNESCO, você

conhece a UNESCO? Unesco?

**AASHA:** Uhum.

**PAULA:** Declarara, que é patrimônio da humanidade, herança. Está bem, está bem. Bom, só preciso que você escreva seu nascimento... seu... aniversário... ano de nascimento, como é? Seu aniversário para o escritor da entrevista. Você pode escrever para mim aqui?

**AASHA:** 7 de julho de 1994.

**PAULA:** 7 de julho. 7 de julho de 1994 em Jodhpur?

**AASHA:** Sim.

**Paula:** Seu nome, nome artístico é Aasha Sopera, mas seu nome de nascimento? É o mesmo ou outro nome?

**AASHA:** É Aasha Sopera.

**PAULA:** Aasha Sopera, é o original. (ela ri) Sim. Bem... OK. Eu me sinto bem. Você se sente bem? Eu me sinto bem. Eu preciso da meditação, sua pergunta. Talvez eu escreva para até breve. Eu sinto, minha energia, sinto que é suficiente. É bom. Não há necessidade de abrir outra sessão porque é muito tarde, você tem filho. Sinto-me bem neste precioso encontro. Muitas, muitas bênçãos para todas as mulheres, Kalbelia e as mulheres ocidentais. E esse processo, depois de muitos e muitos anos, encontros... Sim. OK. Muito obrigado. Sim, sim, porque é mais tarde para você. Eu crio outra reunião, talvez. Eu preciso assimilar o que você falo. Preciso assimilar em meu coração. Não, preciso de mais tempo.

**AASHA:** Ok, suas perguntas terminaram?

**PAULA:** Aasha, oi, querida, a sessão com... ah, desculpe. Como é que eu vou dizer o que eu vou falar? Como ela se sentiu? Aasha, desculpe!

**AASHA:** Não tem problema, está tudo bem. Terminaremos esta reunião.

**PAULA:** A sessão de Zoom dura 40 minutos. A sessão Zoom está encerrada.

**AASHA:** Tudo bem, estou bem.

**PAULA:** Como você está se sentindo? Como você está se sentindo? Eu te mostro minha casa?  
Mostrei minha casa. Minha mãe na Índia. Minha mãe.

## Entrevista Carolina Moraes Fonseca, áudio e vídeo WhatsApp - 2021

**PAULA:** [...] desde que eu cheguei aqui pra fazer o doutoramento, tinha te descoberto nas minhas buscas, na minha relação com a dança, das pessoas assim na verdade, você é uma ícone também sobre as danças nômades, sobre as danças ciganas, e então me chamou a atenção. E angariando pessoas dentro da característica da minha tese... Se você quiser te explico um pouco agora, se vocês não quiser não tem problema algum (*risos*).

A gente pode começar com o seu nome completo, ou só o seu nome artístico. Mas é interessante ter todos os dados: o nome da pessoa, onde ela nasceu, o país, e o percurso... Eu tenho aqui o roteiro das perguntas. E aí a gente vai conversando.

Se você tem consciência hoje, ou lembra, faz memória, do que te levou, do que te atraiu às danças orientais. Eu vou começar bem mais pra lá. Bem me dirigindo para essa sua relação com a Índia e depois a gente pode ir vindo pro Ocidente. Mas, como meu lugar de pesquisa é Índia, o Rajastão. Eu estudo os Kalbelias, eu não sei se já te falei, então essa relação minha com os Kalbelias não é de agora, faz 15 anos atrás, em Espanha, porque eu morei a minha vida toda na Espanha, morei lá 20 anos. Então deu a casualidade, que eu ia estudar Bali, uma dança ritual de Bali, mas não foi aprovada pela banca, pela minha relação com a Índia, acharam coerente eu pesquisar isso. E eu gostei, porque minha relação é sincera de muito amor. Então faz sentido sim. Porque ao ter morado minha vida toda em Espanha e ter dançado com Patrícia Passos as danças Kalbelias, então fez todo sentido. A banca me levou pra um lugar que era nada mais que o lugar que estava correto.

Então tá. A nossa conversa começa aí. Essa é uma maneira informal de me apresentar. Eu não quero muito falar de mim, mas simplesmente para você entender um pouco o meu vínculo de coração com isso. Então é isso. O que te levou a olhar esse corpo no Oriente. A ir pro Oriente: foi um desejo, foi o exótico, a dança, foi as vestimentas, foi o que se falava sobre o corpo da mulher, a dança da mulher no Oriente. O que te levou, que te faz memória?

**CAROLINA:** Então, começando, eu sou a Carolina Moraes Fonseca, meu nome Artístico não é outro que não meu próprio nome. Eu optei por não ter um nome artístico, mas tenho talvez um nome simbólico, posso dizer que é mais simbólico do que artístico, porque eu acho que o artista e o indivíduo não devem estar separados., não devem ser dois, devem ser um só. Portanto meu nome é sempre Carolina Moraes Fonseca. Eu gosto de ter esse nome e então acho que não preciso de outro. Mas meu nome simbólico é “*skay dancer*”, que é um nome que passei a utilizar porque eu abri uma conta de alguma coisa, uma conta do gmail e... Na verdade “*skay dancer*”

vem de minha conexão com o budismo. Então como tu sabes, é uma bailarina espacial, uma dançarina do espaço, é na verdade uma energia, não é uma pessoa. E meu trabalho sempre foi muito simbólico e abstrato. O meu caminho espiritual e artístico é único, não estão separados. Como budista meu objetivo não é comercial, obviamente, mas que acaba tendo relação com o comercial, porque se eu vivo da dança, tenho que comer né? Mas não é o mote principal. Meu objetivo principal é realmente inspirar jovens e velhos e novos e de todo tipo de culturas a dançar e a buscar sua libertação através do corpo, porque o corpo é uma mandala, é uma chave de libertação. E não é que precisamos ser grandes bailarinos para realmente sentirmos o êxtase, a felicidade. Mas um simples gesto, uma simples consciência no gesto pode fazer a diferença de uma vida inteira. O meu percurso é um percurso interessante pelo fato de que eu não venho de nenhuma família artística. Minha família não é convencional, mas estão em profissões completamente fora do campo artístico. E eu com pouco anos de idade já me apaixonei pela acrobacia, a acrobacia chinesa, que era uma conexão muito forte. Era tão forte que era impossível me proibirem de fazer aquilo. E eu fazia aquilo todos os dias, todas as noites, eu fazia e não cansava. E minha mãe dizia: coitada dessa miúda porque achava aquilo uma coisa estranha. Pronto e aí eu fazia a acrobacia com toda a minha paixão. Eu sempre fui muito apaixonada. Quando faço uma coisa é assim apaixonada, porque é assim minha personalidade. Depois mais tarde, muito mais tarde, com treze pra quatorze anos eu passei a fazer dança contemporânea, também dança clássica, mas era mais contemporânea, moderna-contemporânea. E ali aprendia e aprender ANIQUINIA (VER 7 MIN 28 SEG) me apaixonava pelo corpo de outras formas. E começamos a estudar com a Mônica... Não, eu conheci a Monica por uma professora que se chamava Brigida (VER 7 MIN 40 SEG) e era uma professora amada que trouxe coisas lindíssimas para Portugal naquela altura. Eu estou a falar de uma altura em que não existia danças Orientais, nada, nós só tínhamos contemporânea e clássica. Era a única coisa que conhecíamos. E aí vinha essa mulher com véu, com coisas assim tão exóticas características da dança oriental, e eu pensei: Ual!!! O que é isso?! E aí eu conhecia a Monica nessa altura, que eu devia ter uns quinze anos, não mais. Eu conheci e logo fiquei deslumbrada com as pessoas que estavam lá a fazer aquele curso, porque realmente era única, e a maneira como ela ensinava era mágica. Era como que ela trazia um mundo oriental a uma perspectiva lúdica e bem elaborada, que fazia uma magia que nos fazia ficar encantados e entrelaçados entre nós. Aí ela criou uma companhia, com sua marca para aquele tipo de dança, que passou a ser chamada pra fazer trabalhos e começamos a ser pioneiras, se é que se pode dizer uma coisa dessas, da dança oriental àquela altura...

**PAULA:** E era dança oriental mesmo, Belly Dance? Dança oriental crua?

**CAROLINA:** Não digo que era o Belly Dance porque ela era mais, ela era mais, folclórica. Ela trabalhava muito a dança Oriental de uma forma mais folclórica, egípcio, clássico e folclórico. Embora ela tinha algumas danças assim mais (VER 9 MIN 50 SEG). Trabalhávamos muito danças tracionais mais folclóricas, de todo o Egito, do Norte da África. Ela era muito inspiradora nesse âmbito mais da dança comunitária.

Trabalhamos por muito anos e depois começamos a sentir que havia ali uma... como se fosse um problema, eu não me lembro muito bem o que aconteceu, mas houve foi um problema de dinheiro, um problema qualquer. Portanto, seguir e conheci uma outra professora, que estava também naquela altura, se chamava Miriam Szabo. Eu vi ali que ela era uma selvagem, louca, linda. Uma bailarina cigana. De dança cigana. Eu a vi em um workshop e fiquei a me perguntar quem era aquela mulher, e ela era realmente impressionante. Ela era uma bom atômica. Uma bomba. O corpo dela tinha (VER 10 MIN 52 SEG). E era um curso assim... nossa como ela era doida, ela misturava as danças ciganas com aquela garra, tão solta, e ela era um dragão e a suar, e era muito difícil por ser incrível aquilo ali. E aí ela começou a nos convidar para começar a trabalhar com ela, com o objetivo de começar a trabalhar para Romilon Cardoso (VER 11 MIN 15 SEG), que era um músico muito famoso, era um instrumental músico clássico, violinista clássico, mas que era um cigano de uma família milenar de tradição cigana. Ele era Hungaro. Ela também era Hungara. Ela era uma mistura entre uma Hungara e uma Francesa, nascida em Paris, trabalhou durante anos com dança clássica, como bailarina de dança clássica. Mais tarde ela mudou de nome, se chama hoje em dia (VER 11 MIN 54 SEG). E desde então ela é minha professora raiz, minha professora raiz de toda a minha vida. Ela é a minha principal inspiração. Em meio a tudo isso, eu comecei a me interessar muito pelas danças ciganas, o nomadismo. Primeiro porque eu acho que nunca foi um (VER 12 MIN 20 SEG), mais uma identificação com um outro plano que me chamava, e que me chamou sempre, porque eu tenho o espírito aventureiro, portanto de me colocam em uma floresta, eu quero entrar na floresta, mesmo que a floresta pareça escura, e possa ter leões, eu adoro. Adoro essa descoberta [*maravilhas, risos*]. Todos os dias eu gosto de coisas novas. Eu adoro aventura, e portanto, cada vez que eu me propunha, e a primeira vez que eu me propus assim a uma coisa mais exótica, foi sem dúvida, foi ir a Tailândia. Foi a primeira vez que eu viajei assim mesmo longe. Viajei a Tailândia e ao Camboja onde estudei dança. Onde continuei a estudar as danças tradicionais. E que foi uma experiência incrível. Eu fiquei dois meses a viver com uma tailandesa e a sua família, e foi lindo...



**PAULA:** Então a sua primeira ida foi à Tailândia, não foi à Índia?

**CAROLINA:** Não. A minha primeira viagem foi à Tailândia. A seguinte foi o Egito, (VER 13 MIN 48 SEG) foi mais ou menos o mesmo processo. O processo era, o meu objetivo era entrar no país e navegar naquela cultura e absorver aquela cultura. Era mais uma imersão do que um consumismo superficial do que é aquela cultura. No começo era difícil, porque nossa sociedade não nos educa dessa forma né? Nós vamos... [*a depredar! Nós vamos a depredar*]. Exatamente. Mas quando tu trabalhas com humanos, com uma dimensão humana, e a dimensão humana tem essa áurea na dimensão humana, portanto cada vez que eu estudava com esses ciganos, com esses personagens, com esses personagens que eu encontrava, incríveis, o meu objetivo não era consumir a vida delas, era em primeiro lugar poder ajuda-las em nível monetário né, com aquilo que eu podia, porque eu nunca fui uma milionária né? Se eu fosse milionária eu lhes dava muito dinheiro (*risos*). Mas era como um intercambio mais mítico, um intercambio místico em que na Tailândia, como no Egito e como na Índia, eu propus uma troca monetária, e havia uma troca humana, mais forte que o próprio ensinamento sobre a dança. O que fez como que eu fiquei com uma vantagem. Uma herança mística dessas pessoas, mais valiosa que uma herança material. Portanto, quando eu ensino essas danças na Europa, na América do Sul ou seja onde for, o que eu ensino não tanto os passos, por mais que eu seja técnica pra dizer: olha elas fazem assim! Meu principal objetivo é poder transpor a energia e fazer-los sentir o que eu realmente vivi naqueles lugares. E isso é uma herança pra mim, esse tentar recriar é mais rico do que mostrar passos em um espaço que possa não ter nenhuma interconexão. Por senão seria superficial, seria plástico, totalmente plástico.

Mais tarde eu fui pra Índia, e na Índia claro me apaixonei por um cigano Rajastão (VER 16 MIN 50 SEG) e aí eu voltei, voltei muitas vezes. Lá minha primeira professora se chama Sunita, que é irmã da Arraki, que se tornou uma grande estrela da dança Kalbelia. Então, a Arraki tornou-se mais estrela que a minha primeira professora, a sua irmã Sunita. Mas a Sunita depois eu não voltei mais a ver porque me parece que aconteceu alguma coisa com ela. Não sei explicar o que aconteceu. Porque eu voltei mais vezes e ainda cheguei a encontrar duas vezes a Sunita, mas há três anos eu estive lá e ela já não estava, há quatro estive lá e ela não estava. Mas a Arraki virou um ícone. A Arraki ficou um dragão. Ela sempre teve, a gente via que ela tinha esse dom de magnetizar. Ela é uma estrela. Ela é linda. Agora ultimamente ela tem tido com o filho né, ele teve uns problemas na infância [sim, com a criança. Eu estive na aldeia deles lá. Ela me levou lá nas montanhas pra fora de Puskas para o assentamento da família. O aniversário

de filhe né, que tem...]. Sim, e ela faz um trabalho maravilhoso lá com as crianças e é mesmo uma obra. É maravilhoso.

Mas eu estudei também em com outros professores, com outros ciganos. Eu queria também descobrir outras coisas, e assim o que senti foi que os ciganos do Rajastão falta, há uma carência rítmica. O ritmo é interessante, mas é demasiado monótono. Então eu quis estudar mais, e quis estudar a raiz de onde que aquilo vinha. Portanto fui estudar o Katak, por entender que havia ali muito da história do ritmo, então eu estudei muito o Katak. E o Katak e a dança Kalbelia podes ver claramente que tem uma conexão, tem uma correlação.

Estudei Kathak, estudei em Puna. Encontrei uma professora com quem aprendi muito durante dois anos. E também estudei um pouquinho, estudei durante uns dois meses foi o Kathakali, que é uma dança teatral, mas só mesmo pra ter uma. Obviamente que não queria ali me tornar uma bailarina katakali, mas eu quis ter mais como luz [registros né? Esse interesse por registros corporais né?]

**PAULA:** E transe desse interesse de compor... porque você tá percebendo que você tá caminhando e compondo um corpo, uma corporeidade, mas quando a gente cai em si, a gente faz esse registro de autoanálise, ou de visão de águia... Eu quero indagar nessas pessoas como você, que são ícones também desse de trazer e de fazer esse link de corporeidade do Oriente e do Ocidente, em que corpo... Você tá consciente da construção dessa corporeidade. É consciente em si mesma essa corporeidade? É uma construção consciente, inconsciente, intencionada, não intencionada? Hoje em dia você cai em si do que você vem construindo nessas múltiplas linguagens? E qual o input, qual é novamente... Minha pergunta ela é indagativa, no sentido de que você é consciente dessa montagem, desse corpo, dessa costura... Como é que esse corpo dialoga com esse corpo Ocidental, em qual corpo você se sente mais à vontade, ou se é uma coisa realmente misturada... Não sei, me fala disso. É bem difícil compor essa pergunta... eu misturei várias perguntas pra te falar isso porque você trouxe bem naturalmente respondendo às coisas aqui do roteiro. Vamos lá, com relação a essa coocriação desses encontros, desse corpo que você vai gerando, que você vai multiplicando. Como é que é isso? Isso é consciente, isso é uma necessidade, isso é ar pra você, é realmente você não se identifica com esse corpo, vamos dizer cartesiano, esse corpo oriental, esse corpo europeu, esse corpo português, etc... Como é que se isso se dialoga? Existem coerências, existem abandonos, existem simplesmente lugar de bem-estar... Em fim, você quem vai dá nome, não quero dá nome às coisas.

**CAROLINA:** Eu acho que o meu percurso sempre foi um pouco inocente. Nunca imaginei que

eu fosse uma bailarina. Nunca quis ser bailarina. Nem sequer imaginava que um dia fosse pra Índia, tava bem longe (risos) de ter isso como objetivo. Tudo aconteceu de uma forma tão orgânica, e tão correta, e tão autêntica, e tão forte, e tão intensa, que comecei a fazer todas as coisas que fiz, e estudei e trabalhei, que eu até acho que parte da minha vida nem tem consciência do que eu fiz. Se eu pusesse para contar todas as histórias e aventuras, meu Deus!! Acho que dava um livro. Porque quase vinte anos da minha vida foi em viagem, foi com uma mala a rodar, a descobrir culturas e coisas novas. A minha vida foi dedicada a isso, a dançar por todas as partes. Quando não tinha trabalho nenhum, está tudo bem, me punha a dançar na casa de baile, treinava, inventava passos pra dançar. Nada, nada me parava de dançar. Agora, o que eu acho é que eu devo ter uma conexão, seja passada ou futura, ou sabe lá quântica, com a Ásia. Porque a verdade é que eu sou muito atraída por aquele lado, sempre fui. É natural pra mim. Quando eu penso: onde é a minha casa? Eu penso primeiro na Índia, é lá que é minha casa, pra aqueles lados, os Turcos, os desertos, aquilo tudo pra mim... eu vou pra lá sozinho, fico lá meses, anos, eu não preciso de nada e de ninguém, não preciso de ter amigos. Eu me sinto tão bem, tão em casa... Portanto, o meu corpo é uma metamorfose. Eu sou bastante camaleônica, eu preciso mudar. As vezes quando eu volto minha irmã chega a dizer: é minha irmã e eu não reconheço (risos), é muito engraçado. [Isso é maravilhoso, não perca nunca (risos)]. Porque eu tenho forte essa característica de querer mudar, porque dentro de mim eu mudo. Por dentro de mim eu tenho muitas, muitas, muitas bailarinas, eu acho. Eu sou bailarinas há muitas vidas. Então, como eu sou bailarina há muitas vidas. Todas as bailarinas estão integradas naturalmente, e eu não preciso provar nada a ninguém. Nem a mim própria. É tudo harmonioso, como a própria reencarnação.

**PAULA:** Essa ideia, eu to escrevendo aqui esse apêndice né, porque você, essa sua fala me veio dar uma ideia, uma confirmação que pode, que isso essa fala é repetida em algumas mulheres que estão mais conectadas nesse nível da dança, não são todas né que tem essa carga que você tem, mas algumas há encontros né, há um corpo diluído, é um corpo que é coletivo e que me veio a ideia, é curioso, porque me veio um eureka que pode, molestar não, mas friccionar com as ideias da academia. Porque essa ideia de encarnação, essa ideia de uma relação não local, global, e essa relação de um corpo transcendental que vai mais além do que impulsiona midiaticamente o merchandising, o exotismo, ou a dança em si, ou a profissão, a beleza, o dinheiro, o que seja, mas sim uma relação transcendental de um corpo de outras vidas, de uma lógica e uma satisfação que está dentro de um espaço, não vou chamar de metafísico, a gente pode chamar metafísico aqui, mas metafísico eu não gosto da palavra, seria o lugar de um nova

discussão, porque eu, bom, enfim... Acho que você me entendeu. Então, aí se você quiser você segue falando sobre essa composição dessa corporeidade em que você se encontra no Oriente.

**III - C. F.:** Eu concordo com tudo que tu disseste, e foi engraçado porque eu me lembro da primeira vez que eu conheci a Monica Roncon. Eu lembro como se fosse hoje, e foi a 25 anos atrás. E quando eu a vi falamos, (VER 29 MIN 05 SEG). Eu conheço essa mulher! Aquilo me deu uma alegria, e foi uma alegria tão boa. E aconteceu com outras mulheres, com a (VER 29 MIN 30 SEG), com algumas pessoas, algumas são da rede e outras não, outras são conexões de outros ritos. Mas todas as conexões que eu tinha a certeza que (VER 29 MIN 47 SEG), que nós já dançamos juntas, foram recordadas. Eu pensei: Ah, ok, agora eu entendi. Agora eu entendi porque o mundo da dança é mundo da luz. Quem dança sabe do que eu estou há falar. Porque há uma luz e o nosso corpo se transforme em luz. É uma luz que consegue se fazer com a dança. É aquela coisa de dançar mesmo, dançar a sério, não é fingir que estas dançando. E essa dança, esse estado, é um salto quântico de vida, e vidas. Portanto, é normal reconhecermos quem vibra nessa energia e as diversas formas de vida. Mas eu tenho a certeza que pela quantidade de danças que eu estudei, e o meu interesse era tão forte, que nada iria me parar. Era algo impossível. Mesmo se eu tivesse uma família um pouco mais rígida, ou um pouco mais militar, que me dissesse: não você não vai estudar nada disso; eu acho que eu não ia deixar de estudar. Eu ia dizer: então vão todos, sei lá pra onde (risos). E foi quase isso que eu fiz. Aliás, teve uma altura que minha família disse: mas então tu queres ser bailarina? Vai ser pobre! Então houve um momento ali em que eles disseram ok você quer sair de casa, então vai ter que se sustentar. E tudo bem, foi assim que aconteceu, eu me sustentei, fui por um tempo trabalhar em um restaurante, limpava a escola de dança pra ter aula de graça, limpava os vidros, os estúdios, a escola superior, tudo. E eu lembro que naquela altura os meus pais não falavam comigo, porque era como uma prova. E que hoje em dia é como se ainda houvesse um espanto de pensar: pois é Carolina, tu fostes mesmo (risos). E acabou sendo inspirador, porque eu fui e consegui fazer tudo sozinha. E eu não me arrependo de nada da minha, de absolutamente nada do que eu fiz [de coração]. É tudo pra mim uma alegria. Não tem um passo que eu pense que aquilo eu não deveria ter feito. Nada!! Portanto eu acho que todas as pessoas deveriam ter essa oportunidade de ir mesmo buscar seu íntimo na dança. E a dança, a dança obviamente que há pessoas que não tenham interesse na dança, mas que se dançassem, ou se cantasse, o que é a mesma coisa, se as pessoas dançassem ou se cantassem não tínhamos guerra, não tínhamos discussões, não tínhamos crancos.

**PAULA:** Então, eu vou seguir algumas perguntas aqui do roteiro, tá tudo fluindo. Você tá seguindo uma lógica intuitiva do que tem aqui no meu coração aqui pra indagar. E você tá fluindo de uma maneira que eu quase não preciso formular perguntas. Mas tem algumas coisas que são bem concretas [...] Você já me falou da ideia de corpo, da ideia de corporeidade que vocês construiu. Ah, com relação aos estados alterados de consciência, você falou agora sobre a sua construção de corporeidade, por onde ela passa, os campos de atração que você teve, s campos de encontro, as coerências que esta nesse lugar pra você, de outras vidas, e que está bem integrada. E agora eu queria tocar em outro campo de trabalho, que é sobre os estados alterados de consciência, por isso que eu fiquei bem feliz ao ver você falar de outras vidas, criar essa fala natural e coerente sobre outros espaços e dimensões não materiais. Porque agora eu pergunto a você sobre esses estados alterados de consciência que a dança ela propõe. Porque a dança ela te verticaliza, embora pra mim possa ser uma palavra um pouco duro, mas no sentido de Ascensão, de chão-terra, de terra-céu, ela te impulsiona né. Ela te eleva e te faz esse fio, e daí acontecem coisas né? E eu queria saber sobre essas coisas que não está no campo do estético, no campo da roupagem, da dança, da coreografia, do lugar da técnica, nem no lugar da etnia. Está no lugar da experiência que te proporciona a experimentar. Algum componente místico, sensorial, ritualístico que também esteja nesse seu caminho, sobre a experiência da dança.

**CAROLINA:** Todas as danças (VER 36 MIN 08 SEG) do Afeganistão até o norte da África, todas essas danças eu também estudei. Bom claro que você estuda primeiro a técnica e como é que elas entram naquele status. Mas logo a seguir o caminho que interessava a mim era entender essa técnica e destruir essa técnica. E entrar realmente no transe, o trans quando a gente fala em trans, há diferentes formas de entrar em trans ou de deixar que o espírito entra em seu corpo afinal. O que pode ser perigoso, porque quando tu não tens uma pessoa ao teu lado que possa te ajudar, se tu vais no lugar mais longe não é aconselhável. Mas todas as danças de, por exemplo do (VER 37 MIN 05 SEG) giratória, quando (VER), são danças que nós praticamos diariamente. E aí há um contato, uma união em que não há separação. Eu poderia dizer que todo o meu contato com as danças transritualistas, ou trans... eu sempre busco a lucidez nesse trans. Translúcida né. Então de alguma forma a lucidez do trans é uma busca pra mim. Não é uma busca é como uma condição, porque tu não podes entrar em trans somente porque entras em trans com uma cultura que não é tua. Não tem sentido. Como as pessoas falam dessas drogas e dessas coisas pra sentirem algo mais supremo, não tem muito sentido na nossa sociedade. A nossa sociedade não é feita para entrar em trans. Do contrário se tem que estar bem lucido (risos). Completamente o oposto! Mas eu acho que faz mesmo bem irmos a essas culturas

inspira-los a pensar o que que nós queremos com isso. Isso também é importante. Eu acho que cada pessoa depois adapta isso a sua vida que levar e também aquilo que ela precisa, ser pessoas mais espaciais, mais distraídas, entender que pode ser muito útil para dar mais atenção. E que uma diversão também pode ser uma forma trans. Ou pessoas que são mais associados com o céu e que precisam mais da terra, e aí precisam ter a sua práticas mais nos pés, de uma ligação e um contato com a terra. Ou mesmo o contrário. Cada pessoa pode adaptar em sua realidade a técnica que descobriu. No nosso caso, como nós trabalhamos com a dança do duende, E que desde muito nova começamos a trabalhar e entender essa técnica do duende, o que que é o duende, o duende é uma penetração de um ser supremo que entra dentro de nós. É uma manifestação coletiva ou individual de um estado trans-lucido, em que tu faz por algo completamente maior que nem tu consegues explicar, que não tem noção. Que é grandemente intensa e que ao mesmo tempo nós faz estar aqui e agora, não nos faz alucinar, ter alguma alucinação, nos traz pra dentro, pra mais dentro é impossível. Então eu acho que o duende, ou todo o trabalho de busca do duende, como é o caso de nossa escola, tem esse contato com o trans, nesse nível que é muito pessoal. Cada pessoa pode entrar em trans de uma forma autêntica, mas ela tem que estudar sobre a sua própria essência. Cada pessoa é livre. Um professor de dança DUBLI (VER 40 MIN 48 SEG) como eu, a Monica, ou a Vitoria Ibanoba, ou todos os professores de dança devem ter o objetivo, ou a posição que nós devemos tomar, tem que ser sempre muito mutável, porque cada pessoa é um universo, cada pessoa vai entrar no seu trans, na sua autêntica de formas diferentes com outros tempos, com tempos diferentes. Então sempre tem que respeitar o processo.

**PAULA:** E esses estados que você já experimentou, acredito que você já tenha experimentado com esse nível de paixão, de amor pelo movimento, e tendo nessa escola uma relação aberta, direta e clara com o trans consciente, você acha que nesse espaço liminal, que a gente chama de espaço de liminaridade, você traz aprendizados desse lugar, dali pra cá, dessa dimensão, ou quais foram, alguma experiência em específico que te trouxe algum sentimento, alguma experiência, alguma verdade, algum aprendizado, algum estado que seja diferente do estado corriqueiro, do estado normal ou de vigília? Alguma experiência em concreto?

**CAROLINA:** A maior experiência que eu tive nesse nível, a maior, a mais grande, a mais alta foi o ritual que eu fui convidada a participar com meu professor de dança Haji (VER 42 MIN 36 SEG), ele me convidou como a sua aluna, bom como uma performer, na verdade foi como uma performer, a entrar num ritual de 12 horas. Um ritual de 12 horas em que entramos todos

dentro de um cenário, de um palco. Éramos 12 artistas que nunca nos conhecemos entre nós, desde poetas, pintores, músicos, cantores, astrólogo, bailarinos. E entramos todos dentro desse espaço e tínhamos que ficar concentrados por 12 horas. E essa experiência foi sem dúvidas a mais alta em nível de trans.

**PAULA:** E te trouxe algum conhecimento concreto ou só um estado que é indescritível? Trouxe algo em concreto desse lugar?

**CAROLINA:** O que é incrível é que o tempo é mesmo uma concessão vaga. Então 12 horas, parece que: 12 horas num palco! Nossa ela está maluca! E 12 horas é 1 minuto. E ao mesmo tempo 12 horas é a eternidade. 12 horas a dançar, que na verdade é a presença, e a presença tornasse trans quando a presença é intensificada. Quando tu tas realmente com teu corpo, e não existe palco, não existe público, não existe bailarino, não existe mais nada. E aí é o transe. Entras em trans, em um trans natural, um trans da vida.

**PAULA:** Em tudo isso que você vem partilhando, construindo com tanta autenticidade e amor, quando você leva essas tradições que atravessam você, e você se sente na missão de levar isso de despertar isso em outros corpos mulheres no Ocidente, essa vontade, essa coisa bem cênicas, de pegar o corpo do outro e chacoalhar para alguma coisa acontecer ali, como é essa vontade de despertar, dessa missão com outras mulheres e outros corpos pra você? É uma coisa consciente, pactuado, é uma coisa fechada, é um contrato fechado que você tem essa missão consciente de alma desse despertar, de trazer essas tradições, de estar nesse lugar geográfico oriente, pra essas mulheres na Itália, na França, Portugal, Espanha. Como que é isso pra você?

**CAROLINA:** Antigamente quando eu era mais nova, eu tinha mais essa consciência de que era mais, que a minha necessidade era mais urgente, era mais intensificada, era quase como: eu quero fazer isso pra salvar o mundo! Foi bom, porque eu vivi isso sendo uma pessoa jovem, eu acho que nós vamos modificando nossa missão de salvar o mundo e isso é uma coisa a tornasse mais suave. Então invés de tu crês, talvez eu vou te contar a verdade, eu acho que o que eu queria na verdade era salvar o mundo porque talvez eu queria a aprovação do mundo, que o mundo me aprovasse como uma artista, como uma aventureira, como uma bailarina. Mas como diz no budismo né, de observar a própria mente, observar a tua motivação, o que tu queres realmente por traz de suas intenções, minha intenção nesse momento é brotar, como uma semente, é brotar. Não tanto chegar aos muitos lugares como eu tinha antigamente, mas sim

estar no meu centro, e a partir do meu centro poder ajudar e ser útil para a sociedade em um momento como esse, que é um momento de esperança. Que é um momento muito diferente de anos atrás. Então como é que eu posso ser útil e continuar a nutrir essa frescura, por nesse momento a única coisa que talvez eu possa dá ao planeta terra seja mesmo essa leveza, ou frescura ou inspiração, porque o planeta está em uma altura difícil, nós humanos estamos a passar por uma catástrofe coletiva. Então como podemos ter um mundo contemporâneo, não só conosco mesmo, mas com uma preocupação mais humana, mais geral com as próximas gerações, é mesmo importante nos voltarmos para o nosso centro, e do nosso centro reconstruir tudo outras vez. Essa é importante reconstrução de uma verdade atual e urgente. Portanto talvez seja esse o meu papel nesse momento, eu já não estou tão numa busca externa, mas sim numa presença interna.



## **Entrevista Colleena Shakti Pushkar, 2020**

**PAULA:** Olá, Colleena! Eu fico aqui em Pushkar para estudar. Este estudo especial é sobre o encontro do corpo entre o Oriente e o Ocidente. Você é uma grande artista, uma grande personalidade na dança. Essa influência, esse trânsito... Pra mim é uma gratidão. Um sonho realizado agora por fazer essa pesquisa com você. Ok, começando a falar. Conte-me sobre você, sobre sua vida de estudo.

**COLLEENA:** Então, meu nome de nascimento é Colleen Michaela Wedding. Uhm, eu nasci na Califórnia, perto de Los Angeles, em Ventura. Mudei-me para a Índia em 2001 e não sabia que estava me mudando para a Índia. Eu apenas, uhm, pensei comigo mesma: "Vou passar um ano, dominar a dança e depois trazê-la de volta para casa e seguir em frente com a vida". Então, eu estava estudando dança e antropologia na universidade como estudante de graduação. Mas meu sentimento, como essa voz dentro de mim toda vez que eu sentava na aula, era: "Não quero ler sobre isso, quero ser isso. Quero viver isso. Não quero olhar do lado de fora, quero sentir. Quero liberar isso de dentro." Porque algo ressoou, que naquele momento, eu não entendi o quão profundamente, mas talvez seja o destino apenas chamando por você. Então vim estudar, vim para a Índia estudar Odissi. Fui primeiro a Bhubaneswar em Odisha, de onde vem Odissi, uma das oito danças clássicas. E eu conheci um professor, me acomodei, aprendi Odissi por cerca de nove meses. E eu tinha visto, uhm, este filme "Latcho Drum" antes de vir para a Índia. Foi uma das inspirações para eu vir para a Índia, só me deixou louca de emoção.

**PAULA:** Muito bem. Bem, a primeira vez, a primeira ideia sobre o Oriente porque eu imaginei, não sei, bem, bem, uh.... A tua primeira experiência, a tua primeira imagem, porque quiseste ir, ir, ao Oriente? Sim não tem nenhum caso... O odissi não apareceu "de repente" na sua vida. É um empurrãozinho, uma massagem... É o único jeito que você faz na dança do ventre. Não sei onde você ficou, onde foi sua primeira conexão. você move seu estômago é sua conexão visceral porque, sem problema... Ou este Odissi é uma compensação? Estamos para mim, curiosamente para esta pesquisa, pela primeira vez, no primeiro nível...Que ideias têm as mulheres sobre o Oriente? O Oriente é um fetiche, é apenas a ideia criada pelo Ocidente, você sabe... Mas para você, é específico. Para você, bem, para você, do seu jeito. Quais são as perguntas? Quais são os mitos? Você se lembra?

**COLLEENA:** Sim, mudou minha vida. Quero dizer, eu cresci sem nenhum contato com o que

podemos chamar de oriental, você sabe, eu na minha criação, minha família é muito quieta, classe média americana. Então eu saí de casa e fui para a faculdade e descobri coisas orientais. Então eu realmente não gosto de pensar nisso como oriente e ocidente para mim. Foi...eu descobri a cultura pela primeira vez. A ideia de estudar uma cultura porque eu comecei a dançar, dança do ventre. Então fui a uma aula de dança do ventre e a ideia de mover meu corpo de uma forma que celebrasse minha forma feminina, minha feminilidade. Era como eu apenas me lembro daquele dia na aula. Como se uma luz se acendesse na minha cabeça. Fui para casa e a noite toda não consegui dormir. Assim, sempre tive vergonha de ter curvas no corpo. Por que não sei, não sei crescemos vendo revistas de moda ou algo assim. Então, eu só me lembro de sentir. Uau, é uma ideia diferente de ser uma mulher e eu era muito rebelde. Muito, tipo, música punk rock, muito anarquista. Muito... Então para mim isso era a anarquia do feminino, era minha rebelião contra a feminilidade que eu fui programada. Sabe, na Califórnia, crescendo na cultura da Califórnia, então essa ideia de mover meu corpo, com sabe, através da coluna e através dos quadris. Então a dança do ventre para mim foi minha introdução é claro, dança do ventre..

**PAULA:** Quantos anos?

**COLLEENA:** Eu tinha 17 anos.

**PAULA:** 17, realmente?

**COLLEENA:** Sim, eu era muito jovem. Mas estava meio que pegando fogo. Muito política, aprendendo sobre, uhm, só tirando o véu das coisas, sabe, nesta idade. Tipo: "Isso não é verdade!" Você descobre as situações políticas e fica com muita raiva. E então, eu também senti raiva. Por que as mulheres têm que ser assim, sabe? Então, fiz dreadlocks e piercings e pensei: "Preciso encontrar outra maneira porque isso não está certo. Não parece certo para mim". Então, com esse espírito, encontrei a dança do ventre. Tá bom, então a dança do ventre foi meu primeiro contato com a cultura que eu pude apreciar, que foi tão diferente. Que eu pudesse entender: "Oh, essa música soa muito diferente. Essa música me faz sentir", naquela época em meu vocabulário, eu nunca diria "espiritualmente" porque fui criada como católica nesse tipo de, você sabe... acabamos de ir à igreja nos sentindo assim. Então, nada espiritual foi apresentado a mim. Mas agora eu olho para isso, e o taksim de um nay turco ou a música tsar do Egito, de alguma forma eu comecei a ouvir esses sons, e eu senti como se algo se movesse

por dentro, sabe? Mas eu ainda não sabia o que era isso. Então, acho que é o começo de sentir como a música pode afetar mais o espírito do que a mente. Tipo, eu estava ouvindo música, estava ouvindo letras em inglês e pensei: "Oh, isso é muito inteligente" ou "Isso é realmente rebelde", então gostei disso. Mas foi mental. E assim, a música do Oriente Médio me ajudou. É como se algo mais estivesse se movendo aqui. De alguma forma eu comecei a ouvir esses sons, e eu senti como se algo se movesse dentro de mim, sabe? Mas eu ainda não sabia o que era isso. Então, acho que é o começo de sentir como a música pode afetar mais o espírito do que a mente. Tipo, eu estava ouvindo música, estava ouvindo letras em inglês e pensei: "Oh, isso é muito inteligente" ou "Isso é realmente rebelde", então gostei disso. Mas foi mental. E assim, a música do Oriente Médio me ajudou. É como se algo mais estivesse se movendo aqui.

**PAULA:** Sim, bem, eu entendo você. Agora você faz isso sozinha, sem influência de familiares ou amigos. Sabe, você descobriu algo chamado atração. Sim... bem, quando você chegou aqui, escolheu Odissi. Você decidiu este .É isso. Mas aí, sabe, você não provou Odissi lá ou só provou pela primeira vez aqui.

**COLLEENA:** Não, hum, então comecei com a dança do ventre. Então, comecei a me interessar por cultura. Então, ok, isso é música egípcia. Isso é turco. Isso é persa. Isso é indiano. Comecei a apreciar os diferentes estilos de música. E então eu encontrei a dança indiana. E eu, em uma faculdade, uh, claro, eram danças da Ásia. Então, cobrimos a Indonésia, o Vietnã. Sim, bela aula.

**PAULA:** Isso é muito estranho para uma menina ocidental, uma jovem. Há muitos anos a vida oferecia isso... todo o cardápio, um cardápio grande para você.

**COLEENNA:** Sim, foi uma bela chance!

**PAULA:** Sabe... sem amigos... é mais fácil quando sua família é cigana ou artista, sabe? Você veio pra cá, se introduziu aqui, seu corpo aqui. Quando você chegou, não sentiu nada. Um choque de quando você coloca seu corpo em camadas esta... todas essas posturas, todas as... você... você não sente, ou sente um choque, um choque agudo, surpreendente seu choque, surpreendendo seu corpo... é a palavra adequada é um choque. Você sente algum choque, quando coloca seu corpo nessa condição, nesse Mudra. Você se sente bem com o seu corpo, é apenas fluido para você, é fácil para você. O que o que você acha?

**COLLEENA:** Não, não, tem uma história que eu conto na minha vida. Porque o que, o que eu ia dizer é que eu estudo sobre danças indianas asiáticas. Chegamos ao ponto de, uhmmm, Índia. Então chegamos a Odissi e senti que precisava aprender essa dança. Não sei porque, então encontrei um professor em Washington nos EUA. Então, fui assistir à aula de Odissi. Quando eu tinha, naquela época, eu tinha 19 anos. Então, nessa época, eu, como disse, era muito feminista e anarquista política assim... E por alguma razão, fui atraída por este delicado...

**PAULA:** Sim, muito contra-

**COLLEENA:** Porque... é porque eu aprecio o contraste. Talvez meu espírito rebelde seja... como procurar sempre o contraste. Então, entrei na turma e havia talvez 15 a 20 pessoas na turma. Eles já haviam estudado com ela antes, então eu era a nova aluna. E ela diz: "Ok, começamos. Tocamos a terra e nos curvamos ao Senhor Ganesh." E na minha mente rebelde, criada como católica, não aprecio muito (se curvar), sabe, minha educação religiosa. Então, ela disse: "Você se curva para este deus", e eu apenas pensei: "Não, sim, o que diabos é isso? Não estou me curvando para o seu deus, que também é um deus homem. Não, eu não sou." E em minha mente, eu tinha todo esse diálogo como: "Ninguém vai me fazer curvar." Então, esse diálogo está correndo como fogo na minha cabeça. Mas então, eu também sou uma pessoa muito tímida, então eu olhei na sala, e todo mundo estava descendo. Então eu pensei...

**PAULA:** Estranho para o corpo, uma reverência, oferecer reverência, para o corpo ocidental é impossível...

**COLLEENA:** É inconcebível, exatamente! é inconcebível, é impossível!

**PAULA:** Quebrou a mente.

**COLLEENA:** Ah, você sabe, você ouve uma história de alguém se curvando como a Nossa Senhora aos pés da cruz, você sabe. Mas nunca vi alguém se curvar na minha vida, e isso me pareceu tão ofensivo, como a maior perda de poder. De qualquer forma, eu vi todo mundo, então simplesmente desci e minha cabeça entrou em contato com o chão pela primeira vez na minha vida. Não sei para quem estou me curvando, por que estou me curvando, e eu, eu simplesmente comecei a chorar. Não sei, não conseguia entender o porquê, mas comecei a

chorar porque parecia muito poderoso para mim. Antes que minha cabeça tocasse, senti: "Isso é tão fraco. Você é tão fraco. Por que está fazendo isso?" Julgamento contra mim mesmo, então sua mente, "Oh..." e... e então eu não entendi.

**PAULA:** Você quebrou. Aqui, você quebrou o seu... este é o ponto de ruptura.

**COLLEENA:** Então, eu conto essa história pros meus alunos porque é uma encruzilhada importante, é uma encruzilhada importante, sabe? É uma pausa importante.

**PAULA:** Hum, é uma curiosidade, ponto principal quando você abre para as outras formas, outro baú. Eu sei que isso é muito... eu acompanho e acompanho essas perguntas, tá? É sobre as coreografias e a pose no corpo. Você não se sente bem. Você recebeu o teinamento no corpo, o treinamento. Quando você coloca, é muito, muito difícil, sabe? Seu... indiano para aprender é muito difícil.

**COLLEENA:** Eu sei!

**PAULA:** Você considera o corpo ocidental. Você falando comigo, sabe, você me toca muito forte. É para você, é uma, uma pergunta para você. Eu sigo, você entende? Uhm... ok... é sobre acomodação neste, neste, neste corpo. Em seu corpo. É para eles, eles, eles moldam? Você sabe o que é a felicidade, está, esta forma em seu corpo agora? O corpo é importante. Você, oh, oh, é a *encar rrr* quando você experiencia o outro. Estrategicamente, o outro, como se diz? Este corpo recebeu essas disciplinas, essas outras formas. Não é, pro corpo ocidental, corpo californiano, corpo americano, não é fácil, para você. Você faz isso para treinar, para adquirir isso. Apenas esse processo, o processo gestual. Você incorporou essa forma. O que me diz sobre este processo?

**COLLEENA:** A confecção...

**PAULA:** Sim, eles fazem...

**COLLEENA:** Sim, este é o grande processo. Quero dizer, ainda estou no processo. É o meu foco principal todos os dias. Uhm, quando coloco manteiga no meu pão, sabe, quero dizer, tudo o que faço, fico pensando, especialmente na Índia. Uhm, não, o processo de colocar meu corpo

dentro dessa dança ou a dança dentro do meu corpo. Uh, nós temos um ditado, você sabe, na Índia. Eles falam, tipo, o guru te esmaga e te transforma em pó, e com as mãos dela ou dele, eles te esculpem. Mas primeiro você tem que ser, você precisa, você precisa ser pó, sim. Caso contrário, o oleiro não pode fazer o pote, sabe? Então, esse é o processo. Você esmaga seu ego porque o ego está no corpo, absolutamente. Então, quero dizer, é, acho que demorou uns 10 anos para meu corpo se adaptar ao jeito indiano de se movimentar. Porque qualquer um pode colocar os braços nessa posição, e mover a cabeça de um lado para o outro com um pouco de treinamento. Mas como dar significado e como colocar sua história de vida dentro de um movimento que é tão típico em uma cultura, mas não na sua cultura nativa? É muito, muito sutil, muito paciente, muito difícil. E é por isso que eu sabia que tinha que morar na Índia porque você, é impossível aprender esse movimento na mente porque não está na mente. Então, depois de muitos, muitos anos, eu estava pensando: "Ah, eu descobri." Tomei cada nota, memorizei cada passo. Eu era uma aluna muito boa. Mas até conhecer meu guru espiritual, nada disso significava nada, entende? Tipo, "Ok, este é Ganesh. Ok, este é Jagannath. Ok, este é Shiva. Quem é Shiva? Por que ele é isso? Como Shiva segura seu peito? Como são as costas de Shiva? Como é o fundo do olho dele?"

**PAULA:** Tipo, você sabe que precisa sair, precisa experimentar em seu corpo, todos os dias.

**COLLEENA:** Você tem que experimentar, sim, você tem que experimentar. Então, depois de conhecer meu guru espiritual e mergulhar profundamente em yoga, meditação, filosofia, e realmente entrar no caminho devocional, meditar em Shiva, sentar nos templos de Shiva, ver como os devotos de Shiva...

**PAULA:** E no seu dia a dia, sua dança, você oferece, você experimenta, você vive a experiência na cidade, na dança na... é... esta experiência... Eu não sei. Você acredita que todas as mulheres podem viver esta experiência: dançar dança oriental, oferecer o seu corpo? E oferecer todas as pequenas partes: a sua rotina na dança, sim, você acredita... é é,... muitos anos aqui, O que você pensa sobre isso?

**COLLEENA:** É interessante. Eu, por mim, eu tinha que morar na Índia. Mas eu não acho, eu, por exemplo... vamos falar só do Odissi porque é diferente para danças diferentes. Só falando do Odissi, Odissi vem do templo Jagannatha em Odissa. É principalmente centrado em Vaishnavismo, devoção a algum aspecto de Vishnu, Jagannath, Krishna. Então, eu conheço

dançarinos Vaishnava na Austrália ou nos EUA, e todos os dias eles estão fazendo puja, todos os dias eles estão lendo o Bhagavad-gita, todos os dias eles estão dentro desta filosofia. E eu sinto, quero dizer, eu sinto na dança deles, isso é real, isso é vivo, isso, como eles retratam o personagem é tão profundo e tão rico e autêntico. Considerando que, talvez até mesmo uma dançarina indiana da Índia, cresceu em Odissa, não acredita em Krishna, dizem... Então, elas acreditam apenas fisicamente, mas seu coração não está nisso, sua alma não está na dança. Odissi é uma dança devocional. Não podemos separar a religião da dança, isso é fato, ok? Então, se alguém não está dentro do religioso... são apenas formas. Chamamos isso de bhav. Bhav é como o que, uh, o que está dentro do coração. Desabrocha como uma flor, que é o bhav. Do bhav, você libera um sentimento, que é como o perfume da flor. Isso é chamado rasa. Então, se isso não florescer em seu coração, então não há rasa no ar, nas pontas dos dedos e nos olhos. E o público, eles não sentem nada. O braço de alguém pode estar na forma perfeita, mas só forma, sem sentimento, são apenas formas. Então não há rasa no ar, nas pontas dos dedos e nos olhos. E o público, eles não sentem nada. O braço de alguém pode estar na forma perfeita, mas de forma única, sem sentimento, são apenas formas.

**PAULA:** Sim, você sabe que é uma questão para mim, para meus resultados, se você, uhhh... como você acha que é isso... é isso, é a flor. Este é o presente, o oriente tem uma oferta ao corpo ocidental? Qual a diferença para você? É um presente especial para as pessoas no ocidente saber sobre as formas? Eles, eles fazem uma dança, não, eu acho que é uma boa conexão para você fazer agora, como você acha que o ocidente deve saber, deve aprender sobre o oriente em relação a isso, para fazer dança?

**COLLEENA:** Acho que entendi sua pergunta, mas me diga se eu entendi. Uhm, novamente, não gosto de dizer oriente e ocidente porque se estou falando sobre a Índia, é muito diferente na Arábia Saudita ou, e que é considerada oriental, mas estamos falando sobre a crença islâmica e a crença hindu. Então, prefiro dizer apenas na cultura védica, que é popularmente conhecida como hinduísmo. Então, porque é isso que eu sei. Então, sim, experiência. Então, dentro desse contexto, desse contexto cultural, temos um entendimento primário básico que está estabelecido em todos os textos antigos. No Ayurveda, no Yoga, em todas as escrituras antigas, mesmo no sistema de saúde que é o Ayurveda, você sabe que não somos apenas músculos e ossos. Não somos apenas corpo físico. Esta é uma das cinco camadas do corpo físico. É o... Então, os cinco koshas, que muitas vezes é ensinado no Yoga, corpo físico, então você tem o corpo energético, depois você tem o corpo consciente, o intelecto e, finalmente, a alma. Então, é como se não

pudéssemos entender o princípio do eu, não somos apenas físicos, mas somos a alma. Então, você quer dançar, precisa do corpo físico, do corpo mental e precisa da alma. E, você não pode separar uma parte da outra. Então, quando aprendemos nossa filosofia sobre atuação, como nossas técnicas de atuação vêm de Nakshatra, ok, um texto antigo. Nakshatra nos dá a teoria de Rasa e Rasa, Rasa é a causa e Rasa é o efeito, mas nós somos a alma. Pode separar uma parte dela.



## **Entrevista Mónica Roncon I – Portugal 2021**

**PAULA:** Eu gostaria que você se apresentasse. Seu nome completo, ou que você gostaria, que você se sentisse à vontade de dizer primeiramente antes de partir para as perguntas. Se apresente como nome, de onde é você, se quiser né? O seu país de origem. E mais ou menos uma introdução de você como indivíduo né?

A questão é mesmo de situação né, dentro da tese. E depois isso vai ser cortado, vai ser editado... Então sinta-se à vontade. Você pode se apresentar, fique à vontade.

**MÓNICA RONCON:** Essa pergunta é complicada. As apresentações eu sempre digo isso, porque eu tenho uma concepção mais questionadora das coisas. E eu chamo de revolucionária, mas que no fundo, o que que é um indivíduo? Eu sou uma pessoa que se questiona desde criança, desde que sai do ventre de minha mãe, ou mesmo até antes. Sobre o que eu vim buscar fazer e porque cá estamos e como é que viemos cá parar.

Mas de uma maneira, vamos dizer mais convencional, vou dizer que meu nome é Mónica, Dias da parte de minha mãe. Seria Dias Garcia, se o incluísse meu avô e minha avó. Mas só incluiu o de meu avô. Lobato de Farias se incluísse também a minha outra avó, mas não inclui, portanto é só Roncon. Portanto é Mônica Maria Dias Roncon.

Maria, que é muito importante para mim, embora não uso, mas que representa algo sagrado na minha vida. É algo que me acompanha nas mais variadas formas e sob os mais variados nomes. Pode ser Maria, pode ser Tara. As divindades. A grande mãe do Buda. Ou nas mais diversas manifestações a qualquer outro ser que encarne um princípio feminino em qualquer cultura, em qualquer cosmos. Esse é o meu nome.

A minha mãe é espanhola. De parte de pai de pessoas tiradas à presença de Portugal em Angola. E portanto, com muitos ascendentes militares ou governadores que (galos cantam alto e as riem bastante) [não tem problema, estamos na natureza e está presente isso está presente isso. Esse galo aí ele afirma isso]

E pronto. E meu pai, apesar de tudo, sempre foi de muita bondade. Apesar das aparências, de ser um... [militar né?] militar. Não é o que nós dizemos militaresco.

E da minha mãe eu acredito que recebi várias coisas belíssimas, mas de minha mãe eu acho que recebi acima de tudo, ambos ainda estão vivos, eu recebi a criança interior...

[a criança interior. Que a mulher espanhola ela é muito liberada, libertina no bom sentido né? Ela tem esse fogo, esse caráter expansivo. Isso é muito gostoso da cultura... Me faz lembrar agora você].

E eu sempre quis dançar, e desde criança... eu acho que é uma coisa de todas as crianças. Sei lá, eu acho que quando a gente vai e diz ‘eu também queria ser bailarina’... mas não é apenas um eu também. É um estado natural. Nós queremos ser pela natureza. Nós estamos ainda muito próximos da natureza na sua essência. Portanto, claro que nós queremos todos sermos bailarinos, ou cantores. Nós não queremos ser. Queremos apenas cantar e dançar porque é algo que... Claro que é minha visão né, é minhas crianças que assim precisavam! Queriam cantar e dançar.

[Então desde que você se conhece de criança, desde que você tem consciência de ti mesma você tem esse prazer, esse chamado pelo movimento. Você lembra de algum...]

Eu manifestava, não lembro, mas minha mãe contava, que quando era muito criança eu conversava com toda a gente, eu cantava e dançava. E que não tinha qualquer tipo de vergonhas, escrúpulos e inibições. Era natural para mim, cantar ou dançar mesmo com desconhecidos. Mas rapidamente fui amestrada (muitos risos). E depois quando comecei a entrar na escola eu expressei o desejo de estudar dança, mas não foi possível para os meus pais. Portanto eu desenvolvi... (fala não completa, pois assim finaliza o vídeo)

**PAULA:** Qual então o seu percurso, o seu biográfico corporal. Ou seja, você estudou flamenco, bale, você estudou danças românicas, tal, você estudou dança turca... Qual é o seu, a sua bibliografia, a sua genealogia corporal.

**MONICA RONCON:** Nós lá tínhamos, na escola de Dança da dona Célia tínhamos aulas de bale clássico, depois tínhamos aula de danças tradicionais espanholas e depois tínhamos a preparação dos espetáculos. Portanto, tínhamos aulas voltadas para os espetáculos. Tínhamos então essas três vertentes.

Eu tive com ela dois anos, aí ela faleceu e depois veio outro professor para Lisboa e ... bom, vamos tentar resumir. Eu estudei de uma maneira continuada mais ou menos seis anos de flamenco, e depois, de lá até cá aconteceu muita coisa, mas tenho que de vez enquanto vou fazer umas aulas, porque é uma paixão que nunca morre. As vezes eu nem podia ir ver os espetáculos porque dava assim uma coisa, e a pessoa tem que se entregar. Isso porque é uma coisa assim tão, tão das estranhas. É quase um chamamento de morte. Do submundo (risos).

Mas pronto. Depois o que foi que aconteceu. Depois que ela morreu foram chamados vários professores, vieram vários professores. Alguns inclusive que eu amava. Fizemos várias aulas de técnicas incríveis que ainda hoje aplico, e que aprendi com eles. E eu sou uma pessoa de aplicar imediatamente aquilo que aprendo. E digo a minhas alunas: apliquem imediatamente,

não esperem para o próximo mês. Apliquem já hoje, amanhã, vejam, filmem, experimentem, apropriem-se, senão [e é isso né, tá aí pra ti, pra vida, pra você]. Isso, e nós estamos em uma época em que acumulamos coisas, cursos, workshops, e quando é que colocamos em prática então? Esse é o nosso desafio (gargalhadas). Nem que seja um bocadinho.

Mas pronto, voltando atrás na cronologia. Depois estive com Carlos Menegibe, que foi esse tal professor que vai substituir logo imediatamente. Depois ele teve suas questões que teve que ir embora. E depois eu também estive com vários outros. Depois estive para estudar em Espanha, tive várias aulas lá em Madrid, depois tive aula com Rosário Penado que foi outra que passou algum tempo para cá e que vinha regularmente dá aulas, ela fez um movimento mais contemporâneo...

Resumindo e concluindo, chegou uma altura eu, as pessoas iam e voltavam e precisava me situar também, meu próprio eu também estava em mudança, e eu comecei a sentir que eu tinha que gerir isso tudo com meu outro lado, ligado ao meu estudo de línguas. Seria saber se eu poderia dar um, criar uma profissão dentro do sentido tradicional. E eu comecei a trabalhar na introdução da escrita, ainda estava na faculdade, e depois parti para Espanha, fazer uma especialização em tradução simultânea e comecei a trabalhar com intérprete e até hoje faço esse trabalho em paralelo.

O que que aconteceu, houve uma altura em que eu tive que ir para a Inglaterra e coincidiu com um momento em que eu precisei desconstruir, porque eu já não estava a identificar com algumas questões. E aí que eu comecei a experimentar outras coisas, comecei a frequentar os festivais de dança do mundo, comecei a apreciar as chamadas ‘danças do mundo’ [é, eu até trabalhei em uma escola de danças do mundo em Madrid].

E depois, hoje esse próprio nome já não se usa né [justo, 2000, 2001, 2002, 2003 por aí, era o boom dessas danças do mundo]. Exatamente, foi o grande boom. E pronto, aí a pessoa abre, expandi, e quer fazer isso, quer fazer aquilo, quer fazer tudo. É danças búlgaras, é a grega, é a capoeira, é zafrotodo. É tudo né? [isso é maravilhoso, se te abriu assim como as janelas das danças] Sim, e daí foi como perceber que você quer fazer tudo, e estudar tudo, mas chegando um tempo que isso não é tão possível (gargalhadas).

[e tem que ir afunilando depois. Abre porque tem tempo e pode e tem idade, e depois afunila]. E então, quanto eu tive na Inglaterra, tive na Inglaterra seis meses a trabalhar porque queria conhecer aquela cultura de uma maneira direta também, porque era o que estava a estudar. Eu tinha estudado inglês quatro anos na universidade e eu queria saber que cultura era aquela que eu tinha estudado. E não foi em Londres, eu quis ir para uma cidade pequena. E então que eu conheci uma pessoa e pessoa foi tipo um lutador de algo mais profundo em mim, eu digo por

exemplo de vida de coisas que eu tinha escolhido naquela altura, e me fez repensar muitas coisas, de forma que quando eu voltei para Lisboa fui fazer dança contemporânea que tem feito um dos trabalhos mais importantes em Lisboa em termos de dança contemporânea, que é o Centro em Movimento e o Fórum Dança, dentro do que não é acadêmico. E eu fui para o Centro e Movimento e foi incrível, porque não estávamos a olhar os pés, estávamos a olhar uns para os outros, estávamos finalmente a nos comunicar. Nas aulas de flamenco comunicávamos com uma imagem no espelho, as vezes nem sabíamos quem era nosso colega, e pra mim, pra minha personalidade era muito complicado, e eu ainda era muito nova, e ali já percebia que tinha coisa que não se encaixava, mas eu não conseguia perceber porque não encaixava. Quer dizer, eu via coisas que até sabia porque não se encaixavam, mas outras eu só fui perceber com o tempo porque aquele formato comigo não se encaixava. E as vezes eu costumo dizer que eu não aprendi, me ensinaram a dançar flamenco. Ensinaram coreografias atrás de coreografias, mas, quando é que me ensinaram, quando é que me puseram a improvisar na embolaria. A única pessoa que me colocou para improvisar uma embolaria foi Rosário Penado. Antes disso ninguém me pos a improvisar nada.

[nada que você tirasse da sua víscera né? O seu duende]. Uma dança em que você não improvisa nada, nem por um minuto?! [é estranho. Se academiza né, se sistematiza, leva-se pra escola de dança nesse formato das tradições clássicas né, do balé. E aquilo tira toda a alma, toda a víscera daquilo. E aquilo nasce do chão, nasce do pó, nasce da coisa né? Enfim, a gente compreende isso bem. Eu vou seguir, a gente tá indo maravilhoso né, porque aqui você já se situa na Inglaterra né, onde essa expansão de danças do movimento, de fenômenos de danças do mundo, que também tava em Madrid, porque imagino que tenha sido nesse momento que eu tava em Madrid].

Isso aconteceu em Portugal. Mas foi na Inglaterra que eu fiz a reflexão [e conseguiu ali experimentar]. Na Inglaterra não fiz dança. [ah, você conseguiu ali ter a consciência...] sim, foi um período em que eu tive um distanciamento de mim mesma. E conhecer essa pessoa, que era uma pessoa que tinha estudado, que era um engenheiro, e que largou tudo e foi fazer circo. Largou tudo para ir fazer circo (risos). É essa história. E foi uma pessoa muito importante sem ela perceber que foi tão importante, porque eu disse, pra mim foi uma epifania, porque eu sabia que aquela pessoa ia me trazer uma mensagem. Eu disse não, eu vou seguir o meu sonho.

**PAULA:** Isso é muito poderoso em alguns momentos da nossa vida em que a gente está buscando o nosso lugar no mundo, o nosso eu, o nosso lugar de valores. Numa época da vida isso pode ser crucial.

### Entrevista Mónica Roncon III-IV

**MÓNICA RONCON:** ...e de forma que depois eu comecei a fazer a dança contemporânea, em simultâneo que eu comecei a fazer dança contemporânea eu comecei a fazer dança oriental. Em simultâneo. E parece não ter nada a ver, mas pra mim tinha. Porque como eu tenho facilidade em fazer associações, tenho um imaginário muito *[rico]*, aquático. E então pra mim não via separação entre a dança contemporânea e, pra mim não havia, eram apenas abordagens diferentes ao corpo. Então foi muito interessante porque meu tronco tava culturalmente rígido por causa do flamenco, tanto anos de flamenco, e porque era um flamenco muito clássico, muito acadêmico, *[e o contemporâneo vem e te dá os eixos espirais]*, exatamente, simultâneo com as danças orientais, que nos mandam mexer todas as partes do corpo. E pronto. E foi nessa altura que... estou a tentar resumir, porque senão eu já tinha dito que não paro ... E foi nessa altura que eu conheci Miram Mzabo *[que é em que ano?]* Foi ano 2000, 2001. Entre 1999 e 2002, mas eu não consigo situar. Eu tenho isso escrito, porque eu preciso escrever porque depois as datas me passam. Mas foi nessa altura.

**MONICA RONCON:** Havia um grande bailarino (VER 30 SEG) Chokre Morramed *[Chokre, acho que ele andava em Espanha. Ou não é esse Chokre não?]* Não, o Chokre Morramed, sim, foi um dos (VER 45 SEG) das pirâmides com Rosa *[Bom, enfim, depois eu vejo se é a mesma pessoa]* É bom veres isso, porque se eu estou a dizer o nome errado isso é muito mal. Tenho que confirmar isso. *[Sim, mas não se preocupa]* PAUSA *[ai você com um encontro desse também bailarino, te despertou...].*

Ele...sim ele foi uma pessoa incrível, ele era um grande bailarino. Ele era egípcio, vivia em Madrid com essa senhora, Rosa *[então é o mesmo, Chokre Morramed]* criaram o Estúdio das Pirâmides *[sim, é o mesmo]*. Ele já faleceu a alguns anos... É porque também há outro Morramed *[não, mas Chojre Morramed exatamente, já que você falou que morava em Madrid e que fez o Estúdio das Pirâmides, sim é o mesmo]*.

Pronto. E ele vinha cá ministrar workshops (VER 1MIN 45) organizado pela XX Viegas, pela Iris, que também é uma pessoa muito importante no mundo da arte cá em Portugal, ela e XX Viegas são importantíssimas na geração entre elas e nós. Gabriela também, né. E então, no meio do workshoping do Chokre, eu vi Miran Mizabo com seu chagasse a dançar como uma louca, mas como uma louca sabedoria. Um louca em seu sentido mais positivo, mais fresco. Como quando você é criança e tem aquilo que ama. Aquele frescor de viver o que ama. E você vê que ali há vida. É vida. É o cheiro da terra molhada no outono. É o cheiro de vida. É aquela

sensação que se tem quando respira aquele momento. E aquilo pra mim foi muito intrigante. Ela mexia de forma encantadora tudo aquilo ali.. e ela é alta, ela já foi modelo. E estava ali a tocar o chagasse sentindo de verdade por aquele momento, sem pedir desculpas né? E começar a dançar com o Chokre e aquilo ali foi lindo. E então ela seguiu a dançar até o final da aula, mas depois eu a vi mais tarde, vi na feira de artesanato de Lisboa. Ela estava a dançar, e ela me convidou a dançar. Ela estava com um salto dessa altura (Monica simula o tamanho do salto com as mãos). E eu apenas a olhei e disse ‘Miriam’ (Monica inclina a cabeça para cima como se falasse com alguém mais alto que ela). E ela ‘eu conheço-te, venha aqui a dançar comigo’. E nos pusemos a dançar juntas.

E depois ela começou a organizar, ela vivia nessa altura, penso que em Serpro. Ela estava sempre por Portugal... ela é de origem franco-húngara, também como a família, que vem de todos os lados né. Por parte do pai tem gente são húngaros, mas também tem gente da família que são judaicas. Da parte da mãe tem franco-ofona, e tem, não sei se da parte da mãe também raiz judaica e da parte do pai raiz cigana. Então ela tem uma vida que, quem tiver interessado ela escreveu uma autobiografia, chama-se ‘Vida que dança’ (VER 3 MIM 57 SEG), que é interessantíssima. Então ela começou a vir a Lisboa dar wokshopings e eu comecei a estar sempre lá. Dança cigana, numa determinada altura ela dava dança cigana oriental...

**PAULA:** E o que ela reunia, o que ela entendia como dança cigana?

**MONICA RONCON:** Ela começou a dançar muito nova, aqui falando um pouco da vida da Miram Mizabo, que é conhecida como (VER 4 MIN 37 SEG ATÉ 4 MIN 45)

Então ela começou a estudar dançar muito cedo, e muito cedo integrou uma companhia em França, que é os balets russo de... agora o nome não sei se consigo dizer, porque é russo. De Inescarabina, penso que é esse o nome. Então aos trezes anos ela era solista do ballet russo, dos ballets russo Inescarabina em Paris. *[que é regional ao folclórico?]* Não, é ballet, mas eles têm na escola Russa as dança de carácter. As danças de character são danças, eu comparo as danças de character ao ballet clássico espanhol, porque mistura o ballet com as coisas ciganas, as coisas folclóricas e o intuito cigano. A história dos ciganos russos é muito diferente da história dos ciganos nos Balcãs e na Romênia né. Eles não foram escravizados. Portanto, eles eram valorizados, eles tinham um lugar *[tinham um lugar dentro do sistema, na sociedade]*, eles tinham um lugar. A postura era diferente.

Então, voltando a Miriam Mizabo, ela... *[ela entendia o que? Ela compunha danças romenas, da Romênia, danças turcas, danças...]*. Ela trazia a tradição Russa, a tradição das danças de

caráter Russa, e ela própria teve o seu percurso de estudos. Ela foi nômade por algum tempo, ela viveu com os ciganos, ela viveu numa worlote (VER 6MIN 46 SEG). Pronto, agora não posso dizer exatamente todo o caminho porque não é a minha vida, minha história.

[sim, é mais para eu saber em que fonte você bebeu. Você estudou danza duende com ela, que compunha de que danças]

Danza duendes não se compõe de danças, ela tem a história dela. Mas vamos por partes porque é muita história pra contar, é muita história pra contar. Portanto, ela trazia o mudo cigano. Ela trazia o mudo cigano. Ela usava um chalé como eu nunca vi ninguém, nenhuma cultura usar o chalé. Ainda hoje eu, eu... Pensei em ter umas aulinhas de chalé para tentar aprender qual era o truque que eu nunca entendi (risos). E no fundo ela é uma bailarina. Podemos encontrar vários tipos de bailarina, mas ela é uma alma que dança [*uma alma que dança, gostei disso*], é isso, uma alma que dança, uma alma que dança. E é fogo, é fogo. Portanto, no fundo ela entendeu porquê e... Dança quando é uma sistematização de um percurso de vida, e ela entendeu que para tu poderes dançar seja lá o que for, seja dança cigana, seja dança oriental, seja dança folclórica portuguesa, tu tens que te entregar, não é? E para tu te entregares numa cultura europeia, é preciso resgatar algo interior. E ela é extremamente inteligente, ela entendeu muita coisa no seu corpo. Portanto, a história de vida dela é uma história de um corpo sofrido. É um corpo que foi alquimizando, que foi alquimizando sofrimento atrás de sofrimento. Então ela teve que parar várias vezes, né. É uma pessoa que ainda hoje tem uma marca, uma cicatriz do fogo. Porque ela atirou-se no fogo. É muito simbólico e ela conta isso de forma simbólica e é simbólico da caminhada ela.

E o que que aconteceu, quando nós começamos a estudar com ela, ela já estava a sistematizar a danza do duende, e foi o resultado... Ela explica sempre que...

## Entrevista Mónica Roncon V - IX

**MÓNICA RONCON:** ....das danças ciganas.., fui ver o tradicional mesmo, fui ver... O que acontece quando os professores ou os Mestres já fizeram muito caminho? Eles já entenderam o que que o que precisa entender, eles já perceberam que as coisas com que nós nos estamos a preocupar são as fundamentais, mas as vezes nós precisamos de passar pelas que não são fundamentais para perceber, afinal quais são as fundamentais. Não é então o que os Mestres... os Mestres nos vem trazer, os professores já com muita caminhada, foi de não se preocupar com coisas que não são importantes. e os grandes bailarinos de todos os tempos repetem as mesmas técnicas. A técnica é importante, mas não é o mais importante, porque vais fazer a técnica e não vais perceber a vida em ti. E tu vais virar um autômato porque nós temos muitos jeitos, não é? Facilmente entramos nas nossas estruturas nos nossos fatos nos nossos fatos de cruzados muito rígidos, pronto.

Então, nessa altura começamos a fazer meditação sem muita vontade, mas começamos a perceber porque ela antes trazia aquilo. Porque ela estava quase 60. Muitas vezes eu tenho [que] ver as pessoas dizer que: “Por que é legal fazer um pouco de meditação?” “Ah, eu não preciso, eu faço não sei o que, eu faço isso, eu faço aquilo, eu faço essa atividade” Mas, tá bem, ok, mas não vais aqui dizer aos outros o que tens que fazer, não é?

Mas quando tu sentas, és obrigada a começar a observar os teus pensamentos, porque não há mais nada para fazer. Portanto como não há mais nada para fazer as vezes os pensamentos.... *tututtutu* para todos os lados, aí tens coisas que *epaaaa!* “Quer ficar aqui, ou quer ir fazer outra coisa?” Já então nós começamos a perceber que via ali qualquer coisa profundamente, e depois nós conversamos e também por essa via de vista. E isso não vai ao encontro de... não vai ao encontro à espontaneidade. Vai é um instrumento que vais permitir perceber que tu, para manifestar a verdadeira natureza, tu tens que passar várias camadas, tu precisas entender várias coisas sobre tu, tua psicologia, sobre tua história sobre as memórias que traz, sobre o que é teu sobre o que não é teu, pois podes começar utilizar, a brincar com isso. Então, sim, é. Também podemos chegar aqui a questão da liminaridade, Começas a perceber afinal quem é, quem é que eu sou.

Sou o que? Sou um conjunto de coisas.

Isto vai dar também ao batismo também, porque no batismo não considera na... na cosmovisão budista, os objetos não existem por si só. Os objetos são uma composição de outros objetos, que as vezes são compostos por outros e outros... Nós somos assim.



**PAULA:** E outro, e outro.... Infinito. Uma continuidade. E a dança, ela diretamente lhe deu esses estados? A dança ela te trouxe algum estado de liminaridade? De Êxtase? E algum estado alterado de consciência?

**MONICA RONCON:** Há várias coisas.

A dança cigana, pra mim, é uma dança que me permite, graças ao trabalho do ritmo, graças a questão do ritmo, graças a questão da mudança constante, da felicidade, ou do lugar. Porque não é... não é uma dança. Chegando nas suas diversas manifestações e culturas, e grupos, e tribos. Inicialmente, como todas, era improvisada, portanto a questão do dois pra aqui dois pra acolá é uma coisa mais recente, não é “e agora vemos *pa pa*” e vamos todos fazer dois pra aqui, dois pra lá, mesmo. Na verdade, nós não somos assim, o ser humano não é dois pra aqui dois pra ali, não somos assim.

Portanto, quando tu expões ali minhas aulas, e às vezes... Epa, me Desculpa, lá eu agora desviei-me. Estou a tentar fazer coreografia, afinal, não estou. Estou fazendo, não sei o que...

Então, lá vou eu. Bom, agora vou falar, vou voltar a fazer coreografia. Vamos lá, fazer dois pra aqui, dois pra acolá.

O que eu estou a dizer é que....

é que quando, quando tu comesças a estudar ou a fazer, ou estudar com outra pessoa, ou tu experimentar as ânsias do Povo Cigano nas suas mais variadas manifestações... Quando tu estás lá, tu não estás a lado nenhum. é um instrumento privilegiadíssimo.

Para tu estás no momento presente, não consegue estar em lado nenhum.

Não consegue nem por um pé a frente do outro. Por isso tem uma dança que eu não acho que seja muito comercial, porque tu realmente precisas de te por a estudar ritmo.

Se não for uma coisa natural, tu tens que estudar, tem que estudar ritmo, tens que, porque não é uma coisa... Se eu não sou de etnia cigana, não é isso pra mim, não é natural. Tem que estudar, se eu quero fazer aquilo, tem que estudar. Me por a fazer “bate bate” como é o tambor, garre no tambor, “tumba tumba tumba” a gente já... A gente está a fluir, já não há o pensamento analítico, já não há interpretação, não é... Isso é em tudo

em qualquer dança, né? Só na cigana,

pra mim é uma história de paixão, como ficamos naquelas.... ficamos naquelas em que faz sentir com outras questões, se calhar, com outras que me ultrapassam também passados, não sei, traçados com a Índia.

São coisas muito profundas, muitas vezes tem a ver com outras relações, de outras vidas.

Não sei, é, aqui é válido considerar tudo.

Mas, eu nunca... Nunca, Eu nunca tive aquela preocupação de....

Ah, eu sou cigana, sou cigana, eu não tenho essa preocupação, porque eu tenho, eu vejo, eu *to* num lugar de respeito, por uma cultura que não sinto, não vejo separada de mim, e também não faço muito para pensar, porque eu não sinto que é separada de mim. Sim, a questão da liminalidade. Mas a meditação...

**PAULA:** E essas danças, assim, só pra gente ter um sim ou um não. Se você já experimentou algum estado alterado, algum estado de trânsito, algum estado de algum outro lugar, como a meditação, pode dar através da dança, dessas danças.

Mas assim, peguei o exemplo da meditação, que pode levar você a estados de experimentar estados alterados de consciência ou abertura de chacras, ou a Amor expansivo, um amor universal, ou alguma outra experiência extraordinária do estado de vigília. Essas danças, que são danças também muito ligadas a ancestralidade, a terra, aos ciclos, a esse lugar de não-autômata, né?

Essas danças, essas danças, algum momento dessas danças, te deu essa tua experiência?

**MONICA RONCON:** É simples, se nós queremos dizer... Se nós queremos dizer, que chegar a nossa natureza profunda, seja na meditação, seja no movimento a chegar a liminalidade. Isso faz sentido?

**PAULA:** Não, não por isso.

**MONICA RONCON:** Faz sentido. Deixa eu terminar a minha... meu raciocínio.

O círculo completa-se, porque... porque o subconsciente tem que se manifestar tem que ter o lugar de manifestação sempre.

Se não há lugar [para a] manifestação do consciente, aparece as doenças mentais. Aparecem as doenças que se chamam... denominadas doenças mentais, não é?

Mas, que podem ser de coletivos, podem ser de coletivos de pessoas, de coletivos de culturas, porque não há lugar, não há rituais, não há espaço pra aquele lugar, para a sombra se manifestar agora pra mim. As danças ciganas permitem estas. Num momento presente há uma espécie de uma excitação. Há uma excitação, o coração a pulsar, o coração a pulsar em colaboração com respiração com os pulmões... naquele momento tu tás tua experiência da vida. A vida, e essa experiência. Alegria pra mim.

**MONICA RONCON:** É que tu podes dar as nossas danças ciganas, eu acho, a Palavra chave. Porque tu estás a obrigar a fazer reflexões e verbalizar, e articular coisas que não necessariamente eu tenho articulado. Algumas sim, outras não.

Mas a alegria que tu vivencias quando tu estudas ou quando tu fazes, quando assiste está muito próximo do êxtase.

Alegria é muito próximo do êxtase.

A alegria está próximo de Deus, está muito próximo do Amor Universal.

Tu te sentes profundamente alegre, dificilmente vais achar uma palavra desagradável para quem quer que seja, porque aí estás a pensar que tudo é natureza, que o teu coração... e eu acho que é a chave.

**PAULA:** Lindo escutar isso da sua forma, do seu jeito, do teu encontro. É lindo escutar.

Agradeço assim, esse percurso que você fez para chegar a essa reflexão.

Para chegar nessa palavra,

Para chegar nesse instante.

Então, assim, e como é circular na vida através desse Imã da dança?

Você se sente realmente atravessada, no sentido que a dança determinou “minha vida como ela é hoje”?

**MONICA RONCON:** Tá, como eu dizia? Por que ela está a precisar ser entendida de outra forma e com minha professora, nas aulas da minha professora nos retiros de Ilma Mudra, nos retiros com o Raji.... aquilo que as pessoas... as vezes as pessoas dizem estar alteradas com suas consciências, e não percebes muito bem o que é que elas querem dizer com isso. Eu não percebo o que é que se considera um estado alterado de consciência

**PAULA:** É uma maneira de falar, né? Um estado exaltado que não é o estado normal de vigília ou autômata. É um estado que é um estado de conexão, é um estado ritual, é um estado de conexão, que a gente pode chamar.

**MONICA RONCON:** Ok! Isso deveria ser o nosso estado mais constante.

**PAULA:** Mais constante! É o que eu queria também! [Risos]

**MONICA RONCON:** Exatamente! Como Aluna dos meus professores, Ilma Mudra e Michel

Raji, tive várias vezes em vários retiros, momentos de profundo entendimento cósmico, vamos dizer assim.

**PAULA:** Alcançar esse estado, vivencia. Alcançar não, vamos dizer...

**MONICA RONCON:** Através do movimento, sim.

**PAULA:** Através do movimento, sim.

**MONICA RONCON:** É uma compreensão de que tudo está no seu sítio, nada poderia ser diferente. Há uma harmonia cósmica, não é?

**PAULA:** Isso tomou você, você conseguiu vivenciar...

**MONICA RONCON:** Tu sentes no seu ser, sentes que naquele momento só poderia estar ali a fazer aquilo, *tá* tudo certo. Naquele momento tu tiveste acesso a uma percepção. Nós trabalhamos a percepção, trata-se de uma percepção. Nós temos todos o mesmo planeta. Estamos todos no mesmo planeta. Mas, não estamos, por que cada um está num planeta de percepção diferente. E o que muda é percepção – pra mim - das coisas. Tanto é que já temos que olhar aquela linha, o véu. *Tás* deste lado do véu, ou estás do outro lado do véu? E isso é trabalho da respiração também. Em determinados momentos, com esse trabalho da respiração, tu começa a sentir, sim, uma expansão física muito grande, a nível destes chakras no peito, e começa a sentir amor. E começa a sentir um amor muito forte. Apenas com o trabalho de auto respiração, de.... de....

**PAULA:** De giro!

**MONICA RONCON:** De giro, ou então de repetição, do mesmo movimento, de uma mesma pedra no movimento durante muito tempo.

**PAULA:** Do som, da música, também, do êxtase da música, *né?* Você é levado...

**MONICA RONCON:** Há toda uma situação que é criada em que tu... Que não é alheio ao fato que precisamos fazer isso em grupo, não é? Em que tu faz sentir no... O Retiro que fizemos dos

mistérios, foi incrível. As pessoas sentiram uma expansão muito grande em termos de amor. Um amor quase sexual, mas não era sexual no sentido mais prosaico.

**PAULA:** Um amor prazeroso de corpo, que o prazer do corpo a gente entende como sexual?

**MONICA RONCON:** Sim, mas é uma coisa cósmica, não é um... É uma energia!

**PAULA:** Um gozo! [Risos]

**MONICA RONCON:** Um gozo cósmico!

**PAULA:** Que é também erótico, e também por que não?

**MONICA RONCON:** Havia um mestre budista que dizia... como é que ele dizia? Não quero dizer as coisas erradas... que é o Sogyal Rinpoché do qual a *Danza Duende* foi buscar muitos exercícios. Ele era um mestre tibetano que se exilou na europa primeiro – Inglaterra, depois foi pros Estados Unidos e nos anos 60 [4:42] Sogyal Rinpoché, ele também era artista e portanto eu trouxe... eu crio vários exercícios de psicologia contemplativa e exercícios de arte. Eu crio a chamada Dharma Artes, ou Arte do Sol Nascente. E nós fomos, a escola foi buscar alguns exercícios propostos por ele, montamos o livro Dharma Arte, e pronto, agora aprendemos um bocadinho.

**PAULA:** Então, a gente... pelo tempo que eu tenho de disposição...

**MONICA RONCON:** Ele dizia que o Universo é um constante fazer essa mudança em si próprio.

**PAULA:** Caiu, caiu uma fruta.

**MONICA RONCON:** Caiu?

**PAULA:** Foi, foi uma fruta, uma coisa assim, eu não sei. Vermelho. Então, não se preocupe.... Uma fruta vermelha.

**MONICA RONCON:** Ahhh.. que engraçado...

**PAULA:** Então, a gente não tem todo o tempo do mundo e a Luz está ficando escura. Então, essa pergunta que a gente pode retomar, e isso a gente pode fazer – falar o final, pela questão mesmo técnica. Com relação de ser levada por essa cenoura, por essa coisa da vida, pela vida. Isso é muito importante, queria te ouvir.

**MONICA RONCON:** Isso é uma questão que não foi fácil porque a dança só quer seguir a sua paixão e não se vender, não se (detesto essa palavra) prostituir no sentido de perder-se, esquecer-se porque começaste a avançar. As vezes muitos artistas têm que fazer isso por questões de sobrevivência, né? Conjuguar isso tem sido muito difícil. Não só em termos práticos como em termos existenciais, não é? Porque tu dificilmente consegues pagar uma renda.... E se quiseses ter uma família vivendo do quê? Das aulas e de espetáculo, é muito difícil. Muito, extremamente difícil. O que vai te obrigar a fazer trabalhos que não gosta. Vai te obrigar a entrar num...

**PAULA:** Num ritmo, né?

**MONICA RONCON:** Num ritmo e numa forma, numa estrutura da aula que se calhar é mais comercial, mas não corresponde a tua alma.

**PAULA:** Entendi.

**MONICA RONCON:**

Tu tens que escolher. Eu escolhi, tenho escolhido - graças ao fato de poder ter outras atividades, como a tradução e interpretação - fazer o que meu coração e minha alma dizem que faz sentido. E isso não é muito comercial. [Risos]

**PAULA:**

[Risos] E você acredita que existe alguma missão de trás, sua própria, pessoal? Alguma missão?

## Entrevista Patrícia I – Granada, 2022

**PAULA:** Gravando. Estamos com Patrícia Passo, quinta entrevista do projeto de tese.

**PATRÍCIA:** Oi. [Ri] Eu me chamo Patrícia Passos de Araújo, meu nome artístico é Patrícia Passo, faz muito tempo que eu mudei esse nome, eu mudei por uma questão de numerologia, na época eu me senti desafiada pela numeróloga, ela disse você vai ser conhecida internacionalmente, eu não tinha nenhuma necessidade... desejo de morar fora do meu país, por que o trabalhava com as questões do meu país, eu me senti muito... identificava com a minha cultura, mas eu tinha uma coisa do desconhecido, isso eu sempre tive. De navegar mares, aonde eu não conheço, né? As marés. Eu sempre tive esse ponto, essa necessidade, esse desejo de me sentir anônima, então eu falei que coisa mais besta, né? A gente tira um S do nome, e aí a gente vai ser conhecida internacionalmente? então tá, eu vou pagar pra ver essa história! (ri) aí eu fiz uma brincadeira meio Ameli, eu gosto muito de fazer...ao longo da minha vida eu fiz muitas brincadeiras comigo. Enfim, e eu realmente a coisa eu gostei do Patrícia passo, ela... eu lembro dela falar “Mas você tem que mudar em tudo, na identidade...” aí eu fiz esse caminho, achei... fui me... gostando do patrícia passo, mesmo. Hoje em dia as pessoas me conhecem como Patrícia passo e eu me identifico com esse nome: Patrícia passo. Eu sou natural do Brasil, sou carioca, carioca da gema. Carioca daquelas que é apaixonada pelo rio de janeiro, pela sua cidade, enfim. Meu primeiro contato coma dança... Bom, que eu lembre... Porque tudo pra mim é dança, então fica estranho a gente pegar o ponto inicial do primeiro contato. Mas eu lembro que eu era uma criança diferente. Mês pais tinham sido transferidos pra Bahia. A Bahia naquela época, 1980, era um lugar muito diferente do meu entorno social, do Rio de janeiro, que o Rio de janeiro é uma cidade... vamos pegar isso, não tem como eu não falar disso da história da dança. Mas, no Rio de Janeiro, foi uma cidade que foi capital do império, então a gente teve uma espécie de samba europeu, misturou a música europeia com a música africana. O Rio de Janeiro tem essa espécie de glamour. A Bahia daquela época era África mesmo, eu lembro do choque cultural, pra mim como criança era uma coisa muito interessante. Pros meus pais era um choque. Eu lembro da gente viver... se sentir estrangeiro ali. Se sentir ali uma coisa bem... Eu lembro de eu estudar num colégio onde a maioria era Negra, eu ser a branca, chamada de branca. EU lembro de cenas. Eu lembro de umas festas que minha mãe dava em casa... minha mãe sempre foi uma pessoa conectada coma música popular brasileira, a gente escutava samba, a gente tinha uma conexão muito forte. Nessa época minha mãe tinha decido estudar geografia política. Ela decidiu entrar no movimento negro. Minha mãe conseguiu, umas espécies de

entrada nos filhos de Gandhi, que era um bloco absolutamente negro. O que eu lembro é que eu chegava naqueles... no carnaval, minha mão me perdeu no bloco de filhos e Gandhi, eu aprezei no cangote de um... bom, enfim negão de 2 metros, e eu tava achando aquilo o máximo. Então eu lembro do samba, deu dançando e chamando atenção das pessoas. Eu lembro de uma festa na casa dos meus pais, e eu sai pra sambar e eu quebrei tudo ali, com 6 anos de idade, eu lembro de sentir uma coisa que era maior que eu. Eu lembro que a pessoas me olharem, e eu não entendia por que elas estavam me olhando, por que pra mim era uma viagem totalmente lógica muito interna, e muito pessoal. Eu chamava atenção. Eu não entendia por que eu tava chamando atenção, por que pra mim era muito espontâneo, era muito um desejo que saia de dentro de mim, incontável, por que pra mim Bahia era aquilo. E aí isso foi, isso foi acontecendo, minha mãe teve a coisa de vou botar você numa escola de teatro, muito expressiva, muito... com 6 anos eu entrei na escola de teatro, e na escola de teatro eu entendi que eu ia ser atriz, e que era aquilo mesmo, então minha vida, na questão da expressividade, o coro ele tava acompanhando aquilo. Mas a questão do lúdico, da expressividade, do viver outros personagens, da arte, ela tava desde muito pequena. Com 6 anos eu comecei a fazer teatro e não parei mais. Aí isso foi se desenvolveu paralelo a uma educação num colégio católico jesuíta, uma exigência muito forte. Uma espécie de esquizofrenia de vida, por que tinha toda a repressão que eu vivia naquele entorno, mas eu tinha a válvula de escape, eu tinha o lugar ali do teatro, aonde ele me permitia tudo, então eu desde pequena subia no palco, eu fazia peças de teatro, e fiz balé minha mãe me botou no balé eu lembro muito claramente da paixão pelo palco, das aulas de balé, eu lembro de quando eu disse pra minha mãe com toda a dor do mundo que eu não queria mais fazer balé. E lembro da cena, ela foi me buscar no balé, e aí eu tava numa escola de balé, e eu tinha acabado e me mudar de escola. Aí eu fui castigada, o castigo é que eu tinha que fazer pliê saltê, que é um movimento de flexão no joelho – o pliê - e saltar e o bumbum não podia bater nem na barra nem no espelho, eu lembro da exaustão e frustração de não conseguir e daquela pessoa gritando comigo e í eu falei eu não quero mais voltar nessa aula de balé, eu não quero mais fazer aula de balé. Minha mãe respeitou esse desejo e aí, ali alguma coisa pra mim morreu, assim, alguma coisa ficou... Houve um contato com a frustração. Mas, eu como tinha o teatro e o corpo é a ferramenta do ator, eu me saciava naquela história do corpo como ferramenta do ator, eu lembro que depois minha mãe apaixonada pela Bahia, continuou indo pra Bahia indo morar lá, assim durante três, quatro meses... aí veio aquele boom da lambada, mas a Bahia já dançava lambada a muito tempo, então eu lembro desses 3 meses que eu passava com minha mãe, e eu ia pra aquele lugar que era só pescadores dançar e aquela coisa me... eu acho que foi meu primeiro contato forte com uma coisa que eu estudo como a libido,



né? Mas uma libido que não era do outro, por que eu não tinha, eu tava dançando com os pescadores. E não me sentia objeto sexual, em muito menos... Eu tava descobrindo uma sensualidade, uma sexualidade que me conectava muito com aquele momento dos 6 anos de idade, do samba. E aí eu comecei a dançar muita lambada. Aí quando eu cheguei no colégio as minhas amigas ficaram doidas, por que tinha ficado na moda no rio, queriam que desse aula de lambada, aí eu comecei a dar aula de lambada e aí comecei a ficar meio famosas no colégio pelas aulas de lambada. A interpretação das pessoas vendo aquele evento me incomodava, incomodava muito como eu era vista como a professora de lambada, por que a lambada pra mim não era aquilo que eles tavam entendendo, mas ok... Aí eu comecei a dar aula de lambada pra minhas amigas e elas a começaram a me pedir pra dar a aulas sempre e eu dava aula de lambada e eu misturava na lambada coisas de teatro e eu ia fazendo daquilo ali a minha sopa de letrinha pra tentar.... eu acho que queria que as pessoas vivenciassem como eu vivia e eu era muito frustrada por que eu não achava que isso acontecia naquele entorno. Nesse sentido, me provocava assim uma certa frustração. Eu tinha essa relação... que a formação católica, da onde a gente vem, vem fazendo com a sua relação com a sua sexualidade, né? Eu fui entender isso muito depois, mas eu fui entendendo assim que era Patrícia menos, você não pode ser tão sexual, você pode não ser tão sensual, por que isso, isso chama a atenção, isso você corre perigo, isso incomoda, isso te coloca numa relação de objetivi... obje... da mulher objeto que você não sente por aí. Então, aquelas questões já estavam ali desde desse momento. Aí, bom, passaram continuei fazendo teatro, continuei... Aí me apaixonei por circo, aí comecei a andar na perna de pau e aí tinha certeza que eu ia fazer a escola de... a Universidade quando eu terminasse meus estudos do colégio e aí nessa transição do colégio para a faculdade, quando eu cheguei eu lembro que tinha uma mulher da Índia dando umas aulas de dança indiana. A Índia era um lugar do desconhecido, aquele exótico onde eu falava “Gente, isso deve ser muito louco!”, né? E eu lembro deu sentada numa roda experimentando exercícios de óleos/olhos e de mãos e tendo muito prazer e eu falei “Gente, mas o meu corpo, ele sentiu prazer naqueles movimentos expansivos na pélvis e tal e eu falei “Gente, mas como é que uma coisa pode ser tão doce e me levar para um lugar muito parecido com aquela lambada, com aquela minha conexão com o samba?” Aquilo me chocou e eu realmente não dei conta, falei “eu não tenho maturidade pra entrar nisso agora. Corta. e aí eu fui... comecei a namorar um ator e naquela época ele falava muito pra mim, que tinha um trabalho muito do corpo no teatro, que eu precisava, enfim, usar essa ferramenta, e ele foi - acho que foi um pouquinho antes dele – me apresentou a capoeira. Eu fiquei louca, realmente. Em um ano eu já estava assim, eu vou dar aula de capoeira, vou ser professora de capoeira. A capoeira, ela unia as coisas pra mim. Eu senti que ela me dava o que

eu não conseguia entender dos fragmentos, das emoções que eu sentia em situações, né? A capoeira me dava um contato muito forte com a questão do social, a questão histórico social das raízes da onde você vem, de como essas raízes vão encontrando como um arvore, né?“ Tem uma pedra aqui, eu vou encontrar uma forma dessa expressão sair bordeando a pedra, né? Então a capoeira tem esse gingado, esse molejo, pra mim é uma filosofia de vida, eu falei “Eu preciso desse molejo para entender como eu posso coordenar esse lugar endurecido da onde eu estudo pra esse lugar fantástico do teatro, então a capoeira, ela me linkava, ela me dava esse gingado na vida, fora a questão espiritual, que a questão espiritual pra mim sempre foi uma coisa muito forte que se desenvolveu muito na Bahia quando eu tinha esses 6 anos, minha mãe frequentava terreiros, frequentava a menininha do Gantois e eu lembro dessa cena, de minha mãe pegar e falar, “Olha essa daqui é minha filha, faz a cabeça dela” e menininha do Gantois falar “olha, a cabeça dela ta feita já” Então, eu lembro de umas, de eu ficar meio... meio... Eu me sentia assim, como se eu tivesse.... eu ficava meio entorpecida, eu saía um pouco da realidade, em certas circunstâncias. E aí para mim essa espiritualidade, ela era isso, acontecia até rezando na missa mesmo, entendeu? Eu sentia isso na igreja, que a gente tinha que rezar, a gente tinha que cantar a oração de São Francisco e eu lembro de sentir um Balacobaco, entendeu? Eu me sentia envolvida naquela, naquela história assim muito fortemente e a capoeira me trazia Essa espiritualidade me trazia esse gingado, me trazia uma... um Molejo, mas ao mesmo tempo soltava agressividade - que eu acho que era uma coisa importante para mim do masculino e o feminino -, entendeu? Ela me trazia também esse desafio. E aí eu comecei a achar que eu ia largar o teatro e que eu ia ser professora de capoeira e que eu ia deixar tudo na vida, porque aquilo me conectava de uma maneira que eu não sentia com nada. Foi uma crise porque eu falei “Gente, eu ...sempre... Como assim, eu sempre quis ser atriz e agora a capoeira é mais forte que isso?” E eu lembro de uma conversa com esse meu namorado que falou: “Olha só, o seu universo, a sua forma de ver o mundo, é muito grande, você não vai conseguir ficar só nesse universo. Se você tá tão apaixonada pelo corpo, entra na escola de dança.” E aí foi quando eu devia ter 18 para 19 anos, eu decidi entrar na escola, fazer a prova para entrar na escola de dança. Eu achava bom... Sei lá, não sei se é dança, porque, claro, porque o que eu gosto.... Bom, enfim. E aí, eu tive muita sorte. Bom, meu mestre de capoeira, mestre marrom - toda a minha reverência para esse grande sábio mesmo, esse baba. Porque ele tinha um conhecimento, né? Também isso... isso me dava assim muita... era difícil para mim até entender como uma pessoa que não tinha os estudos - que na minha cultura era importante ter esses estudos, né? Os estudos acadêmicos, Os estudos do bom Colégio. Como aquela pessoa quase analfabeta podia ser tão sábio? Aquilo era muito forte para mim. E aí, depois entrei na escola de dança da Angel, né? E

aí, Angel, meu Deus, o que que é aquela escola, né? O que que é aquilo? o que que é aquele lugar de amor, de... Ai, Nossa, eu não sei, nem... a Ângela, vai tá difícil de você falar sobre a escola da Angel, porque ela - ela consegue... Ela é uma grande mãe, eu acho que o que eu sentia ali foi Uma... foi um contato com a mãe, assim com a fonte *Shakti*, né? Hoje em dia foi um contato com a energia da mãe, um feminino muito bem posto, um feminino muito... né? E aí, toda a forma de você aprender na Angel, ela é a partir da aglutinação do conhecimento, ela é a partir do corpo, do entendimento, da filosofia pelo corpo do entendimento da anatomia, pelo corpo. Então, tudo passava pelo corpo, tudo passava pelo corpo, né? E aí, ver esse corpo reagindo e ampliando a sua Inteligência, a falava assim “Gente, tá muito mais fácil para mim aprender, tá muito mais fácil para mim, eu tô me sentindo muito, eu tô me sentindo um ser ilimitado e eu...” eu passei lá no Colégio, né? No estudo acadêmico, mas era tudo limitação, era vibração no medo na falta, no sofrimento, no sacrifício, a escola da Angel fez assim, né? Era tipo, passa pelo corpo que vai dar certo então eu se eu tivesse que tirar uma mensagem dessa escola era essa intimidade que ela me deu com o meu corpo, né? E esse acreditar no meu corpo e esse acreditar que para mim é o... é a razão do meu viver e da minha trajetória até aqui, e acreditar que seu... quanto mais íntimo, como quanto mais quanto mais escuta, quanto mais consciência, quanto mais intimidade eu tiver com meu corpo, mas vai dar certo. E aí, eu saí dessa escola com essa consciência, claro que vivi momentos duros, que tinha que escolher. A musculatura do corpo precisa reagir no balé de uma maneira completamente diferente da musculatura da capoeira: Larga capoeira, porque senão você não vai conseguir dançar balé, Meu Deus, como foi isso difícil para mim, mas hoje em dia eu entendo essa... esse lugar como, como essa professora de balé... foi uma grande mestra, né? De falar a capoeira tá ali, a capoeira sempre vai tá ali, vai estar ali. Constrói, busca essa construção por aqui E depois você vai acoplar uma coisa na outra, né? Então, assim, meu Deus foi... foi reveladora aquele... aquela... aquela... escola, e aí, lá na escola, eu... foi uma coisa muito natural, eu fui me identificando com quem? Com a coreógrafa que fazia Étnico Contemporâneo Brasileiro, ela tinha uma coisa muito... não, não vamos falar de expressionismo alemão não, vamos falar de Brasil, vamos falar de Brasil, vamos falar de Brasil. E aí, a gente foi indo para... eu lembro de fazer uma viagem com ela por Pernambuco. E aí, a gente ficou estudando Caboclinho, Xote, Xaxado, Maracatu, nessa época eu estudava também candomblé, eu estudava Umbanda. Então, tudo para mim era... eu fiquei apaixonada pela... pela... pela... pelo caráter híbrido da cultura brasileira, eu fiquei apaixonada pela... pela quantidade, pela riqueza do folclore, eu fiquei apaixonada como a linguagem que eu falava, meu Deus, quanto material, quanta linguagem, quanta... quanta diversidade no mesmo país. Quanta, quanta coisa para a gente conhecer, para a gente entender,

que tá dentro do universo da cultura brasileira e nessa sensação de apaixonamento, né? De enamoramento, assim, pela cultura brasileira. Eu entrei para fazer umas aulas de Flamenco, porque eu tava dançando na companhia de contemporâneo, é que é muita coisa, né? Mas, eu tava dançando na companhia de contemporâneo. E aí, quando eu comecei a dançar na companhia de contemporâneo eu comecei a botar meu corpo tão a serviço do movimento, que eu tive uma crise de achar que eu tava parecendo uma máquina de movimento, e aí nessa crise eu falei cara, eu tô em crise, eu tô. Eu não consigo nunca, eu nunca, nunca mais. Eu não consegui sentir mais a união que eu sentia na capoeira. Falei “Cara, tá faltando algo. Eu não tô... eu tô me perdendo.” E aí eu falei “Eu quero buscar alguma coisa que... que tire, que saque de dentro de mim. Sempre foi um processo muito putaniano, né? Falar “Cara, tem alguma coisa dentro de mim, que eu tô perdendo”. E aí, eu fui me conectei com mais aulas de Flamenco, né? E aí, o Flamenco fez isso, o Flamenco fez isso. O Flamenco “AAAAARGH” ele rasgou assim, né? Ele entrou assim dilacerando, trazendo uma coisa muito passional. Assim, uma relação uma conexão, com... com outro lugar, e eu falei “meu Deus!” esse... esse... essa... linguagem é muito forte, né? Paralela ao Flamenco eu tinha ido para praia, uma vez fazer umas aulas de dança do ventre. Mas elas ....que tinha na praia de Copacabana, eu também tenho essa imagem de eu mexendo lá fazendo aqueles oitos naquela Praia de Copacabana e falando assim. Algumas vezes na vida eu senti isso... Que mais? Que você precisa na vida, né? Esse mar, esse mar interno, esse mar no meu ventre, não preciso mais nada na vida, né? Uma sensação de Êxtase, mas foi outra coisa que eu não dei conta eu falei “Isso aqui não tenho maturidade para entender isso agora.” E aí fiquei fazendo aquelas aulas de Flamenco e comecei a... Isso foi realmente o que aconteceu na minha vida, não tem como eu contar a história de outra maneira: eu comecei a sonhar em espanhol. Eu falei “Gente, mas eu não sei nem falar espanhol, que doideira é essa?” E tal, e aí, eu resolvi pagar para ver esse sonho, eu resolvi que eu precisava pisar na Espanha e vim estudar na Espanha. Conversei com a minha... com a minha professora de Flamenco e ela falou: “Você tem que conhecer Maria Madalena, lá na escola Amor de Dios.” Falei então, “É isso que eu vou fazer, eu vou para Espanha nas minhas férias.” Eu já era professora da Universidade no Brasil, eu já tinha feito, enfim, tinha me formado na UNIRIO era professora do município, era professora de corpo da Universidade Gama Filho, aonde eu fazia um trabalho pra ator de corpo, porque, aí, claro, como eu tava nesse universo, né? Teatro, Dança... Então eu comecei a fazer muito trabalho de preparação corporal para ator. E aí, eu falei, cara, eu vou pegar as férias, eu vou conhecer Maria Madalena. E aí, foi assim que a minha vida deu uma guinada muito forte, porque quando eu cheguei na Espanha eu fui... Bom, enfim eu tinha eu tinha conhecido a diretora da Universidade de Madri, Eva Sans, que trabalhava com um grupo,

com um núcleo de teatro dança na universidade Carlos Terceiro de Madrid, e aí a Eva tinha me dado o cartão dela, falado “Pô, eu adorei sua aula.” Eu tinha ido pra gente dar uma aula, e ela falou “Me procure, eu cheguei na... Liguei para ela, fui conhecer Maria Madalena, liguei para ela e quando eu liguei para Eva, Eva falou “Ih, vai ter o congresso de Teatro Dança esse mês mesmo em Madri, você não quer dar uma aula?” falei “Poxa, legal, eu posso dar uma aula do étnico, eu fazia étnico contemporâneo brasileiro, quer dizer eu investigava um Movimento da Cultura, né? E aí, via como é que esse movimento, ia se contornando deformando, entrando numa outra estética, e como é que você mantinha essa... era minha - a minha paixão pelo movimento, como você mantinha a essência, daquele movimento? Como você não perdia a essência, quando você trazia aquele movimento para uma linguagem mais contemporânea? Era isso que eu tava estudando desde Angel, eu falei, “Poxa, sim, claro, vamos lá, eu vou adorar!” E aí eu conheci Maria Madalena, comecei a fazer as aulas de Flamenco e comecei a dar aula na universidade, e aí depois de um mês eu tinha um convite pela Universidad para eu continuar dando as aulas, lá eu fiquei muito, assim, impressionada com isso, mas eu tinha uma vida no Brasil, muito... muito... estabilizada como artista. e era muito difícil para mim abrir mão daquilo tudo. Então, eu fiz uma aposta comigo eu falei “Se eu conseguir achar um estúdio de dança, quer dizer, aí eu não venho para Espanha para dar aula de dança brasileira”, porque... para que... para mim assim, se a minha investigação fosse dança brasileira, eu tinha que ficar no Brasil, não queria imigrar para dar aula de dança brasileira. Mas, eu queria estudar outras culturas, eu queria continuar estudando o Flamenco, que eu falei, bom então, isso faz sentido. Então, eu preciso achar um mestrado que me coloque em contato com estudos acadêmicos e tal. E aí foi onde eu consegui. Entrei em contato com a Universidad Complutense de Madrid e fiz o mestrado em teoria e prática da aprendizagem da dança. Foi o primeiro mestrado que eu fiz. Durante esse curso, eu conheci o que hoje em dia continua sendo meu chefe, Alberto Garcia e as aulas dele de antropologia para mim eram espetaculares! E aí eu falei poxa eu quero estudar antropologia da dança e é isso que eu quero, eu quero... eu quero entender, e aí desde o começo era isso assim tem uma magia, tem um... tem alguma coisa que acontece que é metafísica quando você mexe o físico e essa coisa, ela não pertence a ninguém, ela acontece. E aí eu senti essa coisa em diferentes lugares, e eu queria entender que coisa era essa, e para mim começou a ficar muito claro que eu precisava ir muito na origem da coisa para encontrar esse lugar, esse lugar desconhecido.

**PAULA:** Patrícia, então é nesse percorrido seu, é... em Madri sucedeu o contato, a dança oriental, então onde tava... porque você vem pelo Flamenco, e o encontro com a dança oriental

ocorre naquela praia, naquele vestígio, naquele Devi, né? Que foi apenas um contato. E a dança oriental, acontece junto com o Flamengo e Madri. Como é que aparece para você então o Oriente, né? Como é que ele se brinca, como é que ele se veste para você?

**PATRÍCIA:** No Brasil o contato que eu tive foi na universidade com essa bailarina indiana, e na praia com Regina Ferrari fazendo oitos, e eu lembro de pegar esses movimentos dos oitos, e continuar praticando na minha casa porque eu fiquei realmente muito extasiada com o que aquilo provocava no meu corpo. Mas era *Top Secret*, eu tenho assim umas práticas... meu trabalho, né? Sempre trabalhei muito dando aula. Eu desde cedo trabalho, então assim, eu tinha umas práticas, sempre tive isso, práticas secretas que eram minhas frases e os oitos, faziam parte dessa prática secreta. Era um lugar muito íntimo, eu só fazia isso mesmo para mim. E aí, quando eu cheguei em Madri, eu me decepcionei um pouco depois com as aulas de Flamenco, porque o que que aconteceu? Aquela rigidez que tava estruturado, aquele Flamenco não começou a me trazer mais aquilo que eu tinha sentido, e quando eu comecei a estudar teorizar sobre isso. Eu falei “cara, isso não faz sentido, eu tô começando a sentir aquilo que eu senti lá na companhia de dança, eu tô escrava do movimento. Tem alguma coisa, que tá me levando para um lugar tão formal, e tão do sacrifício, do esforço, do tem que fazer, do tem que render, que não tá... que eu tô perdendo o outro lado, eu não tô sendo alimentada do outro lado. E aí o que que acontece? Não tá como eu vinha de outros linguagens, né? eu tinha feito escola de dança, eu tinha feito muitos anos de balé, depois da escola de dança, eu falei, “Cara, não é a linguagem, é a forma com que a gente tá trabalhando essa linguagem.” Mas o fato é... a forma com que tá trabalhando essa linguagem tá me desvirtuando, tá me tirando do objetivo meu, que era encontrar ali aquele ponto para mim catártico. Eu lembro de fazer aulas, porque, claro, eu me formei em teatro, eu lembro de fazer aulas com Silvia Heller quando eu tinha 18 anos e ela fazia ... [Fim do Video I]

## Entrevista Patrícia I - Parte 2

**PATRÍCIA:** ...que aonde é você fica num lugar assim, lá e cá, cá que é o mesmo ponto de quando baixa o santo, você fica numa... num estado de consciência alterado, lá e cá. Esse ponto não tava acontecendo para mim e ele acontecia na capoeira. Ele acontecia em diversos lugares diferentes, mas ele não tava acontecendo no que eu tinha me proposto ali, porque eu tinha pensado que esse ponto aconteceria no Flamenco. Que não era o Flamenco, era como eu lidava ou como eu era levada a sentir aquele- aquele trabalho e aí eu comecei de novo naquela pequena crise de “Ai, meu Deus, já estou eu aqui escrava do movimento”, e aí eu- eu- eu falei para o meu... para o meu diretor de tese que eu queria fazer uma investigação sobre as origens do Flamenco. E aí, você tem que ir no mundo árabe, não tem como. E eu tive muita sorte de que nesse momento, em Madri, vivia Chokre Mohamed, Chokre Mohammed *és un egípcio* que já fez a passagem dele, e ele era a grande pessoa da dança nessa época, em Madrid, a dança oriental, né? A dança do ventre, uma coisa absolutamente alternativa. Existiu muito poucas pessoas. Era uma coisa muito de Gueto, mas existia Chokre, né? E aí aquelas aulas- aquelas aulas desconstruíram muita coisa em mim, porque o Chokre ele primeiro tinha um caráter até mântico, que hoje em dia fala do caráter mântico mas não tinha a dinâmica de aula que a gente tá acostumada. A gente entrava em contato com um lugar aonde você ficava na repetição, na repetição. Eu lembro daquelas músicas, né? Ele... aquela.... fazer a gente entrar naquela.... bem, Trip mesmo do monótono, né? Eu lembro que eu- que eu entendi as aulas de Chokre e quando eu sentei assim na frente da imensidão do deserto e falei “meu Deus, é isso, que coisa incrível esse vazio- quanto esse vazio pode te preencher por dentro, que coisa fantástica!” talvez a mesma sensação que eu já tive no mar, né? E a sensação do deserto e era a sensação que Chokri passava pra gente. Uma das coisas fantásticas de Chokri, graças a sensação do “tira o excesso” e agora se conecta com a ideia mantrica, né, de você pulsar num pulso mais monotemático, um pulso... E aí, você vai, aquilo vai acontecendo. Como se fosse um metrônomo, como se fosse um relógio, vai te levando para um lugar muito raiz muito umbilical, muito umbilical, muito de pulsação.

**PAULA:** Isso era mais uma das características, e como foi esse nesse primeiro contato, nessa experiência de corpo mântico? Qual foi tua ideia, tua imagem, tua Ilha criada, né? Sobre- sobre o Oriente, aquilo que estava apresentando... qual foi o primeiro véu que você- que você configurou nesse primeiro contato?

**PATRÍCIA:** Então, não é fácil não porque aí você tem que tirar camadas, né? Liberar acessos, eu lembro das várias sensações, inclusive frustração de falar “meu Deus, eu tô tão acostumada com o corpo, de fazer coisas, corpo físico, eu quero sentir a adrenalina, eu quero sentir o meu corpo tonificado, né?” E aí aquilo tudo, assim, eu tinha que dissolver. Era o movimento da água, né? então a gente estava dissolvendo ali, naquela história era uma um contato com a água mesmo. E eu ia vendo as resistências ao movimento lento, resistência a fazer pouco, resistência ao Sutil, resistência ao monótono, a monotonia, resistência e dificuldade de internalizar. Uau, que dificuldade de você ir no íntimo, né? E você internalizar e que ideia você tinha de Angel, né? Então, assim, eu não era uma pessoa que não tinha internalizado, mas eu percebia isso mas tinha um que me fazia ficar ali para mim é... é a questão da da libido, é a questão da- do sensual, do sexual, do tântrico, da questão de que tudo na vida é uma pulsação entre polos, né? E isso vai criar a energia mais forte que a gente tem, mais poderosa que a gente tem, é a energia sexual só que a gente entende essa energia sexual. Só... a gente- a gente banaliza ela, né? A gente, enfim... foi criado, foi educado, foi concebido, para pensar que a energia sexual, ela é depositada numa questão, né? E a energia sexual e a energia, ela tá em tudo, ela tá nas plantas, ela tá em todas as configurações, em todas as criações, então eu não tenho como não reverenciar isso, e parece um discurso meio místico, meio mágico, mas ele para mim é absolutamente físico. Como aquela- aquela proposta orgânica, que é um movimento muito orgânico é você ficar... é... fazendo círculos de ondas e ondas e círculos e ondas como aquilo vai te- te levando para um estado original...

**PAULA:** E o aspecto cultural, como naquele período se coloca naquele lugar? Como se apresentava para você aquela cultura, aquela paisagem? O que que você tinha de arcabouço? De vocabulário? Que de ideia, sobre aquele universo, que você foi desistindo, que você foi destrinchando...?

**PATRÍCIA:** Olha, a primeira desconstrução maravilhosa é ver um homem absolutamente um homem homem, sendo- te trazendo a coisa mais feminina que já chegou na sua vida, uau! Então assim, é um homem, é um homem, é um homem, um homem casado com rosa, maravilhoso, entendeu? Mas, ele- como ele usava aquela natureza feminina, então quando vem falando para mim que dança do ventre é uma dança feminina, é uma dança só de mulheres, eu lembro de Chokri, entendeu? Eu não tenho como lembrar de outra coisa. Eu falo, gente, eu não posso falar isso, em? Mohamed, prque, é um grande amigo, assim praticamente filho de Chokri, e vendo ele dançar, meu Deus, que coisa que, quecontato com Sutil! Que lindo ver esse movimento!



Pé... deixa uma desconstrução, já foi uma desconstrução incrível, né? De falar meu Deus do céu, eu não tô entendendo nada, o papel, né? E você pode falar muitas coisas: papel da mulher... enfim, a gente entraria, meu Deus do céu, num universo tão amplo, entãeu... Chokri, eu acho que... eu falo isso aqui porque o Chokri é egípcio, ele... Houve um momento, e esse momento ainda existe. Aonde as pessoas é... se sentem tão identificadas com aquele movimento e lutam por aquele movimento, ser daquela Cultura, né? E aí, a gente começa a brigar territorialmente que está acontecendo no mundo, né? E sempre pelo movimento- esse movimento é meu, esse movimento é seu, é... "só essa cultura é capaz de entender esse movimento, então, é..." Chokri, eu falo isso mesmo, sabe? Foi a pessoa que me introduziu na fusão e era como poderíamos dizer aqui... puro, né? Porque é o puro, é o autêntico, é o egípcio. Você tá fazendo aula com o cara egípcio, mas Chokri falou assim, para mim, isso não é uma dança árabe, isso é dança oriental porque ela é uma gama de movimentos, de culturas orientais. Então, você tem que entender. Não é muçulmana, árabe, você tem que entender oriente. Você tem que entender, que existem outras dinâmicas, e para mim o que é Oriente meu Deus, é uma espécie de... eu não acho que existe assim, essa divisão cada vez...

**PAULA:** Como é que você se encontrou com esse universo? Como é que você tinha...

**PATRÍCIA:** O que aconteceu pra mim foi falar, cara, eu preciso... aquilo foi para mim uma... aquilo foi tema da minha tese durante sete anos, porque era o que é, Oriente, como é que eu defino? Então, porque era mais fácil falar para mim: isso aqui é uma técnica egípcia, vai lá no Egito, e você se resolve, mas quando ele falou para mim "Assim, ó..."

**PAULA:** Que ideia você tinha e trazia do seu arcabouço básico? Depois que você trabalhou tudo isso, essa ideia, esse contato, mas desde ali eu quero saber, qual foi a sua... o seu primeiro pano, o seu primeiro pano de fundo, o seu primeiro véu sobre tudo aquilo, que você estava entrando em contato, como é que você...? Eu quero...eu quero que você traga no seu corpo, todo aquele aquele ambiente, todo aquele período e aquela memória corporal. Em contato primeiro com aquilo... em contato com aquela ideia daquele Oriente, que você nunca tinha ido em contato com aquele homem, com aquela comida, com aquele cheiro, eu quero... eu quero saber, como que isso te atravessou em primeira instância? Porque, logo você vai destrinchar tudo isso, né? Porque a gente vai seguir falando disso, mas eu preciso desse ponto eu preciso ter- reter em você esse primeiro ponto de contato, e o que que você tinha de ideia o que que você carregava como Patrícia, como bailarina, como mulher, como ocidental, e brasileira. Sobre

aquela dança, sobre aqueles- aquele- aquele universo, e a ideia seu primeiro, o seu primeiro véu, o seu primeiro- o seu primeiro filtro, né? Sobre tudo aquilo, como é que aquilo te atravessa, e que ideia você também construiu sobre aquilo que você estava desvendando ainda...?

**PATRÍCIA:** Sim, é vamos lá, eu acho que quando.... E é difícil acontecer mas eu acho que a dança étnica pode chegar nesse lugar quando alguém- alguma coisa- algum é capaz de te conectar com um lugar do inconsciente coletivo humano. Você não tá mais conectada com essas- com essas capas que separam. Você entra num extrato que ele é universal, tá? Isso... Quando que isso acontece? Quando que isso se revela? Isso se revela quando você já... isso pode se revelar assim, só que você não tem consciência, entendeu? Você tá conectada com o extrato universal. Você não tá conectada mais com a sua cultura, eu não tava conectada com o meu Brasil, entendeu? Para mim eu tava- eu tava num lugar, agora a gente pode pensar assim, qual foram os elementos que fizeram, que ajudaram você a chegar nesse extrato? A gente pode falar coisas, né? Que eu acho que podem ajudar uma pessoa a entrar em contato com esse extrato, que não é fácil, não acho que é fácil... Talvez assim você- a pessoa encontre.

**PAULA:** Mas assim, eu queria falar para você que são os... quais são os preceitos, *prejuicios* como a gente fala aqui, na maneira espanhola, né? Que você sempre chega em algum lugar com algum material sobre algo, né? Você conhece um Limoeiro, você olha, você sabe que é verde, que é amarelo e você depois vai conhecer o que é essa planta, pelo caule, como é que ela dá. Então assim, quando você entrou em contato com Chokri, todo aquele universo, aquilo que foi viável e você fantasiava sobre aquilo, como era, como era o seu primeiro contato como ocidental, como mulher, como bailarina, sobre algo que você tava ainda desvendando. Então aquilo era excitante, era exótico, aquilo tipo, puxava aquilo que fazia mais forte, aquilo que fazia mais sensível, aquilo que te desconectava, por exemplo? Não sei, uma suposição de toda cultura ou todo modo ocidental, e você queria realmente se embriagar daquilo completamente. Dos cheiros, da forma de dançar, da Cultura...? Como é que isso te travou? Como é que esse- esse- esse fio, esse-, né? Desse fio, ele te atravessou, e o que- o que eu quero te trazer, o que- que a Patrícia tinha ali para fazer, aquelas leituras, né? Porque a gente sempre chega em algum lugar com alguma ferramenta... Então, qual era a ferramenta para você identificar tudo aquilo que era novo? O Chokri era novo, dança oriental em si era nova, e a gente sempre chega em algum lugar como alguma ideia, com algum *prejuicio* sobre algo. *Prejuicio* no sentido de crenças sobre algo. Eu vou para a África, ou eu vou para Bali, eu penso que assim, eu penso que é... Sabe, eu imagino... Eu, né? Eu- eu produzo uma ideia, uma insinuação, do que do- que

eu vou me- quando me encontro para te trazer nesse primeiro filtro que você já você já se diluiu. Outra coisa é o estado, o prazer é a multidimensionalidade que aquele- aquele- aquela dança ou como seu dia, a sua- no seu dia, capoeira fez como seu dia outras danças... Te levou para um Estado, mas eu tô falando dos preceitos, quando você chega no lugar com a mala, né? Você pisa em terra, você tem uma ideia. Daqui você desce do barco, né? E vai para um país, vai para um lugar, você tem uma ideia do que te contaram do que você traz, o que que você tem de ideia sobre isso, né? E depois ali, você vai cavalgar...

**PATRÍCIA:** Eu acho que eu entendo que você tá falando, mas assim eu eu realmente... eu busco essa desconstrução o tempo todo, então é difícil para mim querer me levar para esse lugar porque eu tô sempre num outro lugar porque quando eu...

**PAULA:** É válido.

**PATRÍCIA:** ...decidi que eu... e para mim, eu entrei no Chokri para estudar, né? Então, eu entrei do mestrado, eu entrei de uma bagagem enorme, eu entrei falando, sabendo o que eu queria. Porque eu falei “Cara, eu quero entender a origem da origem...”

**PAULA:** Perfeito.

**PATRÍCIA:** Então eu fui lá com essa- com essa...

**PAULA:** Com esse background.

**PATRÍCIA:** ...busca, eu não fui para uma aula de dança do ventre, porque eu queria trabalhar meu feminino. Não foi isso, eu não senti isso porque eu tinha meu tempo feminino, eu achava muito bem colocado, eu não tinha essa necessidade interna. Então, eu sei que essa necessidade interna, ela passa por muitas mulheres. Eu não fui para a aula do Chokri porque eu queria entrar em contato com o... Sherazade, ou porque eu tinha uma viagem com Oriente. Tinha assim... Eu sempre tive um namoramento de índio, eu achava assim, tem um lugar quando eu vi essas coisas, arquitetura, escutava uma música, é... Madri tem esse lugar, é muito forte. O que eu acho- o que eu achava Belo em Madri não era espanhol. Tudo que eu achava Belo era oriental, mas isso toda a minha vida, toda a minha vida, minha construção de beleza, eu achava... porque, é extremamente belo, o que- o que você o “*rebbuscado*” para mim é belo, né? Sempre, eu

achava isso um Barroco. Eu sempre achei o rebuscado belo. Então, realmente a arte oriental, ela me fascinava. Não tem como tirar isso, mas eu não cheguei ali, naquela aula é... buscando com a dificuldade do feminino, que é uma coisa que acontece ou buscando a sensualização, a sexualização ou para dançar o exótico da dança do ventre... Inclusive, eu vou te falar eu tinha vergonha disso, porque- porque eu já era um objeto exótico. Eu sou brasileira, entendeu? Eu, se eu tivesse nascido num contexto aonde o exótico fosse uma coisa muito “uau, eu quero ser exótica”, mas eu no colégio, já era exótica. Eu, naquela roda ali, do meu pai quando tá aqui dançando aquele samba, eu falava, “Meu Deus do céu, eu quero menos, eu quero me chamar menos atenção!” Quando eu cheguei na Espanha, eu era absolutamente exótica, porque eu dançava dança brasileira, porque eu falava de umbanda, eu falava de Candomblé. Então eu era- eu queria exatamente outra coisa, né? Eu não era uma conexão com exótica para mim, porque eu tava era querendo desaparecer do exótico. Você tem uma coisa que foi para mim difícil de me encaixar, era que eu queria ser normal, e eu não era, entendeu? Então, eu não tinha essa conexão de que “Ai, legal, vou fazer dança oriental e aí vai ser exótico” Para mim muito pelo contrário, eu tava sempre com um olhar para aquilo ali, essas- essas caras, essas roupas tão escondendo alguma coisa, e o meu foco era o que que tá escondendo, eu tava absolutamente continuar buscando esse lugar. Pode ser que esse lugar venha de um contato completamente com a linguagem desconhecida não sei.

**PAULA:** E o corpo oriental de facilitava isso. A porta de entrada ou as técnicas do corpo oriental, né?

**PATRÍCIA:** Olha, por tudo que eu estudei na minha vida, que não foi pouco no sentido corporal... e eu me pergunto porque eu não quero- eu não quero ser uma artista nem uma mulher e muito menos uma investigadora que acredite que Oriente... não quero isso porque eu acho que quanto mais a gente fragmenta, mais a gente tá errado, entendeu? Mas...

**PAULA:** Mas se proporciona a você...

**PATRÍCIA:** Técnicas orientais, elas te levam para um outro lugar, eu acho que na cultura oriental, a gente consegue- a gente- e a gente vai falar inevitavelmente, porque a gente falar de Oriente, a gente sei lá, tem que ir para o Império Persa. Se a gente pensar que a nossa referência histórica do ocidente: Roma. Mas, que Grécia, em Roma eram império de Pérsia, quem que é oriental e ocidental? Aqui todos somos orientais, todos vemos do mesmo lugar, porque na hora

que se conquista a Pérsia, se coloca lá, que a Grécia e Roma e a gente se identifica com a Grécia com a Roma, mas e o que que aconteceu com o Império Persa? Quando você vai estudar história, o que que o cara conseguiu conquistar 44% do mundo? Porque ele entendeu que não era para saquear as esculturas, ele entendeu que ele tinha que absorver o conteúdo daquelas culturas. Até esse momento a gente se diz- a gente saqueava tudo e desaparecia tudo. Aí chega, só não- Não vamos saquear, não, vamos vamos agregar, porque aí vai ser bem mais fácil da gente- da gente manter. É isso que tá acontecendo no mundo. Exatamente isso. Quer dizer, a gente vai, vai... é um samsara a gente continua no mesmo lugar, a gente tá querendo acabar com o outro, para poder existir. Não vai dar certo, então assim que- que o cara fez e por que que o Império Persa é um é um- é uma coisa importante para ser estudada, o cara falou “Vamos- vamos juntar aqui, vamos juntar todo mundo, pronto, e eu traço um caminho, eu só quero uma rota, um caminho, pode cada um ter o seu governo independente. Eu vou traçar aqui um caminho, eu vou botar uma trajetória. E aí, eu passo pelos lugares.” Claro, essa nossa referência tão ocidental, que eu quero dizer, não é tão ocidental assim. Então, para mim o Oriente é só uma bagagem de um extrato Universal que alimenta toda a humanidade, não é um lugar aonde... Ah, para- eu, sabe, assim os Chakras só existem no Oriente... Não dá para eu falar disso, porque quando eu fui estudar Chakra, por exemplo, existe um... existem médicos gregos, romanos que falavam de Chakra, então eu não preciso ir para Índia para ouvir falar de Chakra, entendeu? Então é muito complicado, eu acho porque volto a mesma questão, né? Eu acho que a gente, quando vai explicar alguma coisa e aí a dança tá embebida desse- dessa situação, a gente tem várias camadas, né? Pau, pau, pau. São vários véus, como você fala. Eu posso ter a visão, né? Você tá vendo Patrícia, eu posso “Pô, essa menina, que xale lindo, né?” A visão que eu tenho da Patrícia, poxa, é esse batom com esse xale lindo, ou eu posso ter uma visão do umbigo dela, ou eu posso ter uma visão do fígado dela, sei lá, entendeu? É a mesma coisa no movimento corporal, o movimento corporal, eu posso ir passando por epiderme, por camadas, até chegar... Hoje em dia, tá na moda falar de sistema miofascial, né? E agora a técnica é importante, é a técnica que conecta o sistema miofascial, só que cara, o sistema miofascial é meridiano, o sistema miofascial tava lá, tava escrito lá, entendeu? Enfim, o que eu tô querendo dizer é que a gente deveria- eu acho que a gente estuda uma dança étnica para a gente ir entendendo essas capas, e quando uma aula é realmente genial, quando você tem uma experiência corporal genial, é quando você já não sente aquilo como separado de você. Aquilo não é de uma cultura, aquilo é do extrato universal, né? Ontem a gente estava falando de uma coisa muito interessante, né? A Paula me apresentou aí essa coisa muito interessante de uma europeia que pega um funk brasileiro, né? E aí ela dança aquele funk com uma destreza incrível,

e aí aquilo vira dela, né? Mas ela tem um contexto social absolutamente contrário ao contexto social do funk, e como isso choca. E você- o que- que a gente tem que fazer ali, a gente tem que olhar para gente falar “Meu Deus, quantas camadas que a gente tem, quantos véus a gente tem para a gente poder olhar esse funk!” Que é o que eu tava falando hoje, né aqui? eu falei gente, eu olho para esse funk, primeiro que eu não- eu não consigo olhar para esse funk desde aonde eu tô, Patrícia, sem olhar para ele é.. pela desigualdade social que eu vivi no meu país, porque ele é um conteúdo usado, criado, estabelecido numa situação de opressão forte, mesmo marginalização forte e de sexualização e objetivação do corpo, é isso, e eu não- e eu, Patrícia, eu teria vergonha de me acercar a isso, mas não pelo movimento, que é o movimento, é pelo como ele é usado naquele contexto, e como aquele contexto eu sofro uma espécie de “eu não quero olhar para aquele contexto, porque eu pertencço a um outro contexto” isso na sua cultura é muito mais- é muito difícil de fazer. Aí você sai da sua cultura, aí alguma outra pessoa vai lá, e pega aquilo ali, e brinca com aquele movimento. Cara, o que que era aquele movimento? Aquele movimento é... Posso te falar a alta técnica de *chi kung* e *tai chi* que os caras fazem, os caras abrem o Chakra base, Muladhara, né? Você, quando você faz tipo um e você faz para ti, você tem que entender a movimentação anal, e o que ela tava fazendo ali, se você parar para você olhar, é uma movimentação anus, é uma movimentação do anus, do períneo, que vai levar ao movimentação da pelvis, quer dizer e isso o que que é? Desde o ponto de vista antropológico, arqueológico do movimento, isso é a coisa mais primitiva, anatômica, que a gente tem nosso corpo, que é o nosso cóccix. O nosso cóccix é nosso rabo, ele tá conectado com o nosso Instinto Animal, é a herança no corpo que a gente tem do animal, é o nosso cóccix. Se a gente tem essa herança, esse rabinho, tá bom quando você vai, aí você pega sai dessa cena, e vai lá estudar bioenergética, vai estudar Jung, vai estudar terapia corporal, aí todo mundo fala para você “Você tá com medo de viver, você tem que abrir o anus!” Então cara, aquele funk ali quer dizer, aquela situação de opressão, aquela situação máxima de opressão, te conecta automaticamente, com que lugar do teu corpo? Você tem que mexer para você se sentir livre, e é o lugar da vibração, da sobrevivência, assim, só que isso te coloca- por que que isso é... por que tanta pessoa pode não sair se sentir isso? Porque isso é animal, isso é Libertador, você soltar e aprender a controlar a energia do seu anus, isso é o que faz realmente quando você se- você pensa na estrutura do bebê, né? Existe uma lei, é a lei encéfalo caudal, então essa lei é fantástica para você entender o desenvolvimento anatômico da estrutura humana, a primeira parte fetal que se desenvolve é a nossa cervical e o nosso cóccix. O que que significa para as pessoas que trabalham com arqueologia, com construção do corpo, com a anatomia funcional do corpo? Isso significa que essa é a primeira parte nossa de comunicação com a ideia de vida. E aí que que os

caras, que- que o yogi que que significa? Isso significa que o Chakra 1 que é o *Muladhara*. E para o funkeiro, o que que significa? Que a gente vai quebrar tudo para esquecer de comer! entendeu? Porque quando eu quebro tudo, eu não tô nem conectada, que eu tô querendo deseja, que eu preciso comer, que eu preciso estudar, que eu preciso... entendeu? Que eu preciso ter condições básicas de vida, saneamento básico, saneamento básico que não existe. Então, eu quebro tudo, eu tô conectada com o mesmo ponto, mundo em carne eu tô fortalecendo ponto um. Agora, como é que pode, né? A gente chegar num lugar do mundo, aonde a gente entende esse conhecimento pela ioga, mas não consegue entender pelo funk e não consegue entender que eles estão falando da mesma coisa. Eu não tenho como dizer “Ah, yoga me faz iluminar, porque eu fiz isso na minha vida, eu fui num lugar, eu fui no outro, eu fui no outro buscando iluminação com movimento, e aí eu entendi. Não é a técnica que vai me iluminar, entendeu? Não é a técnica, existe uma... eu preciso de alguma coisa que me faça entrar em contato com extrato da humanidade, eu preciso ser levada para esse lugar, que é um lugar de comunhão, que é um lugar da onde as coisas, elas se dissolvem e nós somos iguais, entendeu?

**PAULA:** O cartão tá cheio, tá enchendo...

**PATRÍCIA:** Que que você quer fazer?

**PAULA:** Pois, então... aí vou ter que descarregar, a gente vai ter que obrigatoriamente seguir, porque o cartão não dá conta. A gente- a gente continua depois.

## Entrevista Patrícia Passo II

**PAULA:** Já está gravando mas não passa nada... Então aquela ponte né entre como é que você chega a Índia e você faz seu trabalho xenográfico tá? Até vou fazer a pergunta que é bom para mim também... Então assim: Patrícia como é que você dá esse salto né? Ao seu Oriente, especificamente a Índia dentro dos seus interesses? Você, pelo visto, você conta né, que você conta para gente que você vai como pesquisadora. E como é que é esse... esse, essa forma, esse jeito de se afincar de se etnografar, de se misturar, de contatar, de trocar esses conhecimentos nesses lugares que você vai contar né? Onde você esteve essas pessoas e o que é que você daí né? Como se abre essa, essa porta de trocas né dessas corporalidades, dessas pessoas e desse conhecimento, aí você fala um pouco para gente.

**PATRÍCIA:** Então vocês... como hoje estava escrevendo...

**PAULA:** Em português. Português a gente está na entrevista em português, para Portugal.

**PATRÍCIA:** [Risadas] Então, como eu comecei a me interessar muito pela questão da dança egípcia, dança árabe. Da influência dos árabes na Espanha e na formação do Flamenco, porque a princípio, a minha tese na Universidade seria sobre os origens do Flamenco. Flamenco com marte híbrida. A questão do de como essa, essa dança nasceu no sul da Espanha. Qual foram as condições que existia no sul da Espanha para essa dança nascer? Eu fui buscar as origens né? As origens. E aí, para mim era primeiramente entrar em contato com a cultura árabe. Quando eu conheci o Chocre egípcio, Chocre levantou essa questão. Que era uma questão que me instigava. Que era a questão da dança do ventre né? Da dança que a gente conhece, como uma dança do mundo árabe ser chamada de dança oriental. E falar como é? Ele fazia essa brincadeira né ? Você acha que se os árabes pudessem chamar essa dança de dança RARAVI eles chamariam de dança oriental? Essa dança é um amalgama de movimentos orientais de diversas etnias. E aí isso ficou muito forte para mim e Chocre sempre falava: Para entender a dança do ventre, dança árabe, dança egípcia, a gente tem que entender Oriente. E aí a gente volta naquela questão né? Tinha ... eu tinha um Fascínio por viajar ao Oriente. Isso era, eu queria ver até que ponto era tão diferente. Porque que era tão diferente? Então foi Chocre realmente um personagem, uma pessoa muito importante na minha vida, que me levou a Índia. Desde dessa Perspectiva da Patrícia que investiga, da Patrícia professora da Universidade, da Patrícia que tá querendo defender essa tese. Eu fui com esse desejo de entender essa ... que amalgama é essa



de movimentos orientais. E por que a Índia? Porque eu percebi ao longo da minha trajetória, como a dança clássica né? O que que é uma dança clássica? Uma dança temporal, como a gente chama no ocidente, a uma dança né que se desenvolve até maiormente nos Palácios né? É uma dança, se pode falar, que as origens do Balé. Ela é Palacega né? Ela é uma dança de Palácio. Como ela influenciou todas, toda a metodologia, a didática, a estética de outras danças... Quando a gente pegava o folclore e a gente coloca o folclore na cena, quando a gente pega o próprio Flamenco e dissolve ele para um teatro. Quando a própria dança árabe? Quando elas... folclore egípcio passa a ser divulgado no mundo... ele passa a ser divulgado numa espécie de mistura. Com movimentos do clássico que nós sempre entendemos como um único clássico do mundo, clássico ocidental. Então... essa me interessava muito. A questão de na Índia ter sete, oito, hoje em dia né? Tem gente que fala nove danças clássicas. Eu falei: Mas como é isso ? Se o clássico ele é uma dança temporal, que ele transcende a fronteira regional, como que pode existir um país aonde o clássico é Regional? Porque dependendo da região, você tem uma diferença de clássico. Então aquela questão do que que era o clássico no ocidente no Oriente, qual era a diferença do clássico no Oriente para o ocidente ela tava muito presente em mim. Eu já estava fazendo aula de dança da Índia em Madri. A sistemática daquilo era muito muito caótica. Como era transmitida. Era uma transmissão assim muito sensorial. Com uma dificuldade muito grande. Porque como a gente está muito acostumada com um formato cartesiano de método, até da própria da própria questão do Ritmo né aquilo ele era- era muito... desconstruía muito...a nossa forma de ensinar a nossa forma de lidar com didática. Eu lembro que eu ia para as aulas... ficava ali meio que fazendo, não entendia muito o que que eu tava fazendo, não entendia muito nada mas era a experiência de viver aquilo né? E ao mesmo tempo tinha um outro lado que era: Meu Deus!!! Que sutileza, que potência no Sutil. E isso sempre me fascinou. Já desde uma perspectiva, nesse momento muito pessoal né ? Como é que uma coisa Sutil, como uma coisa tão introspectiva uma coisa que tem que vir lá dentro, como que aquilo podia ser tão forte? Uma potência tão grande, expressiva de comunicação de emoção. Então eu tinha essas duas questões. Assim, eu queria entender é o que que era um clássico no Oriente né? E aí a Índia, ela preenchi esse requisito né? Fora o lado emocional, eu tinha... mas a gente pode falar de um desejo de conhecer a Índia. Mas ela preenche esse requisito: De... eu quero me colocar num lugar né, de discípulo e mergulhar profundamente durante muitas horas ao dia para conseguir que o meu corpo responda aquilo. Porque era realmente muito diferente do que a gente está acostumada corporalmente.

**PAULA:** Isso é importante. Você... se você puder contar como era essa engrenagem né de uma

lógica, a gente vem de uma lógica que é filosófica que é cultural que é cristã que é que é né ocidental pelo jeito que a gente come pelo jeito que a gente bebe, que a gente se alimenta. Até isso vai fazer corpo e como é que esse corpo da Patrícia que andava de carro, que comia, que era brasileira, que dançava Flamenco, se encontra com essa essas outras técnicas que requerem uma outra, um outro alicerce.

**PATRÍCIA:** É importante saber que eu não cheguei na Índia sem fazer dança da Índia e sem contato com Oriente. Eu já tinha viajado pro Egito, eu já tinha ido dançar com os músculos do Nilo com Chocre. Eu já estava bem metida no Universo oriental. Eu não cheguei lá de primeiras assim né? Eu já meio que primeiro...que eu já estava na investigação da faculdade. Então eu meio que, entre várias áreas, sabiam que eu estava buscando, por assim dizer. Mas claro que você né tem o choque. Quando você chega lá né? O choque são várias camadas né? Eu acho que a questão, tem uma questão bem, bem importante. Que é essa questão do movimento para fora né? Então no oriente a gente vai sublinhar e a gente vai se preocupar né? Com o movimento interno, o movimento concêntrico, o movimento que acontece dentro do corpo. E então isso vai fazer com que a dança tenha pouca espacialidade. A gente está muito acostumado a ver movimento como uma espécie de preencher o espaço fora. E no Oriente o movimento primeiro e quase que às vezes unicamente preenche o espaço dentro. Mas é isso vai dar uma sensação aí para... de quem só tá assistindo: De estático. Te leva para um outro ritmo, um outro tempo. É uma introspecção do movimento. Que isso também, para quem tá realizando, tem uma certa é... não é bloqueio a palavra, mas você pode chegar a se sentir assim né? Você sentir que você tá sem conseguir expressar. É a coisa na sua na sua magnitude. Porque você tem que fazer um processo realmente de introspecção. É um processo né? Você tem o ângulo. Os ângulos são muito importantes. O corpo, ele é mais andrógino. Ele tá relacionado mais a um lugar. Que aí para mim, isso faz todo sentido do mundo. Porque foi a continuidade da minha pesquisa. Ele tá relacionado com o nosso sistema de crenças muito primitivo. É um sistema de crenças animista e politeísta, com o qual a gente tá se relacionando numa intimidade muito mais complexa e direta com os elementos da natureza. Com os animais. Com os ciclos na natureza. Você já não tem, se você tem uma... quando você tem uma religião politeísta...É você. Não tá só. É focada. Baseado no seu sistema de crenças. Numa linealidade. Porque você entende a questão cíclica. Por isso que às vezes você precisa de um Deus. Às vezes você precisa de outro. Os deuses ganham características demoníacas. Então eles, eles têm emoção e essas emoções não são só positivas, elas também podem ser negativas. E isso claramente, quando existe essa liberação a partir dos mundos, do mundo dos deuses, é uma liberação Divina. Isso obviamente, é colocado

na sua prática dancística né? Então o belo não é desde da perspectiva oriental. Só o cômico, só o que é ... tem uma questão também muito interessante. Com o volume, com a deformação da forma, contra hidrogenia com o corpo. Que pode ser meio mulher meio bicho né? Eu vi várias pessoas né, quando eu cheguei para fazer aula e era muito duro. É muito duro a forma com que você tem que se jogar ali. Não é uma coisa... ela não tá feita pra gente né? Para a gente digerir. Ela é uma... ela é uma coisa que ela tá entendida como uma espécie de encarna... processo encarnatório. Porque é assim que tá dividido no Oriente. Você... você não tem que nascer e entender a sua missão. Ao longo da sua vida, você já nasce com uma missão. Porque você nasce dentro de um entorno né? A gente pode falar aí, sistema de castas. Mas enfim. Você nasce dentro do seu contexto e o que você tem que fazer é aprimorar aquilo que vem acontecendo. Gerações e gerações e gerações. Então você desde pequeno, você já tem um ofício. Você já está indo para um lugar. Você já tem um caminho. Então aquilo vai acontecendo no corpo daquelas pessoas de uma forma muito natural. Agora a gente né, no ocidente, a gente né com toda essa questão que... aí a gente podia falar disso num outro momento. Que eu acho que é uma coisa complexa. Mas vamos deixar aí com toda essa liberdade da escolha que a gente tem né? O pseudo Liberdade. Porque temos liberdade a partir de uma construção realmente de uma liberdade capitalista social né? São as pessoas que podem fazer essas escolhas. Elas tem uma vida inteira para decidir o que vão fazer. Então a gente tem uma espécie de relação com a técnica, com o corpo, com a devoção para o movimento muito quase que imediata. Eu tô gostando, não tô gostando. Aí, muitas vezes eu vejo né? Ahhh... Isso me pega, isso não me pega. Isso funciona para mim. Aí não- não tem nada a ver comigo. Quer dizer: A gente, a gente vai assim experimentando, experimentando, experimentando, experimentando e aquelas pessoas elas se colocam ali a serviço dele durante uma vida. Sem nenhuma pressa daquilo acontecer. É uma outra ideia. Uma outra didática. Uma outra filosofia. Bom, então eu queria me botar a serviço né? Eu queria fazer sarda ... Eu queria botar o meu corpo para serviço disso. Para eu entender o que é que incomoda. O que que era difícil. O que é que dilacera. O que é que era impossível de entender. Desde o ponto de vista cultural. O que que estava, o que é que aconteceria comigo. O que é que se transformaria dentro de mim. E eu vi durante esse processo né? Até a gente é meio anedótico. Mas todo mundo que entra numa aprendizagem de dança clássica vai caindo assim que nem Peão de xadrez né? Vai caindo: Ai não, não dou conta, não dou conta, Poxa, que rigidez! Poxa, que difícil! Né? Dentro da estrutura da dança que eu acabei me especializando. Mais você tem uma parte né? Todo mundo entra, eu sempre brinco com isso né? Todo mundo entra buscando lá - alásia - que é um movimento sutil, que é um movimento feminino. Mas primeiro todo mundo tem que experimentar andar até o tempo que

o maestro quiser que você vá.. Então você tem que ficar lá numa coisa muito Marcial.

**PAULA:** A temporalidade realmente é uma coisa que Tá muito então, presente. Porque até por idade do mestre crer que você tá preparado? Então, realmente a temporalidade é um- é...

**PATRÍCIA:** É um ponto não... é essa... tem duas questões né? A linearidade do processo, que a gente tá muito acostumada. A gente quer resultado num processo simétrico e numa linha. Não é... não existe linearidade de processo ali. A coisa é curva e a coisa é atemporal. É uma grande espiral. Então isso realmente é muito... você tem que estar muito apaixonada por alguma coisa muito maior que você mesmo, para você aguentar né? Ou você fica ou você se mantém ali. Porque claro que passar por isso não tem o menor sentido dentro da nossa visão. Isso não tem o menor sentido porque é uma forma completamente outra de fazer. Mas haviam duas coisas para mim. Primeiro: A mulher que quer investigar né? E aí quanto mais diferente melhor. Assim: Caramba!!! Eu tô achando caldo né ? Eu tô achando o lugar. Então tá... então isso aqui, aparentemente...Isso aqui é muito diferente. Então eu preciso estar aqui. Porque eu preciso entender essa, essa, essa origem. Porque para mim sempre foi essa questão. Temos uma origem realmente tão diferente. Assim, o que que nos leva a ser humanos e o que que nos diferencia de seres humanos? Antes que existe a etnia existe homem. E a dança é uma linguagem Universal. As pessoas podem olhar e se emocionar sem conhecer a cultura. Uau!!! Então era a minha tese né ? Era a minha investigação. Claro se realmente fossemos tão divididas culturalmente eu não conseguiria entrar. Então existe um lugar que eu entro . Que lugar é esse aonde nós, nós todos somos comuns? Então isso era minha a minha fonte né ? A minha- a minha pesquisa.

**PAULA:** E o que você queria resgatar então, para você dali né ? Porque aí você se sente tão Pititita lutando né? Para você incorporar aquelas, aquelas virtudes corporais? Aquele outro lá, aquele outro jeito de estar no corpo e de experimentar a realidade, e de experimentar capacidade corporal? E que essa capacidade corporal vai fazer você ver a vida e experimentar a vida de outra forma, né?

**PATRÍCIA:** É... Mas aí é que está. O que parecia muito diferente, depois que eu fui experimentando... E aí é onde eu... é totalmente... acredito que as crenças e a cultura vão criando camadas. E você vai, você vai ficando meio alombrado. Você vai perdendo a capacidade de ver atrás daquilo ali. Porque? Aquilo que me fascinava era capoeira. Porque realmente aquela sensação ou que na esfera o que era labram, você tem toda uma técnica de labram. Você tem

que fazer todos os movimentos dentro da sua bolha, da sua borbulha né? Da sua aura, do seu corpo sutil. Você tem aquela... os ângulos bem marcados. Quer dizer: Quando eu experimentei a caporângola, e foi o que eu me dediquei quando eu era jovem né ? (sorrindo) e antes de viver tudo isso. Era o que me fascinava. Como que um corpo entrava dentro do outro sem se tocar e criava uma bolha né ? E como que quando eu tava jogando ali capoeira, o meu corpo era um corpo, era um animal. Não era mais um corpo tão, tão cheio de linha...

**PAULA:** Demarcado?

**PATRÍCIA:** Era um corpo curvo né? Então assim, Odisse. Ele me levou para capoeira e a capoeira me levou para o Odisse e o Odisse me levou para capoeira. Eu falei: Nossa!!! Espera aí. Isso aqui é tribal né? Isso aqui é uma pode estar muito longe, mas a capoeira é isso né? E a própria filosofia. Porque a capoeira é uma filosofia. A dança clássica da Índia é uma filosofia. Porque a capoeira, por exemplo, ela é música. Ela é dança. Ela é luta. A dança na Índia, ela não é uma dança. Ela é a arte de interpretar. Ela é um caminho espiritual. Eu sempre conto isso né? As pessoas falam: Nossa, mas você viajou tanto sozinha na Índia. Você não tinha medo? Quando eu chegava nos lugares, as pessoas sabiam que eu tava ali para estudar dança clássica da Índia. Você... você é colocada diretamente numa alta casta. Assim você , você é aquela que merece conhecer certas coisas. Porque você tá num caminho que são um dos caminhos mais fortes espiritualmente. Então ela é uma questão devocional. Ela é dança. Ela é música. Ela é arte. Ela é mitologia. Ela é filosofia de vida. Porque aí você tem um tratado por trás né ? Que é o Nāṭya Shastra. Que vai falando até da conduta social. A partir do elemento da dança. Então que, que claro a gente pode olhar para tudo isso, como muitas pessoas fazem e regras, regras, regras , sacrifício dolor, dor, regras. E olhar para cultura e dizer: Ah! Ou então umas coisas que eu também vi muito né? A pessoa ficar completamente fascinada e querer ter encarnado na Índia para viver aquilo. Viver uma espécie de Trip. Que parece que tá... parece que quer mudar de identidade para aquilo acontecer no corpo dela né? E muito baseada... e se atanha, se aterra as questões todas que são superficiais. É o que tá acontecendo naquele corpo né? Ah se não tomar esse chá ...Eu lembro que eu estudava com uma dinamarquesa. “Se você não tivesse bactérias da Índia você não vai dançar”... Então você tem que beber água do Ganga, para você ter essas bactérias. Acontece essas doideiras né? Não, eu não. Vou beber água mineral. Nossa!!! Você vai beber água mineral? você nunca vai entrar na cultura. “ Não. Eu não vou beber água mineral. Até porque eu quero entrar na cultura.” Eu preciso do meu corpo para entrar na cultura. Como eu preciso do meu corpo eu não posso passar mal. Como eu não quero passar mal, Eu

vou beber água mineral. Mas é isso . Então essa, essa história né? Eu acho , eu acho muito ancestral e muito contemporâneo. Porque a gente está sempre nesse lugar né? Tentando encontrar uma espécie de diferença que me separe, me ponha superior a você né? E que difícil é ver iguais né ? A gente agora tá no mundo assim. A gente tá no mundo super Dual né? E com muita disputa territorial, e com muita disputa de conceitos, e com muita sempre... a gente tá vivendo essa questão. Então a minha é... a minha relação com aquela vivência era buscar o que era único. Mas para buscar o que era únic, o que era imutável, que era Imortal, o que me conecta... eu tive que entrar fundo naquela estética, naquelas diferenças, naquela forma de aprender. Que é muito interessante como sistema. Depois eu fui entender como sistema né? Então o próprio... as próprias coreografias de repertório, elas estão divididas de acordo com o que que você tem que aprender. Em cada escala. Em cada, em cada degrau né? Então o primeiro degrau, você tem que aprender a saudar. Você tem que aprender a dizer Oi né? Então é a saudação. Então você tem aquela coreografia. São várias coreografias de repertório que te conectam com a ideia de saudação. Aí no segundo estágio, você tem o lugar aonde você tem que brincar e saudar .Não, não é saudar. Mais assim olha, como é que é oferecer. É... mostrar a música. Então você se conecta com os instrumentos. Você se conecta com a ideia da Musicalidade. No terceiro estágio, aí você já vai brincar com espaço música expressividade e tempo. No quarto, você experimenta essa máxima capacidade de teatralidade. O quinto, você se libera e você experimenta muitos... quer dizer... eu fui entendendo como as coreografias é sistematização. As coreografias, repertório elas não eram um acaso, entendeu? Elas estão dentro de um sistema. Mas é um sistema bastante difícil de perceber e de entender desde a nossa Ótica. Porque o nosso sistema, ele vai baseado na relação do corpo com a dificuldade, o virtuosismo daquele movimento e é completamente diferente dessa assistematização que a gente encontra no Oriente. Por exemplo né? E aí bilh- de coisas você tem que aprender: a cantar a música... você tem que ser ritmo... Então você canta a música. Então, você faz muito exercício sem música e a gente no Ocidente, a gente, o elemento externo. O elemento musical. Ele ganha protagonismo Total. Você interpreta aquele elemento. Você tá... você se fugiu na boca do elemento. Mas aquele elemento está o tempo todo te levando no Oriente. Você tem que encontrar uma música interna e você tem que fazer música com o seu corpo, com a sua boca. Para você entender ritmo... é uma outras... é uma outra concepção, né? Então enfim podia falar muitas coisas.

**PAULA:** E Patrícia? Então. Assim... o que que você levou dessa, dessa engrenagem? Desse encontro. Desse, dessa Patrícia de antes que vinha com e o que

É que você extraiu daí que serviu para o seu sistema? O que que você realmente funcionou e criou com uma terceira coisa, né? Como a gente encontra da terceira coisa...

**PATRÍCIA:** Para mim ficou muito claro que eu tinha que fugir de uma, de uma necessidade que acontece no ocidente. Porque a necessidade do ocidente é assim ...quando a gente precisa de fazer teatro e a gente tira o movimento da rua e a gente bota o Movimento dentro de uma quarta parede, bota no movimento de uma caixa, de uma caixa preta, a gente precisa usar uma linguagem que está como uma linguagem que tá aceita. E uma linguagem que ela ocupa. O espaço que ela é. Assim. Digamos ...a linguagem politicamente correta então sempre se fuziona com dança com os elementos da dança clássica ocidental. Então para mim, ficou muito claro, assim... eu quero usar os elementos do clássico oriental. E tanto foi assim que chegou a hora que eu achei que eu estava muito contaminada com classe oriental da Índia. Eu estava muito entrando naquilo. E eu fui para Indonésia. Fazendo essa clássica na Indonésia. Porque eu falei: Cara eu preciso pegar uma dança clássica fora da Índia. E aí vamos lá para Indonésia, para ver que elementos permanecem entre o clássico da Índia e o clássico na Indonésia né? E aí ficou muito claro para mim que elementos eu precisava manter né? Essa questão do ritmo, essa questão da teatralização, essa questão da anulosidade do corpo, essa questão da... do espaço interno, essa questão do movimento introspectivo, essa questão da forma circular e da espiral. E aí eu fui. Essa questão por dentro da pantomima, que no Balé, no começo do Balé ocidental, a gente tinha bastante pantomima mesmo. Depois a gente foi perdendo um pouco. Tem um balé, parece assim um balé. Quando a gente fala de pantomima no balé, parece até que a gente está se referindo ao momento do Balé século XIX. Dá um momento muito assim, quase caricato. A gente não, não desenvolveu isso muito. Mas a pantomima é a linguagem mais antiga do mundo. A linguagem gestual. E ela existia no ocidente. Ela existia no balé. Hoje em dia a gente fala pouco dela porque a gente não... se a preocupação ela é muito na linearidade. No virtuosismo e na questão espacial. Porque para mim assim, a dança ela sempre vai refletir. Não é ...não é que é o conteúdo. É o que que você vê nesse conteúdo. Então o que que você vê nesse conteúdo é o seu mundo interno, né? Então assim. Não é um método que é ruim. Nem a dança que é ruim. É a sua capacidade. Limitação para conseguir ver aquilo. Então assim: O clássico ocidental, eu acho incrível. Mas talvez a gente esteja vendo coisas dele ou extraindo dele coisas que se conectam com o que a gente deseja agora e que não é exatamente só isso que o clássico é, né? Mas enfim. Isso aí já é uma outra... então eu falei: Poxa!! Eu quero, eu quero sim muito, buscar essa estética que comunica para mim. Isso era muito importante. Eu sou atriz de Formação, né? E quando, eu sei lá... é a gente tem ali... a gente que... nem jurar a bandeira. A gente vai fazer um

juramento. Quando a gente termina a faculdade né? E a gente faz esse juramento de que a gente vai usar a arte como linguagem. Uma linguagem de Comunicação. Para mim, isso é muito forte. Assim. Eu que, que adiante... eu entender se eu não consigo me comunicar, né?

**PAULA:** Então, dessa experiência, você extraiu certas coisas. Certos kits. Certas ferramentas. Você tem clara essas ferramentas que você, você trouxe. Levou para sua escola, para o seu mundo, para o seu retorno. Isso eu queria que você conversasse. Assim bem Sim. Sim. Acabei de falar algumas das coisas né? Que são bem importantes e que estão completamente dentro do meu método. Nisso eu sou bem... é restrita né? Por isso, por exemplo, é muito claro isso no meu método. Porque eu levei isso a máxima consequência. Eu não encontrei todas as respostas na Índia. E eu fui buscar na medicina chinesa. Eu fui buscar fazendo outros, outras, no yoga. Eu fui buscar, por exemplo a questão dos meridianos. Ela não tá clara na estética da dança. Da dança clássica da Índia. Porque aí a gente entraria numa outra questão que eu acho, eu vou soltar aqui Enfim. Mas são muitas questões né ? Porque são muitos anos investigando na questão de como essas danças que estão conectadas com essa origem do mundo. Elas chegam a nós hoje em dia de mão... pela mão de homens. Então a forma com que isso chega para gente é a partir de um entendimento masculino. As técnicas corporais que a gente se dedica ...aí a forma com que a gente lida com o nosso corpo é a partir da visão masculina então...



### Entrevista Patrícia Passo III

**PATRÍCIA:** Agora, outra vez tá, então, eu não sei quando parou, você sabe?

**PAULA:** Pode voltar um pouco dois minutos atrás...

**PATRÍCIA:** Então, tem uma questão que eu acho importante da gente falar que é o fato de que essa origem da dança, essas danças, esse lugar que eu tô falando que é um lugar comum, né? As etnias, elas vão diversificando, criando qualidade de movimentos diferentes, mas esse lugar comum, esse extrato universal. É... ele é... ele chega até a gente através da visão masculina, porque os grandes maestros... a gente vai para o Oriente, a gente sabe que quem vai ensinar para a gente são homens. Quem- quem fez, quem- quem tirou a dança, né? Dos templos, e levou as danças dos templos para fora foram homens, claro que você encontra maestros, mas quem fez esse tempo, os famosos que fizeram essa, essa espécie de tradução, né? Do que isso fazia nos templos indianos para- para as academias, ou enfim, as escolas de danças, são homens e a gente sabe, assim, coisas do tipo que... por exemplo na dança da Índia, a gente não tem o movimento pélvico, mas a gente sabe que ele existiu, a gente sabe que ele existia. Então, para mim fica muito claro, porque a gente pode falar isso antes da arqueologia- arqueologia, né? A gente sabe também o quanto que a nossa história foi contada maiormente por homens. A história das mulheres, isso acontece com o nosso próprio corpo. Isso vai acontecer com a história, não vai acontecer com o corpo? Então, a gente tem uma forma de encarar o trabalho corporal muito mais cuidado. A gente vê linha, a gente vê espaço fora, a gente vê ação, a gente não tem alguém que alimente. Olha só, introspecção do movimento, olha as várias camadas do movimento, olha pra questão do movimento como sendo uma espécie de buraco negro, olha para o movimento como- como um movimento de receptáculo, né? que ele vai- ele vai fazer um eco, né? Olha para o movimento com uma característica lunar em vez de olhar sempre como a característica solar, então todas essas questões foram muito claras para mim de como eu queria estabelecer um método na escola e como eu queria que essa- que essa técnica saísse saísse a luz, né? Eu queria não- não tentar uma ao máximo possível, não basear o- a dança artística, a dança que sai para fora, né? A dança que você vê no teatro como o balé ocidental, então era muito necessário manter uma conexão muito íntima, muito forte com o movimento pequeno, com movimento introspectivo, com movimento ondular, com a questão que hoje em dia para mim é muito latente na técnica, que é a questão da relação com os animais e com as forças da natureza,, todos os passos dentro da minha escola, dentro do meu Método, são passos com nomes de animais e são

passos que vão trazer a imagem- se não têm nomes de animais, têm nomes de elementos da natureza. Claro, para dar um exemplo aí, né? A gente vai para o balé, e a gente aprende a primeira, segunda, terceira, quarta, quinta, né? A gente aprendeu que é assim, é um número, é cartesiano, aí bom, essas- essa estrutura de braços. ela se mantém no ocidente. Essas posturas elas também existem no- perdão, no Oriente. Então, para mim ela parte do extrato então, será parte do extrato para mim, é muito mais interessante explicar para uma aluna a partir do movimento cíclico lunar, porque é uma lua, né? Se você parar para pensar, você tem aqui, você vai mexendo essa lua, quarto de Luna, Luna cheia. Então você- você preenche a lua, você vai passando por fases lunares quando você faz um *port de bras*, um movimento de braços, então eu explico e como a gente dá nomenclatura e como a gente vivencia aquilo a partir do que? Olha, os seus codos, os seus cotovelos se conectam com as suas escápulas, criam um ângulo, esse ângulo vai formar um círculo, esse círculo caracteriza as formas da lua, a gente vai passar por essas formas da lua, pensa em volume, era uma coisa por exemplo que eu via no balé. Fala assim “Poxa, que lindos são esses braços que criam uma espécie de atmosfera, né?” e é super difícil fazer se não tiver ninguém que te fale. Pensa em volume. Eu lembro que eu tinha professora que achava, que falava “respira pela axila” Como era respirar pela axila? Mas, era tudo muito mais difícil de entender sem você trazer o símbolo. No oriente, a estrutura e a codificação da dança, ela ainda tá muito relacionada ao universo simbólico, então o que a gente faz na escola é um resgate do símbolo, né? E o símbolo te conecta com mito e o símbolo vai te conectar com essa- e com princípio de tudo, a gente pode falar, Campbell defendeu isso durante toda a existência dele, do monomito, quer dizer o que a gente entende como mito brasileiro, um mito sul-africano, mito... existe uma estrutura mítica única, monomito! Então, da mesma forma que existe uma estrutura mítica única, para mim claramente existe uma estrutura de dança única só que a gente se desconectou, a gente se desplugou, completamente desse extrato do inconsciente, a gente se despregou dos símbolos, a gente não tem o hábito de entender as coisas a partir desse lugar.

**PAULA:** E Patrícia, então o que que você- você gera um sistema, você reúne essa, essa andança, esse caminho, ‘cê reúne esse- esse acervo esse vocabulário sensorial, dancístico, e essa potência de corpo nesses dois encontros e dois universos, né? De uma mulher ocidental que vai desenvolver técnicas, né, Corporais em Oriente? Que que você pensa que essas outras mulheres aqui, que não tiveram oportunidade de fazer esse rajeto que que você queria revelar, introjetar, abrir, fazer sentir nessas mulheres em ocidente? Que você queria trazer?

**PATRÍCIA:** Então, o caminho, para mim, ele é um caminho... totalmente- ele é um caminho muito- muito de busca minha, né? De entender o mundo, eu quero entender as coisas é um caminho muito interno, e esse caminho muito interno, quando ele- quando você, sei lá, ele é verdadeiro para mim. Funciona assim, você acaba que as pessoas- as pessoas veem isso, né? Então, assim eu não- eu não eu não tive essa ambição de “Eu quero passar isso para o mundo” Eu não tinha isso dentro de mim. A coisa aconteceu mesmo porque era tão íntimo para mim e era tão transformador para mim, que eu passei a viver o mundo da- desde aquele lugar, e para mim as coisas fazem sentido desse lugar. Então, eu ensino desde esse lugar. Então como eu ensino dentro desse lugar, hoje em dia as pessoas que chegam na aula, elas vão buscando isso, elas falam “Cara, eu quero entender coisas que eu não entendo. Eu vejo outros, eu vejo outras pessoas ofertando um montão de movimentos, mas eu não vejo ninguém linkando coisas, e eu quero entender esses links que essa pessoa faz” E isso para mim, claro, foi ganhando um caráter assim de responsabilidade, claro que sim, pela ensinância, né? Porque, claro, você quando trabalha com educação você tá transformando, pessoas você tá tramando vida, as pessoas...

**PAULA:** Mas transformar em que? Tem- tem um eixo, tem uma medula, a medula da história. Em que que você...?

**PATRÍCIA:** Em essência, em núcleo, em centro em uma coisa que é menos diferenças e mais semelhanças em origem, para mim é muito claro, muito claro que a nossa ancestralidade tinha um conhecimento é- enorme uma sabedoria incrível, e que a relação que a gente tem com o nosso corpo hoje em dia é uma relação muitos muito estética, no mal sentido - que a gente também podia priorizar sobre o que é estética - mas, muito para fora. A gente quer criar um resultado para ser comercializado, e esse resultado tem que ser belo, e é o belo que a gente hoje entende hoje em dia. Só que antigamente, se a gente for muito muito muito muito antigamente, o corpo era uma forma de estar em Vida, de encarnar e de entender o mundo. Claro, a partir do momento que eu, hoje em dia, eu tenho minha carteirinha de saúde, se eu tiver um problema eu vou procurar um médico. Mas, e quando eu não tinha essa carteirinha de saúde? E se eu tivesse um problema, eu mesmo tinha que entender a partir da natureza, a partir dos círculos, a partir do que estava acontecendo fora, entender que tava acontecendo fora com que estava acontecendo dentro. Entender que eu tenho os mesmos elementos da natureza dentro de mim, entender que eu posso me expressar e me transformar naquilo que eu quero ser. Claro! Eu tenho eu tenho muita certeza de que no nosso processo evolutivo, nós tivemos essa consciência, porque senão, não evoluiríamos porque a gente não ia conseguir ter evoluído tanto assim, e

tenho muita certeza de que isso se perdeu no caminho.

**PAULA:** E oriente, então você acha que então, Oriente, ele é uma arcabouço, ele é um baú. Não sei, tô lançando. Ele- ele te facilitou certos links, que você acha que você talvez sim, faria porque eu acho que a dança é uma atividade, e toda- toda dança, ela tem uma ancestralidade, né? Seja capoeira seja o zulu, seja a dança de candomblé, de boa, enfim, mas você acha que algo existe aí, que é um preparado um alquimia, que em Oriente ela- ela te facilitou, ela te completou, ou ela te deu diretamente...?

**PATRÍCIA:** Sim, porque existem muitos- existe muito estudo nesses lugares, né? Existem algumas coisas que eu tenho certeza que foram muito importantes para a história do oriente preservar certas coisas, por exemplo a relação com a mitologia, por exemplo a questão da religião ser uma religião baseada em elementos como hoje em dia até hoje é na Indonésia baseado em Elementos da natureza, quer dizer quanto mais perto para mim, assim, é simples e complexo: Quanto mais perto o homem tá da natureza, mais fácil vai ser entender essas coisas. Então, você ainda consegue certas tribos, certos- certos lugares nativos onde, você consegue observar essa natureza pulsando, nos movimentos corporais e o que que acontece no Oriente, o Oriente catalogou, e esse- e essa catalogação ela chega para gente.

**PAULA:** Você fala do Nātya Shastra?

**PATRÍCIA:** Não só o Nātya Shastra, né?

**PAULA:** A própria arquitetura, né?

**PATRÍCIA:** Quando os ingleses chegam no Oriente, eles- eles sabem, eles são cientes do que- dá riqueza que tá ali, eles começam a escrever sobre aquilo, então a gente tem grandes autores, a gente tem grandes... a gente tem muita bibliografia, a gente tem muita... um universo muito rico de estudos e estudos e estudos estudos daquela região, né? Eu não sei, eu estudo para qual é a origem da origem da origem da origem, né? A gente pode falar aí, Babilônia, Suméria, África, Taminando, esses lugares todos, como... Mas qual é a origem da origem? Da onde que vem a origem da origem da origem? Bom, o importante é que essa região, né? E aí, a gente volta para aquela questão histórica para ela ser- chegou um momento que a gente já não destruía para colonizar, né? A gente dava um jeitinho daqueles objetos, daquela- a gente criava uma

espécie de fusão de elemento. E aí quando essa fusão acontece, e essa fusão acontece muitas vezes na nossa história, Claramente a arte floresce, né? Que é o caso mesmo da dança oriental. Quando a dança oriental vive o seu apogeu? Quando é gente tem a maior comercialização de escravas. Ela vive o seu apogeu nos Haréns, ela vive o seu apogeu naquelas comunidades de mulheres. E se a gente for pensar nisso, quando a capoeira nasce? Ela nasce na senzalas, ela nasce, né? ela nasce dessa- dessa condição de- de necessidade de criar uma linguagem comum entre as diferenças. Como o Flamenco nasce? O Flamenco também nasce daí, ele vai nascer justamente nesse momento aonde a gente tem Campesino, Judeu, Cristiano, a gente tem Ritano, a gente tem uma terra pobre, a gente tem uma terra que tem umas pessoas que tem que se disfarçar do que elas mesmas são. E elas precisam criar um vocabulário, criar uma língua para se sentir existindo e pulsando, né? Então, toda vez que acontece isso na história floresce arte, né? Floresce, floresce uma linguagem.

**PAULA:** Ok, Então, a gente já falou desse legado né? Que você tem, Claro, nessa- dessa contaminação, vou chamar dessa contaminação, dessa experiência, dessa dádiva, né? De corpo Patrícia, andarilha transitando sobre esses- essas linguagens e então você que tenta deixar... lendo aqui....vai ser- vai ser ditado... Não, sim, já são perguntas já de- menor, menores. Sim, como é que você se sente nesse- nesse fluxo com pessoas, a se sentir agraciada nesse trânsito, você se vê mesmo uma mulher, uma bailarina, que realmente é uma transitadora entre esses dois hemisférios, que costura coisas ou que esses hemisférios - como a gente falou antes - a gente falasse seu- sua visão entre Oriente e Ocidente, hoje em dia a partir dessas experiências, né? Que você ivanou muitas, muitas histórias, muitos lugares, Você conseguiu fazer uma genealogia de relação, né? Desses- dessas danças, que também existiam em Europa, que eram também é... caricaturescas, que esse teor é ancestral, primitivo, ele- ele perdurou em algumas culturas, em outras ele- ele foi drasticamente borrado ou apagado. Então, como é que se vê, se sente a Patrícia andarilha, essa nômade, esse corpo nômade. Como é que você se sente como essa essa gente cultural, essa mulher dancística, essa mulher que dança entre esses vários lugares?

**PATRÍCIA:** Eu- cada- assim, eu sou movida a paixão, a paixão interna por essa- por essa investigação, né? Então, assim eu não... Eu tenho um foco eu sou muito assim, eu sou muito focada nisso há muitos anos, é... isso realmente foi a- a questão da minha, da minha- toda minha existência, né? Praticamente. Assim, eu mudei coisas que eu gosto de fazer, né? Como teatro. Então, eu foquei tudo nisso, eu foquei toda essa minha- a minha energia no entendimento dessa-

dessa origem dessa essência, desses movimentos pélvicos, desses movimentos pélvicos que ganham características de animais, de- de elefante, da natureza, então assim, “Como eu me sinto?” Eu me sinto muito feliz por- por toda a trajetória e por todo o entendimento que hoje em dia se tem disso, porque quando eu comecei a falar disso, isso era uma coisa assim, muito... Era coisa de doida, de herege, né? Era só herege que falava de “Vamos olhar para os pontos, vamos fazer fusão” ou vamos- ou vamos olhar para os pontos que temos em comum, vamos... Não é pecado fazer fusão, isso era heresia, né? Então, assim eu me sinto muito feliz que a gente tá num outro momento ao mesmo tempo, que às vezes eu me sinto muito solitária, porque eu acho que ainda existe muita resistência para entender as coisas desde esse lugar, eu acho que as pessoas ainda se auto protegem muito, né?

**PAULA:** Se sente mais livre por ter ido, transitado entre Ocidente e Oriente?

**PATRÍCIA:** Sim, muita liberdade, sim. Muita liberdade.

**PAULA:** No seu ser, estar...

**PATRÍCIA:** Sim, sim, eu me sinto muito livre nesse aspecto.

## **Entrevista Sophia Chalkidou Pushkar, 2020**

**PAULA:** Boa noite, estamos aqui no nosso encontro com a Sophia, a nossa primeira entrevistada da pesquisa, da investigação. Olá, Sophia. Fale-me seu nome e seu contexto.

**SOPHIA:** Então, olá, meu nome é Sophia Chalkidou. Eu venho da Grécia, de Thessaloniki, e vim para Pushkar para estudar Kalbelia, e meu foco principal é essa dança, porque eu queria ir às raízes do Flamenco, então eu estudei Flamenco por alguns anos e vivi para encontrar, tipo, as origens dessa dança e isso me trouxe aqui para a Índia, então eu sou um estudante da dança Kalbelia. Também estou estudando diferentes estilos de dança e também as combinando, criei meu próprio sistema de dança holística. Eu tenho... Sou professora de yoga, diferentes estilos de yoga: Hatha, e Kundalini Yoga, e também feminino Shakti Flow Yoga e sempre amei as danças antigas, e especialmente o Flamenco por causa de sua conexão com a terra, conexão com nossos instintos, então estou falando muitas coisas, muitas coisas... talvez, eu' Estou apenas respondendo a uma pergunta tudo.... Sim, ok, sim.

**PAULA:** A questão até o que você fala te trouxe aqui, trabalho holístico com yoga, até a sua relação com o Flamenco e você chegou na kapelia dance e no oriente, né? Então... a Kalbelia, pra você, complementa esse caminho, essa trajetória... o que é a dança Kalbelia, pra você é o fim, e o começo, é o fim? O que é a dança kalbelia para você dentro dessa sopa de corporalidade que você vem fazendo?

**SOPHIA:** Eu sinto que tanto o Flamenco quanto a Kalbelia, são danças muito poderosas, muito terrosas, mas o Flamenco tem esse mais um... digamos seriedade e intensidade na expressão, e claro, ambos são tão apaixonantes, mas o que eu tenho visto é que embora ambos estejam vindo das lutas de uma tribo inteira, e eles estão vindo, você sabe, como, a única coisa de uma tribo para se recuperar no mundo e tomar seu espaço no mundo e hum... possuir, possuir, possuir a si mesmos, uh.... Kalbelia para mim é uma dança muito alegre, então é isso, essa é a diferença, é por isso que eu vim, porque eu sinto isso uh... Faltava alegria do Flamenco para mim e eu trabalhei ultimamente.

**PAULA:** Para você um... elogio. Para você é um, bem, elogio?

**SOPHIA:** [3:45 parece confusa por um breve segundo] Sim, sim, é mais como esta dança

alquimizando esta dor do passado que muitas tribos ciganas carregam e está fazendo uh... alegria com esta dor, então é por isso que eu...

**PAULA:** Essencialidade ou não essencialidade? O que é que a dança Kalbelia proporciona... algo original, algo essencial ou não? Como você vê isso? Como você vê essa dança? Leva você de volta a um tempo passado como você diz, leva você... é isso?

**SOPHIA:** Sim, para mim é o começo.... Kalbelli é o começo, então é a origem, é a origem, é a origem, é um... assim, um tipo de dança muito pura, uh... Flamenco é um tipo de dança mais híbrida porque, é uh... também uma mistura de um... o As influências árabes e os espanhóis, os andaluzes e as pessoas que vêm da Índia com as Caravanas... então é uma, é uma dança híbrida e kalbelia, para mim é, é mais, é mais Terra, hum... origem clara digamos que é não tão estruturado como o Flamenco. Lá é muito mais livre e gosto, há muito espaço para improvisação e é disso que eu gosto. Porque eu queria abrir um pouco esse rigor da dança e, sabe, linhas estrita [5:35 coloca a mão em ângulos retos e os move na vertical] e a dança, e carreiras... então minha missão é capacitar as mulheres a se libertarem, para realmente serem capazes de quebrar essas estruturas e esses moldes que as mantêm pequenas, abri-las

**PAULA:** Não, não. Uma única caixa, não.

**SOPHIA:** Não estou dizendo que o Flamenco está te mantendo pequeno. Estou dizendo que qualquer, você sabe, qualquer coisa que impomos a nós mesmos e vamos para esta forma **[6:06 forma uma caixa com mímica]** sabe, missão é quebrar, sim e eu sinto, bem...

**PAULA:** Sim, outro... outro Espectro, a experiência da dança.

**SOPHIA:** Sim, e mais criativo.

**PAULA:** Tá bom, eu... eu sigo... Você percebeu algum estranheza, desconforto, facilidade em vivenciar a corporeidade ou o vocabulário da dança em você? Foi algo que eu gostei, algum momento de dificuldade? Assimilação de vocabulário... como foi essa experiência para você?

**SOPHIA:** Exatamente, porque esta dança é tão livre, cada dançarina tem o seu estilo, e é muito difícil registrar isto, hum... os movimentos porque são tantos e tão diferentes, então acho que foi



meio difícil para mim começar a integrá-los em meu próprio corpo.

**PAULA:** Sobre esse movimento de vocabulário. Incorporação...

**SOPHIA:** Sim, e para ver o que funciona para o meu corpo e o que não funciona para o meu corpo.

**PAULA:** Você... você considera isso.. seu corpo híbrido, sua conformação, seu corpo na perspectiva diferente em muitas danças. Como, como você se sente sobre a assimilação do seu corpo, e muitas, muitas danças, muitos aspectos. Fale sobre isso. Se você, se você sente... espera seu corpo... muitas danças...

**SOPHIA:** Sim, já passei por muitas danças, principalmente danças combinadas, Tribal Fusion Flamenco, Dança do Ventre, e também algumas danças africanas. Eu estava muito interessado neste elemento primitivo uh... a conexão com a Terra, e como [8:20 Move os braços como se estivesse bombeando líquido do chão] estamos realmente nos comunicando com a Terra, como em viver, respirar, ser tão , sim... Eu amo danças combinadas, e amo danças que liberam o corpo e também ativam o corpo por exemplo, Danças do Ventre. Toda essa geometria sagrada, todas as formas sagradas [8:45 move a mão pela frente, como se estivesse tocando pontos significativos] que realmente podem ativar a energia e podem realmente abrir o coração, abrir o terceiro olho, conectar-se à natureza feminina da mulher - porque trabalho principalmente com mulheres - e também algumas danças místicas e danças calmantes, práticas calmantes.

**PAULA:** Eu pensei... Para correr este link, você acha que precisava, para a sua vida para o seu despertar corporal... Experimentar o corpo oriental [9:20 SOFIA acena positivamente] é fundamental para você ou pode ser algo que poderia ter outro caminho... Por que orientar, por que esse vocabulário? Isso é necessário para você?

Eu sinto que as mulheres no Ocidente... elas precisam ou sentem necessidade de se lembrar de ... nós não temos muito contato com você sabe, danças antigas, um... que são um... tão ligadas á Terra, quero dizer, nós, nós temos, e nós temos nos Bálcãs, nós temos danças, mas o que eu encontrei naquele vocabulário, é que hum... é uma conexão com os instintos, mas ao mesmo tempo com o sensual, com a sensualidade.

**PAULA:** Exótico... exótico... exótico demais também ou... essa necessidade de vivenciar o

Oriente, é por causa do sensual, é baseado também no não exótico, não diferente, da mulher ocidental. A perspectiva da dança do oriente... Quero saber que ideia você tem, por que precisa comer dessas danças?

**SOPHIA:** [10:52 põe a mão no queixo, como se pensasse profundamente] Uhm.. Sim, todo aquele aspecto cultural... Todo este aspecto cultural da dança, as cores um... como os diferentes vestidos e jóias...

**PAULA:** É necessário para a sua experiência, como mulher?

**SOPHIA:** Claro que enriquece as vivências da dança, sim. E isso conecta você a, você sabe, muitas dessas coisas, eles as fazem à mão. Eles são feitos à mão, então, eles também levam... dão uma parte da cultura, e também muitas Expressões com o rosto... hum, eles fazem parte disso...

**PAULA:** Talvez as mulheres ocidentais se esqueçam disso? Como você pensa hoje? Oh, a expressão da região?

**SOPHIA:** Eu sinto que eles estão usando... Mulheres ocidentais, eu sinto que eles carregam muitas Máscaras [11:50 inclina a cabeça rapidamente enquanto une as mãos em movimentos rápidos similares a bater palmas] então, eles carregam muito, sabe, máscaras. Tipo, querendo aparecer de uma certa maneira, e esse tipo de dança, eles meio que quebram seus moldes, quebram suas máscaras e te conectam mais com as mulheres livres e selvagens que você tem dentro de você.

**PAULA:** Bem, isso é Oriente, é uma experiência para você, como dançarina, como mulher que trabalha como corpo, necessária, para sua realização, para sua ideia de totalidade? Eu não quero influenciar, mas quero dar pontos diferentes para que você possa responder... Então, definitivamente para você, definitivamente é necessário entrar em contato com este corpo?

**SOPHIA:** O contato com estas antigas tradições tribais, tem sido muito necessário no meu caminho porque sempre senti que na nossa cultura, nós temos, as mulheres têm sido assim, domesticadas demais. É isso que estou dizendo sobre as máscaras que estamos usando. Então, estamos esquecendo nossa conexão com nossos verdadeiros eus. Estamos esquecendo nossa

verdadeira voz. Como falar Nossa Verdade, como se colocar, sabe, mais autenticamente, em nosso lugar. E eu sinto isso nessas danças, elas realmente gostam de ativar [13:27 brevemente demonstra a dança] você de uma forma que você pode...

**PAULA:** Maravilhoso.

**SOPHIA:** Abrir-se e poder expressar...

**PAULA:** Isso é realmente incrível sim, eu sei, então... sigo a próxima pergunta. É você acredita... Você acredita que outras mulheres no ocidente precisam ter contato com você... para você é fundamental que outras mulheres no ocidente toquem essa experiência? O que você acha?

**SOPHIA:** Sim. Este é o meu... este é o meu trabalho, isto é o que eu faço. Na verdade, eu estou, uh... integrando, digerindo essa experiência para poder oferecê-la às mulheres de uma forma que elas possam se relacionar com isso. Então, hum... é... eu sinto que esses são os elementos que faltam, esse tipo de dança e podemos realmente nos beneficiar de... entrar em contato com eles e começar a incorporar [14: 32 faz outra demonstração de dança] isso, sim... uh ...

**PAULA:** Diz, você quer fazer, isso é... líder de outra mulher. Essa experiência cultural do seu corpo para... florir o cabelo... qualquer coisa, né... Então você trabalha levando essas experiências do oriente para o ocidente? [14:59 **SOFIA acena com a cabeça positivamente**] O que você acha de trazer o Ocidente para o Oriente? Como é esse trânsito para você? Você vem... Qual é a sua ideia? seu formato? Sua estratégia? Como faz isso? Cada um tem seu caminho...

**SOPHIA:** Uhm... a minha intenção é criar alguns laços com as pessoas que estão a ensinar este tipo de danças, mas por exemplo, os meus professores ciganos, eles são um... eles têm mesmo, eles deixam o que ensinam. Eles são autodidatas, e minha ideia é criar esses vínculos com as comunidades e poder trabalhar, colaborar com eles e oferecer o que eles têm a oferecer. Além disso, ou para torná-lo mais conhecido no Ocidente, por exemplo, hum... apresentar meus alunos ocidentais a algumas joias, joias tradicionais, junto com as danças, junto com a cultura. Então, basta criar essa ponte de comunicação intercultural.

**PAULA:** Bom, isso é um meio de trabalho pra você, com essa sua formação, sua experiência, você se sustenta financeiramente com isso?

**SOPHIA:** Sim.

**PAULA:** Você acha que tem uma missão especial?

**SOPHIA:** Sim, sim.

**PAULA:** Me fala um pouco também, se você quiser. Você acha que... Qual é o seu papel, a sua missão, na sua profundidade, no seu ser? O que te move?

**SOPHIA:** Adoro esta pergunta. Então, minha missão é empoderar as mulheres através da lembrança de si mesmas, através da dança, então a dança para mim é apenas um instrumento para as mulheres entrarem em contato com suas emoções. Para entrar em contato com seus instintos, com seus desejos, seus anseios e hum... sim, e poder uh... abrir seus dons, cada vez mais, e inspirá-los a se conectarem mais...

**PAULA:** Bom, então você quer despertar algo no coração, no corpo dessas mulheres? Uma intenção colaborativa, talvez? Não sei, só para complementar o que entendi... é o que você pretende tirar dessas experiências para colaborar?

**SOPHIA:** É principalmente conectar as mulheres com a energia da Terra, e com a verdade delas, então... Uhm... eu estou... o que estou fazendo é oferecer essas ferramentas, e cada mulher está ativando em si mesma... Uhm... está ativando a própria expressão dela, porque isso é... essa é a minha missão, não é fazer os passos perfeitos, ou as coreografias perfeitas, não. Mas, cada mulher pode realmente começar a confiar mais em sua própria expressão única, e pode sentir seu corpo por dentro, e pode sentir prazer. Como o prazer no movimento, e se conectar com as emoções... com o corpo emocional.

**PAULA:** Sabe, é... sabe que há uma tendência atual de transição das mulheres ocidentais, nos últimos 15 anos, talvez não muito mais que 20 anos dessa geração, vindo pra cá, mulheres como você, de... de... Você acha que é um fenômeno...? Como você contextualiza que tantas

mulheres são como você? Podemos imaginar uma família... muitas mulheres, [20:01 SOPHIA parece cansada ou ligeiramente aborrecida] que do Oeste, vindo ao oriente? Você acha que essas mulheres criam uma “ficção” oriental? O que você tem em suas cabeças? Um oriente muito idealizado, sonhado... O exótico, a mulher... O que você acha da sua relação com outras companheiras que também têm esse trânsito, esse fluxo? Com um olhar não crítico, mas afastada agora. Uma pergunta com um pouco mais de distância, olhando os movimentos e fluxos que existem... o que você percebe, o que você pensa...?

**SOPHIA:** Nós temos, uhm... a maioria das mulheres que vêm aqui se inspiraram em algum filme do Tony Gatliff, por exemplo, e é verdade, que é, é bastante idealizada as formas que a gente pensa sobre a cultura cigana, por exemplo.

**PAULA:** Sim, quando o sonhador pensou sobre este povo, sim, ele colocou esse fogo...

**SOPHIA:** Sim, então a realidade, a realidade de uhm... dessas comunidades não é tão romântica, claro. E uhm... mas ainda há tantos presentes para uh... para encontrar.

**PAULA:** Ok, é isso, finalmente. Esse processo segue, e a última pergunta... ok, não, há duas perguntas, a última.... O que você acha que é outra coisa, talvez, *Cortumachou* (?)... O que você acha que precisa saber o ocidente, do oriente, quanto a corpo? Qual é o presente, qual é a realidade? O que é preciso – no seu pensamento: “isso é o que o Ocidente precisa saber sobre o Oriente”. Na sua perspectiva, no seu filtro? É uma pergunta... [22:30 SOPHIA mantém a mão no queixo, à la estátua do “pensador”] O que o ocidente precisa saber do oriente quanto ao corpo, quanto a este contexto?

**SOPHIA:** Hum, Kalbelia ...

**PAULA:** E o contexto de vir experimentar a Kalbelia, outro corpo, as experiências que ele tem em geral, que ele precisa despertar para você, na sua perspectiva, na sua visão?

**PAULA:** Como ele aponta, o *take* é... isso é para mim, essa grande pergunta, esse grande presente. Isso... Se outra pessoa trazer isso é realmente... fluir...

**SOPHIA:** Hum...

**PAULA:** Se você tem uma coisa ou duas...

**SOPHIA:** Pra mim é a alegria, alegria da, tipo... da criança, alegria infantil e a liberdade de expressão e a sensualidade e uhm.. conexão com os, os instintos, como eu disse antes, sim e tem... para para mim é o elemento alegria.

**SOPHIA:** tudo bem, Alegria.

**SOPHIA:** É a Alegria.

**PAULA:** O que você precisa...

**SOPHIA:** Sim, para mim é uma Alegria e é uma forma não crítica, não julgadora de olhar para os nossos corpos, porque sinto que há muita fragmentação, por isso estamos a julgar-nos tanto a nós próprios no ocidente, os nossos corpos, o jeito que a gente olha, por causa da indústria publicitária, o jeito que a gente, né, a gente se compara tanto e eu... aqui, eu sinto, tem mais liberdade, tem, né... não tem, tanta comparação, tem mais como sentir, a dança de dentro, como se tornar a dança, a dança e não tanto tentar parecer de uma certa maneira. Então para mim é mais... menos estética e mais verdade.

**PAULA:** Só uma, só uma pergunta. Só uma hora de trabalho para você... Você acha que há continuidade, porque falamos aqui o tempo todo sobre uma perspectiva que parece estar separada do Ocidente e do Oriente. É claro que é um fogo **[25:16 SOPHIA tenta amarrar o cabelo atrás da cabeça]** que fazemos para tentar entender duas culturas diferentes, mas você acha que existe uma continuidade entre oriente e ocidente? Estamos falando o tempo todo sobre o Ocidente e Oriente como duas coisas, dois contrapontos. Mas, você acredita, em sua experiência, que há uma continuidade, porque você sabe que o oriente como “oriente” é uma ciração do ocidente que olha para algo diferente e diz “este é o oriente”, mas o oriente sempre esteve lá. Sempre fazendo isso. Não sei como seria, o chamado Oriente, o chamado...**[26:03 SOPHIA fecha os olhos e acena com a cabeça]** Mas você acha que tem uma continuidade, um...

**SOPHIA:** Claro.

**PAULA:** Para quebrar essa ideia de...

**SOPHIA:** Essa polaridade. [26:11 SOPHIA acena com aprovação]

**PAULA:** [26:13 PAULA Ri] Não sei se com você acontece a mesma coisa... É diferente ou tem uma continuidade?

**SOPHIA:** Para mim está em... não, tudo se resume à Humanidade nua, como a natureza humana nua, que é a mesma. É Eterno, e nós temos, somos um- uma grande família.

**PAULA:** Ok, você achou muitas coisas, muitas, muitas, atitudes, muitas... Praticamente, uma continuidade nisso, e vai e volta. Ok, última pergunta. Sobre a experiência do dia dos treinos, no virtual. Uh, em sua experiência, com tudo que você disse. Encontrar outras maneiras de experimentar o corpo. No corpo, algum aluno, alguma dúvida em relação à espiritualidade, à experiência ritual ou à experiência do transe, para sair do mental. Experimentar uma experiência transcendente. Fale sobre isso para você... se há o...

**SOPHIA:** Na Kalbelia?

**PAULA:** Na Kalbelia... na sua vinda também, para o oriente. Porque Kalbelia é o contexto, mas o que te move é uma série de coisas. E se dentro desse pacto tem a questão da transcendência através da dança, essa dança como algo que enriquece pra isso, pra esse canal, existe... se uma mulher falar: "Não, eu quero aprender técnica, eu não quero uma eterni... não venho buscar conexão, não venho a tirar... ter... não tem ritual e aspecto de transe no meu trabalho. Uma busca do estado alterado de consciência," Existe ou não existe?

**SOPHIA:** Sim, esse é outro aspecto muito importante desta dança para mim. Então, é como eu te disse. É a ligação dos instintos à Terra, à Alegria, ao lúdico, à expressão única. E o outro aspecto muito importante é a rendição. Então, conexão com o corpo, ao mesmo tempo, eu posso me render ao... Uhm.. ao giro, à energia, ao.... ao Rodopio, à, à dança, e à permitir que minha mente uhm... não me condicione tanto, e se abra para algo maior do que eu. Então, e para fazer esta experiência Transcendente, como você está dizendo, esta conexão com a minha... com a minha Divindade.

**PAULA:** Independentemente da sua alma, você é formado com a suspeita de conexões e rituais... e de apagar o lembrete de permanecer no estado racional para uma experiência de imersão profunda.

**SOPHIA:** Sim, parece uma purificação emocional e um profundo alinhamento da alma.

**PAULA:** Lindo, muito obrigada!

**SOPHIA:** Obrigada! [29:53 SOFIA une as mãos como se estivesse em oração]

**PAULA:** Obrigada, Sophia!



## **Entrevista Sunita Sopera Pushkar, fevereiro 2020**

**PAULA:** Espere, Espere! Oi, qual o seu nome?

**SUNITA:** Meu nome é Sunita.

**PAULA:** Sim, sim. De onde você é?

**SUNITA:** De Pushkar.

**PAULA:** E sua família?

**SUNITA:** Sim, toda a família é de Pushkar. Sim, sim e nós vamos trabalhar lá, fazemos o trabalho e depois voltamos.

**PAULA:** Sim, esse lugar é, ahn, *Villagio*?

**SUNITA:** Sim, ahn... lindo, esse lugar. Sim, lugar agradável, muito tranquilo e muito natural. Não tem muito trânsito, não tem muito... muitas coisas aqui, esse lugar é ... [Nome da Vila]

**PAULA:** E este... você tem um lindo campus de prédios...

[Sunita conversa com outra pessoa que passa]

**PAULA:** O que você é? Você é dançarina, não?

**SUNITA:** Eu sou dançarina e também sou professora.

[Sunita ri]

**SUNITA:** Este é o meu trabalho!

**PAULA:** Quantas vezes você foi a Europa?

**SUNITA:** Três, quatro vezes.

**PAULA:** Três, quatro vezes?

**SUNITA:** Uhum, não três, quatro vezes. Quatro, cinco vezes.

**PAULA:** Uhum. Quais outros países no mundo?

**SUNITA:** Eu visitei a China-

**PAULA:** China, sério? É bom, sim.

**SUNITA:** Suíça, Paris, França-

**PAULA:** Madri, Espanha?

**SUNITA:** Sim, Madri, Espanha. Granada.

**PAULA:** Sim? Há quantos anos, isso, ahn?

**SUNITA:** Ah, isso foi a uns 10 anos atrás. 10 anos antes, sim, e a China, acho que oito anos antes.

**PAULA:** Uhum, China, sim, o povo chinês gosta de Kalbelia?

**SUNITA:** Uau, muito!

**PAULA:** Interessante, sério? Sério, as meninas lá querem aprender?

**SUNITA:** Elas estão aprendendo!

**PAULA:** Sério? Isso é incrível para mim! Então, minha primeira, ahn...

**SUNITA:** Não, eles estão aprendendo muito! Eles vieram aqui, fazem aula, compram roupas, estão indo, estão se apresentando lá.

**PAULA:** Uhum, sim, e o que você acha de muitas garotas, muitas mulheres no mundo se interessarem em aprender Kalbellia? Em ter esse poder? Qual o poder da Kalbelia? Qual a atração da Kalbelia? O que você acha dessas garotas interessadas no poder de Kalbelia? Como você acha?

**SUNITA:** O poder de Kalbelia é tão legal. Isso é incrível, esse poder. Kalbelia é... suas roupas são pretas, isso da energia. Jóias dão energia.

**PAULA:** As joias, sim, e você sente algo...

**SUNITA:** Cheia de Jóias, do cabelo, do pescoço! Cheia!

**PAULA:** Mas, quando você coloca suas joias você sente mais poder na dança?

**SUNITA:** Quando eu coloco um vestido eu me sinto dançarina! Quando eu coloco, é, quando eu coloco joias... isso é para me faz bonita! [Sunita gesticula para o rosto dela] quando você coloca maquiagem, seu rosto muda. Fica parecendo tão bonita! E essa música...

**PAULA:** Essa música...

**SUNITA:** Eu sou louca ou essa música... realmente dá sentimento, dá, uhm, é boa para o ritmo, boa para dançar, boa para aprender, tudo é muito bom para alguns, também...

**PAULA:** Algo que observei. Por que Kalbelia gosta ou vive a céu aberto? Não há muitas casas construídas, não há muitos Kalbelias que vivem em casas tradicionais. Você acha que essa opção, sua opção é um costume cultural? Ou vem de uma costume de viver no deserto em tendas?

**SUNITA:** Deserto?

**PAULA:** Deserto não, nos pequenos acampamentos. Não em muitos edifícios, você sabe, em edifícios tradicionais. Preferem viver neste céu aberto, e o pequeno...

**SUNITA:** Não, porque há muitos, muitos anos as pessoas Kalbelia estava sempre viajando, elas nunca ficavam em um só lugar, sabe? Agora houve uma mudança completa. Agora, elas só vivem em um lugar. Agora, com a mudança, elas ficam], elas fazem casa, as crianças vão para a escola, elas fazem empregos, então agora houve muita mudança. Embora elas não tenham muito dinheiro, elas podem fazer grandes construções, sabe? E, lá fora, as pessoas têm muito lá, então vão fazer grandes construções, mas aqui, elas têm dinheiro suficiente para fazer estas construções, então é por isso.

**PAULA:** Mas você prefere ou não morar em prédio?

Não preciso de um prédio, mas é muito bom. Todo mundo quer uma casa, sabe? Casa é importante aqui. Casa é realmente muito bom para épocas quentes, frias, para as monções. Uma casa é realmente uma casa, sabe? Ninguém quer céu aberto. É bonito de se ver, mas viver assim é muito difícil.

**PAULA:** Difícil?

**SUNITA:** Acho que é porque está chegando o calor [Sunita gesticula para o céu, apontando para cima e depois para baixo], a chuva aberta chegando... As monções são um grande problema. É um grande problema para as crianças, é um grande problema pros idosos, então realmente ninguém quer ficar assim, todo mundo quer uma casa, mas eles não têm dinheiro suficiente para comprar uma casa.

**PAULA:** Sim, eu acho o mesmo, o mesmo. Quando você dança, e às vezes você sente, o transe, o estado alterado, um estado altera de consciência, você sente um... um deus, uma divindade em seu corpo? Na dança Kalbelia tem o aspecto ritual? Tem um aspecto espiritual na dança ou só é curtir? Porque, eu acho, você sabe, essa dança, o dançarino recebe, sabe? Eu faço até uma comparação talvez estúpida, mas isso... só vou te fazer uma, uma pergunta para você. Estudo sobre transe ritual, gostaria de saber sobre o aspecto da conexão espiritual, o aspecto sagrado dessa dança. Se você já viu, às vezes uma garota entrar em um transe, receber uma conexão especial, durante a dança, uma divindade especial em seu corpo? É estranho para você? Ou é usual? Às vezes isso...?

**SUNITA:** Não, Odissi é Odissi, dança do ventre é dança do ventre.

**PAULA:** Eu sei, mas eu falo sobre, sobre é... é pra fazer um exemplo, apenas. Eu faço um exemplo, do povo africano [Sunita está movendo a cabeça negativamente] você sabe na dança, muitas danças no mundo, por exemplo a dança Sufi?

**SUNITA:** Sim.

Você tem um recebimento, sabe, você muda seu estado, você recebe... Eu lhe pergunto sobre a Kalbelia, que é o seu mundo.

**SUNITA:** Sim.

Sobre isso, se você sabe ou você sente uma experiência sobre isso?

**SUNITA:** Isto é até eu ser mais nova, porque é muito boa esta dança que estou fazendo. Sabe, Bharatnatyam, este é o nome da dança. Odissi é muito bom, dança Odissi.  
Sim. Rsrtrs [creio que ela não entendeu a pergunta]

**SUNITA:** Mas, a minha própria é Kalbelia.

**PAULA:** Sim, mas eu falo de Kalbelia. Eu coloquei um exemplo sobre a Kalbelia, na experiência da dança Kalbelia, você sente espécie de estado de transe?

**SUNITA:** Tipo, quer dizer, se voce sente vontade de às vezes perder a conexão? Você quer fazer isso com esse tipo de dança? Se eu sinto ou não sinto, não sei.

**PAULA:** Sim, isso é normal, sabe, em danças. Se formos perguntar.

**SUNITA:** Sim, não sinto isso na dança, ao assistir, bom, mas fazer, para mim, não sei

**PAULA:** “Não sei”, para você, não. É, então para você nunca aconteceu. Quando o transe, ahn... [Sunita acena com a cabeça positivamente]

**PAULA:** Porque na Kalbelia, tem o eixo do giro na coluna. A espinha dorsal ahn... se você ficar aberto, de coração aberto, talvez, aberto, você recebe, por um momento, o Sagrado... Você sabe, todas as danças são sagradas, eles dançam, e os músicos. Essas conexões para você, para mim, para muitos países no mundo. [Sunita acena negativamente]

**PAULA:** Não? Você fala sobre isso, é a Kalbelia, se você ouvir as histórias, as dançarinas chegam num um estado, eles são.... sabe, mm-hmm? Não? Ok. Sobre o trânsito moderno. Hoje as pessoas vindas de outros lugares, você acredita que é possível, um outro corpo, corpo ocidental, com outros costumes, outra comida, outras crenças, outra forma de vida, elas podem “integrar em si” a magia, o encanto, o poder que da dança Kalbelia é para você?

**SUNITA:** Do Oeste?

**PAULA:** Pessoas do oeste, se as mulheres de fora da Índia, por exemplo. [Sunita concorda com a cabeça]

**PAULA:** Eu e outras garotas viemos aqui para La, você acha que é possível, realmente possível Eu, de outra cultura, "capturar" sua verdadeira, sua verdadeira magia...

**SUNITA:** Não...

... a arte real a Kalbelia? Porque a mídia diz que sim, de onde a garota for... Ou não, é apenas uma parte? Você pode aprender, mas...

**SUNITA:** Olha, Kalbelia é Kalbelia pura. A cópia, você sabe, é apenas a cópia. Não é possível se tornar a Kalbelia totalmente pura. Só fazer uma cópia. Elas chegam, elas gostam, aprendem, mas normalmente elas nunca fazem o que as garotas Kalbelia ao dançarem, sabe? Porque as garotas que fazem Kalbelia, apenas essas garotas que fazem.  
Sim.

**SUNITA:** Mas o aprendizado, eles fazem bem, porque eles estão no estilo, eles misturam muitas coisas, sabe? Então, é bom o que eles fazem.  
É, é.

**SUNITA:** Estou feliz que eles estão vindo, eles estão aprendendo, eles estão gostando, eles fazem o trabalho. Eu não tenho problema. Isso é liberdade, isso é para todos, sim.  
É, é.

**SUNITA:** E é bom, a dança é mais, e mais, e mais. O aprendizado e o crescimento, e o

crescimento, é bom. [Sunita move o braço para indicar que está se espalhando por todo o corpo]  
Sim, é muito legal, é realmente - O trânsito está mudando. É realmente uma curiosidade minha, porque sua família é, ahn, *Guruji* Gulabo Sapera, sim?

**SUNITA:** Sim. [Sunita sorri brevemente]

Diga-me uma coisa, você é iniciada, você está colocando a mão na cabeça. [Sunita gesticula para um grupo de crianças, que estava muito perto delas, para que lhes dessem algum espaço]  
Falando nisso, seu parentesco...

**SUNITA:** Veja, a relação é muito boa, muito legal. Gulabo Sapera, ela é minha tia.  
Tia, irmã do seu pai.

**SUNITA:** Sim, ela é irmã do meu pai e ela é muito boa, ela está fazendo danças Kalbelia o verão todo. Ela realmente está indo para todos os lados, e ela é a dançarina número um. De dança difícil, ninguém faz o equilíbrio, ela é Odissi.  
Sim, ela, a primeira vez dela na... a 20 anos atrás, a primeira vez que ela foi...

**SUNITA:** Para a Dinamarca?

Sim, Dinamarca e América, sim, isso, você sabe, antes da garota sami, antes de ir para o Ocidente...

**SUNITA:** Não, ela foi.

Também, então ela, foi a primeira vez. A primeira vez que a Kalbelia se abriu ao mundo.  
Sim, sim.

Sim, sim. Você sabe, o tempo, o ano em que começaram a vir muitas meninas, muitas meninas, nos últimos dois anos. Dois anos atrás, cinco anos atrás, quando você ensinou, quando você estava começando a dar sua arte, ensinando sua arte, qual foi o tempo, em que estavam vindo muitas meninas para aqui, para Pushkar para aprender seu trabalho?

**SUNITA:** Que tempo?

Sim, que tempo, cinco anos atrás, dois anos atrás, é muito?

**SUNITA:** Não, isso é...

**PAULA:** Não, no processo...

**SUNITA:** Acho que a 20 anos.

**PAULA:** Isso começou a 20 anos? Começaram a vir garotas ocidentais? Isso é realmente interessante porque a cultura Kalbelia, de certa forma, vocês ficam no deserto, em estado nômade, longe da sociedade. Você sabe, estamos em um lugar distante. E o fenômeno, de repente, começou. Uma entrevista, começou com um show, e aí todas as garotas se interessaram por esse poder. É realmente uma dança ancestral, não? É muita curiosidade para mim, ok? E você- você me diz que foi a 12 anos atrás que estava começando, sim?

**SUNITA:** Não, 20 anos.

**PAULA:** 20 anos, 20 anos atrás, sim. É muito bonito, muito importante, sua prática de dança, parte de sua cultura permanece indo também para ocidente para o mundo a fora, muitas representações de mulheres que dançam seu legado.

**SUNITA:** É.

**PAULA:** Sabe, eu não sei se você precisa falar sobre isso. Como você se sente diante desse fenômeno? Muitas pessoas agora, muitas garotas interessadas em sua arte, sua cultura. Você sabe que a cultura ficou no passado invisível. Hoje vocês se preocupam que essa arte seja aproveitada pelo seu povo seus parentes? Agora, muitas pessoas aprendem com você, as garotas, querem aprender suas mãos, seu corpo, sua arte. Como você se sente diante disso?

**SUNITA:** Como me sinto? Meus sentimentos. Não, nada de estranho para mim, porque quando eu tinha 10 anos, comecei a dar aulas. Quando minha idade chegou, fui começando a dar aulas de dança, ok? Então, eu comecei as aulas de dança, então eu sinto que quando algumas garotas estavam vindo, elas realmente amam, elas gostam, elas querem. Então depois que eu pensei "Ah, sério, elas gostam da arte?" Eu gostava quando dava aulas. Meu sentimento está automaticamente se tornando mais... as ações estão chegando mais... o sentimento está chegando mais... sério, até agora, dos 10 anos para a minha idade atual... Eu não sei quantos anos eu tenho, mas dos 10 para agora... Eu tenho possivelmente uns 32-33. Então dedes então, isso é tão legal para mim, eu estou realmente tão feliz em dar aulas, eu gosto tanto. Eu gosto de



compartilhar o tempo, dar aulas, dar sentimentos, dar toda a minha afirmação. Tudo isso eu gosto.

**PAULA:** Você sente uma conversa nesse movimento? As garotas ocidentais e você? Você se sente equilibrada? Realmente um equilíbrio real? Você se sente em qualquer momento que sua arte foi raptada, ou não, está tudo bem? Você se sente-

**SUNITA:** Às vezes, o equilíbrio está chegando, às vezes não vem o equilíbrio. Algumas garotas, podem copiar exatamente igual, mas às vezes não vem. Isso é dança, sabe, tem casos de você fazer o espelho, às vezes há muito mudança também, sabe? Então, é assim algumas vezes. [Enquanto falava, Sunita moveu o braço em um gesto que geralmente significa descartar que algo possa ser anormal]

**SUNITA:** Porque eles não entendem muito, não. Porque, normalmente, quando você começa a dançar, é tempo, para fazer o equilíbrio, é tempo. Não vem em uma semana, duas semanas, três semanas, um mês, dois meses, não. Dançar apropriadamente é toda a vida que você faz.

**PAULA:** E a vida é dedicação.

**SUNITA:** Isso é assim mesmo. Essa dança nunca acaba.

**PAULA:** Sim.

**SUNITA:** Não é como um, dois anos, uma, duas semanas; dois, três meses.

**SUNITA:** Tipo, você nunca considera “eu sou a dançarina”, nunca. Dançarina nunca acha que é perfeita, todas elas constroem sua dança, todos os dias fazem prática, isso é pensar direito. [A câmera se volta para um grupo de crianças]

**PAULA:** Sim. É uma arte linda, Kalbelia, é muita, muita... Isso é... Kalbelia [problemas no equipamento de áudio tornam algumas palavras ininteligíveis] o seu potencial é único, na dança, sabe? O povo Kalbelia ressignifica seu dia, suas coisas, seus problemas, na dança. Porque eu vejo muitos documentários. Muitas coisas sobre seu povo. Eu não sei, talvez eu esteja realmente errada, mas eu entendo vocês, o povo Kalbelia, crescendo na dança e a música, vocês precisam

disso. Ahn, uma última vez, uma última pergunta: é sobre, ahn- Eu entendo vocês, eu leio, mas eu entendo vocês. Nos livros, e nos artigos, pelo menos. Sobre a relação da cobra, porque hoje é como se fosse um animal ancestral.

**SUNITA:** Cobras, veja bem, meu deus, também ele também as carrega. *Kanipao. Hanusi*, Cobra. Isso é apropriado, muitos atrás, da minha casta. É Velho, velho, velho. Essa é a conexão da cobra, do encantador da minha casta.

**PAULA:** Faz parte da tradição da sua casta aqui na Índia?

**SUNITA:** Sim, isso é...

**PAULA:** Mas que poder?

**SUNITA:** Este é Shiva.

**PAULA:** Esta é a relação de Shiva?

Esta é a relação com Shiva, porque Shiva [Sunita move as mãos como se estivesse dançando com uma cobra] cobra.

**PAULA:** Tem relação com Shiva, ahhh.

**SUNITA:** Para parecer, minha casta também tem uma relação com Shiva, com Ishne. Da dança, e de muitas coisas. [alguém chama Sunita ao longe]

**PAULA:** Qual o talento, porque todas as deusas têm, por exemplo, Saraswati é a deusa da arte e da ciência.

**SUNITA:** Sim.

**PAULA:** Kanipav terá seu talento, o grande talento, o Kanipao, cuida da, saúde, ou da dança, protege você. Qual o poder de Kanipao, é sua magia?

**SUNITA:** O poder, tem um poder muito bom.

**PAULA:** Mas é realmente especificamente talento?

**SUNITA:** Especialmente talento, porque ele, Kenipav, meu deus, sim, é Guruji.

**PAULA:** O nome Guruji é o mesmo?

**SUNITA:** Sim, é guruji, guruji é como chamam Kanipav. O poder dele viaja, não há como viajar. [Sunita move o dedo em um círculo, como se estivesse fazendo uma “volta ao mundo”]

**PAULA:** Sua divindade está viajando?

**SUNITA:** Sim, ele está sempre viajando e ele gerou minha casta.

**PAULA:** Ele gerou sua casta?

**SUNITA:** Sim, não dessa forma, mas como o nome da minha casta, que eles estão fazendo.

**SUNITA:** E eles pegam as cobra, eles colocam encantadores, então tudo isso, do meu deus, começa em nós.

**PAULA:** OK, e vocês não tem deuses de aspecto feminino?

**SUNITA:** Não, não.

**PAULA:** Só- só- só- [Sunita move a cabeça negativamente]

**SUNITA:** E eu os conheço mais através do deus Kanipao.

**PAULA:** Kanipav. Não tem o aspecto da consorte, da mulher.

**SUNITA:** Talvez tenham mais coisas. [Sunita ri e boceja]

**PAULA:** Muito obrigado, meu mais sincero respeito, esta arte, esta, ahn, entrevista é parte do

meu- sim- [Sunita sorri e fala em sua língua nativa, e vai embora, com Paula seguindo, ela entra em uma casa, e o vídeo termina.]

## Entrevista Yumma Mudra Serra da Estrela em Portugal, 2022

**YUMMA MUDRA:** Tem que fazer algo?...

**PAULA:** Podemos, quando ele falou que te disse que você tinha que ir ....

**YUMMA MUDRA:** Se ela disse que eu tinha dançado a dança oriental com Leila Hadadd e ela tinha essas entrevistas, ele tinha acesso a entrevistas da Leila Haddad... eu não conhecia a Leila Haddad, mas nessa época a Leila Haddad já era bastante...

**PAULA:** Famosa, conhecida. Ele tinha acesso.

**YUMMA MUDRA:** E ele disse “tens que fazer isto “e eu agora, percebi que ela entendeu e tinha razão que eu poderia desarrascar na minha vida e ser autônoma e ganhar dinheiro com a dança oriental, mas eu não percebia ainda isso, mas é que, é agora ... estar maluco (risos) E ainda por cima ela assediava-me com isso... cartas, nessa época, as pessoas escreviam cartas que era uma coisa, hoje .... (risos) Mandava cortados no jornais de ler, a radar não sei o quê, e passando um pouco, ligava: “Então, já foste lá?” “Sim, Sim, Francisco, vou, vou, vou, tá bem, tá bem!” E Acabei por ir. Juntei dinheiro, consegui o telefone da Leila Haddad, e não é que eu cheguei a Paris, ela cancelou o workshop? Então eu disse pra Leila: “Tu tinha me dito que tinhas a certeza, não sei quê...” E para mim aquilo era tudo meu dinheiro, não é? Não era que eu tinha mais dinheiro do que aquilo... eu sou para pagar a renda tinha que, então... Eu disse, “Olha, Leila, eu pago a mesma coisa” Porque o preço por hora era uma coisa... “Olha, não posso pagar isto... Mas tu cancelaste uma coisa, prometeste que havia, e eu quero uma aula privada no mesmo preço” E pronto, acabei por dizer qualquer coisa ,já não me lembro o que que foi. Acho que não foi ela que deu, acho que não consegui o que queria, mas consegui uma aula qualquer. Como eu tinha muita experiência física percebi um pouco, como é que era aquilo, mas não conseguia, não é? Eu fiquei um pouco a olhar para aquilo... É engraçado porque não tenho essa.... é como se tu não tens o.... caminho cerebral, não é? daquele movimento, não é? O caminho, ou seja, neuronal [2:15 a entrevistada traça um caminho com as mãos] outra... O caminho... Como é que chama?

**PAULA:** Outras conexões, outros caminhos? Aquelas sinapses [2:25 a entrevistada junta e separa as pontas dos dedos de ambas as mãos, com neurônios a se comunicar]

**YUMMA MUDRA:** Não tinha, mas percebi que era tudo Cósmico. Pra mim aquilo era automaticamente meter o cosmo dentro do corpo, ou seja, planetas.

**PAULA:** E ela dançava música, dança o que? *Belly Dance*? Dança Oriental? Qual era a dança? Dança egípcia? Específica para a gente saber.

**YUMMA MUDRA:** Ela é... Tunisina.

**PAULA:** Tunísia...

**YUMMA MUDRA:** Tunisina, dança com as técnicas da Tunísia. Também a chamada “dança oriental”.

**PAULA:** Exato. Que hoje em dia é chamada *Belly Dance*.

**YUMMA MUDRA:** *Raqş sharqî*. *Belly Dance* vem dos soldados do Napoleão, foram eles que disseram dança do ventre. As mulheres não gostam, mas eu acho muito boa ideia, acho muito bonito. A dança do ventre é uma coisa muito bonita, mas não vou falar nisso agora. [3:15 balança a mão desdenhosamente]

**PAULA:** Só pra gente saber o que é o que que ela dançava assim.

**YUMMA MUDRA:** Danças chamadas orientais são danças do ventre. Isso mesmo, transformações... Eu tenho a certeza, hoje em dia porque agora, hoje em dia já tenho as chaves todas. Mas na época era intuição. É que são Artes, ou seja a dança vai indo na arte perdida. Está perdida na dança oriental, desculpa. [3:40 juntas mãos e abaixa a cabeça no símbolo oriental de pedir perdão] De transformar a energia sexual, mas literalmente. Não é falar na coisa, é literalmente vive-la [3:45 aponta primeiro pra boca e depois para a área genital]... mas pronto fui lá, e fiz uma aula e percebi nesta época o Cosmos dentro do corpo, que é uma coisa que nunca tinha acontecido. Era meter dentro do corpo hoje movimentos planetários porque aquilo são oitos, elipses e tremimentos...

**PAULA:** Como é que você sentiu, como é que você vivenciou essa, essa outra experiência?

Outro Modus Operandi, nesse corpo que você... Você tem ainda registrado essa memória de como você...?

**YUMMA MUDRA:** Não, não tive nenhum problema com isso foi mais, uhm...

**PAULA:** A técnica.

**YUMMA MUDRA:** Eu, para mim, foi maravilhoso, mas nunca esquece que eu vivi isso sozinha, ok? Porque eu voltei a Portugal, não há professoras em Portugal. Eu entrei sozinha...

**PAULA:** Ah, você treinou sozinha.

**YUMMA MUDRA:** Treinei muito sozinha, então começo a dar uns espetáculos, não é? Até dando aula... “Vou dar aula de quê?” Eu dizia as pessoas “não posso dar aulas, não sei do que dar aulas, não o que é que danço, não sei...” Mas eu tenho uma vocação pedagógica porque desde pequeninas sempre fui...

**PAULA:** Didática.

**YUMMA BEE:** ... professora de toda a gente na escola e tudo, então tenho vocação pedagógica,

**PAULA:** Uma coisa, você não tinha nenhuma... quando esse amigo ele te incita a ir fazer esse curso com a Leila Hadadd em Paris, você tem alguma ideia... você começa a sonhar sobre esse trabalho sobre ela, você começa a ler, você, você vai para lá com uma ideia desse mundo oriental, dessa dança oriental, ou você simplesmente vai com ímpeto de entrar em contato com aquela técnica? Você tem alguma ... em você algum, alguma ideia desse mundo oriental, desse feito... e você entra em contato ou você vai muito entregue pelo impulso?

**YUMMA BEE:** As duas coisas, porque de qualquer forma, nunca fui

**PAULA:** Fantasiosa, né?

**YUMMA MUDRA:** Eu nunca fui uma estrangeira do mundo oriental o meu pai Húngaro

meu pai tem uma cara de asiático, do Cigano, eu foi concebida na Ucrânia, minha mãe também é de origem Húngara, ou seja não tinha muito estranhamento, e eu vivia a dança numa companhia da dança russa, que havia danças curdas e azerbaijanas. E eu sempre ouvi estas músicas e eu sempre gostei. Hoje eu não gosto de quase todas as músicas, mas eu gostava muito de tudo que era música oriental, mas também indiana... e gosto muito, muito do Irão, e também das músicas dos impérios otomanos. Então para mim é que não... é estar em casa, mas eu não tinha... eu tenho um espírito muito cigano. Isso é fácil entender. Não é uma miúda que levas da Paris, para os Estados Unidos para Paris, depois vai embora, depois não sei quê. E depois, não fui formatada nas escolas, a partir dos 14 anos, então não tenho a caixinha, a minha caixinha é extremamente...

**PAULA:** Cheia de saídas...

**YUMMA MUDRA:** Mas ao mesmo tempo, é verdade, que apesar de tudo parece que nasci com uma certa propensão para uma atitude científica, apesar de tudo, apesar de ser maluquinha, tá? Tás a perceber, né? Então, a minha atitude 00:07:09 ver Científica ficou dentro da minha do meu caminho como a bailarina

**PAULA:** Do corpo, ahn.

**YUMMA BEE:** Mas, meu caminho como bailarina está vinculado há um sentimento profundo do yoga, que eu não chamava isso yoga, ok? Hoje em dia as pessoas dizem yoga, antigamente chamava “nachor”, que é estar em comunhão com a natureza profunda Então isso é que era para mim “nachor”, então.

**PAULA:** Ok.

**YUMMA MUDRA:** O que é que eu trouxe comigo daquela aula com Leila Haddad, e depois eu encontrei mais coisas até fui com ela numa viagem em Tunísia. Encontrei primeiro essa coisa que eu conseguia meter no meu corpo, o facto separado diferentes partes do corpo, mas aqui eu tinha já as técnicas que não separa as partes do corpo, então isso quer dizer que era fácil ir de um ao outro e não ficar um chewing gum, uma pasta elástica. [8: 00 faz movimento de Zig Zag com as mãos, de cima a baixo] tremimentos que uma coisa que não conhecia o tremimentos, mas é que eu comentava sozinha e que tinha tempo, porque você quando está



em Retiro pode dançar várias horas seguidas. Eu, por exemplo, sacudia só um ombro, depois sacudia só uma coisa, só um dedo, sacudia diferentes partes do corpo [8:22 a entrevistada sacode as mencionadas partes do corpo] não porque alguém me dizia para fazer, não era porque era costume da área, não era por que eu pertença aquela Aldeia, ou outra Aldeia, era porque era aquilo que eu sentia que tínhamos a desenvolver para ser capaz de dançar aquela coisa. Então, isto fez com que eu cheguei a um momento quando me pediram para ensinar, que eu acabei por ensinar. E acabou por colar super bem, toda a gente queria fazer aulas comigo. E ao mesmo tempo que eu era bailarina, eu era produtora, a produzir a rota Jazz do porto. Eram dois festivais, foram financiados pela Rola Music, então eu tive que escolher entre ser produtora e bailarina. Acabei por escolher ser bailarina, apesar do que era muito lucrativos ser produtora, e deixei a produção, e então quando comecei a ter muito mais possibilidade de gerir dentro do meu corpo movimentos que são internos [9:20 faz um movimento como quem cava dentro de si para tirar algo, com ambas as mãos ao lado do corpo] eu comecei as associar automaticamente com respiração, e comecei a associar automaticamente também com a sexualidade, porque fazia sentido. Se você vai fazer isto com a coluna vertebral, e isto com a coluna vertebral [9:30 faz movimentos em que flexiona as costas para frente e para trás, junto de mover os braços e as mãos em movimentos típicos da chamada dança do ventre] obviamente que tem a ver com o cóccix, e obviamente tem a ver com... [9:39 aponta para seus genitais]. Ou seja, tudo isto não estudei, tudo aí naquela altura não estava na moda ninguém não sabe aquilo, mas eu comecei a dar conta que aquilo parece sexual e depois as mulheres diziam: “Não, não é sexual” porque elas queriam reconhecimento, queriam valor, queriam subsídios, também queriam respeito. Apesar de que, quero ter respeito e eu não precisa de dizer que não é sexual, porque é sexual. Eu desenvolvi muito minha relação com a dança oriental, como uma relação com a Mulher [10:12 junta as mãos ao peito, aponta pra si e para fora] que eu não sabia que ia encontrar numa relação com mulher, porque não tinha previsto. Eu estou a andar em Bárbara, histórias de mulher ainda mais..., mas comecei a perceber que aquilo tinha a ver comigo [10:20 aponta para a própria cabeça e barriga] porque eu tinha me desenvolvido no mundo como se fosse um homem. Embora era muito bonita, toda a gente achava linda, e era muito sexy, e não sei..., mas eu achava um homem na minha natureza. Comecei a perceber que havia um cabo havia qualquer coisa que se chamava homem no meu corpo, e qualquer coisa que chamava mulher também no meu corpo, que a propriedade se ajuntava, como que se diz o hino que são os homens as mulheres. E tudo isso naquela época não estava na moda.

**PAULA:** Uma coisa bem androgenia, a própria deusa, né?

**YUMMA MUDRA:** Comecei a perceber que o homem em mim, tinha que sustentar o movimento feminino, isso é coluna natural, ou seja o canal central [11:00 faz uma linha reta horizontal no ar formando uma coluna, seguido de movimentos de dança] tinha que sustentar isto, porque senão você fica desajeitada, o corpo fica desajeitado e a mente tomba. [11:15 aponta para própria cabeça] fica com a mente demasiado emocional, ou então com uma mente mais... e você depois vê que as bailarinas, em função do treino, da técnica, têm maneiras de ser e pensar. Mas, não, eu queria ser livre, eu que queria ser um ser humano holístico, não queria ser uma coisa...

**PAULA:** Compartilística.

**YUMMA MUDRA:** [11:35 Risadas] Eu queria que o dia da minha morte ia ser feliz, por tudo que tinha vivido, porque tinha alcançado a coisa primordial que descobri pequenina, que isto que era importante, o resto [11:48 som de desprezo feito com a boca fechada]. as eu era uma pessoa muito intensa, então tive de suportar as consequências.

**PAULA:** Sagitariana, né? [11:58 Risadas de Paula]

**YUMMA MUDRA:** Muito interessante, nota-se ainda um pouco, mas agora eu tô muito mais calma...

**PAULA:** Que coisa boa! Cheia de vida!

**YUMMA MUDRA:** Mas essa, a idade fez com que eu me acalme muito. Para saltar rápido, então, a dança oriental, depois do Choukri Mohamed, de Madrid roubar o que eu existia, não sei como, nunca me disse como. Nunca soube porquê. Ele andou atrás de mim [12:22 movimentos como de jogando coisas] cartas, mandou um livro, telefonou, e eu nessa altura vivia com Tony Galif, o diretor de cinema, e conta negativo. E com Tony Galif, tive uma relação obviamente conflituosa, porque ele era assim, não sei se ainda é... então foi complicado, não é? Eu fui muito implicada na criação do cinema dessa época de aula, porque eu fiz trabalhos, investigações... Claro, nunca reconheceu que eu fiz nada disso. E ainda por cima há filmes onde vêes que a personagem sou eu. Então, quando me separei do Toninho,

quer dizer o Tony me deixou, deixou completamente na merda, e quando me deixou de repente na merda, naquela casa que está no *Vengo*, era a minha casa, e é portuguesa, a casa não é espanhola, no filme dizem que é Espanha, mas não é Espanha, é o Padelacutin (?), Portugal. Chamas Álamo, estava no filme, Álamo, era a minha música preferida na versão grega que ouvia sempre.

**PAULA:** E é linda a música!

**YUMMA MUDRA:** E ele ouviu mover isto [13:40 aponta para si], porque eu estava sempre... é da Eli Nevitaly que canta isso em grego. E fui eu que [13:45 movimentava as mãos mimificando “passar de uma coisa para outra”] transpus pro flamenco com a gaita... e o que eu conheci também porque nós fomos para a casa deles lá em Bedarrós (?), então ele me deixou, e eu fiquei um pouco, de repente sem dinheiro, sem casa, sem nada. Só tinha um carro velho. O Choukre veio a Lisboa para me conhecer, e também eu estava muito mal. Ele me disse eu vou dar o workshop pra ti, o dinheiro que tu precisas. E ele fez isso não me conhecia, foi o mesmo dia que me conheceu, fez isso. Aquilo foi [14:19 suspira] foi como um anjo que chegou, não é? E essa história nunca foi uma história que se tornou um namoro entre nós. Nunca foi isso, mas tornou-se muito, muito próximo. Ou seja, quando você tá muito próximo numa pessoa [14:37 toca as pontas dos dedos das mãos] pela dança... Mas nunca foi uma história de vínculo sexual entre nós. Então eu fui pra Madri, e o Choukri ensinou uma verdadeira dança oriental, egípcia porque ele é de lá, e ele para mim era um dos melhores, porque eu considero que o Choukri tinha o duende até a ponta das unhas, não precisava se mexer para dançar eu considero que o choque não precisava de ter milhares de movimento sofisticados americanos ou alemães para que a dança dele fosse extraordinariamente portadora da essência e que por isso que uma pessoa dessa o Choukri Mohammed quando entrava numa sala e dançava e fazia dançar as pessoas encantava até as paradas. Até me dá vontade de chorar quando eu falo nisso, o Choukri Mohammed era mesmo um duende, era uma pessoa mesmo especial. E mesmo também era maluco, e eu discutia com ele todo tempo [15:33 risadas], estávamos sempre assim [15:38 bate os punhos fechados]. Eu vivia na escola e depois, não tinha dinheiro, mas depois ela fez-me trabalhar, - a Rosa, a mulher dele, hoje em dia somos muito amigas - fez tudo para me ajudar e então eles me deram uma segunda, deve ser uma décima vida, além dos gatos e tudo mais com 9 vidas. Então eu me tornei bailarina a fundo.

**PAULA:** O Choukri te dá esse... passo?

**YUMMA MUDRA:** E de fato começo a ganhar muito dinheiro. Depois dessa, pro Choukri, eu digo pro Choukri: Eu quero ir além do folclore, porque eu não sou egípcia e tô farta daquela gente toda que me chateou, os tios que... os investidores que não pagam, e os teus ciganos que são muito simpáticos, mas querem sempre meter na cama e um dia gritei tanto eles que nunca mais tentaram meter na cama, e gritei na minha língua eles não percebiam. Eu disse, olha e eu vivi tudo isto e não me interessa. Eles... eles querem uma coisa que não que é o quero. Eu aprendi com o Choukri o bastão masculino, e eu queria juntar masculino e um feminino na dança, mas eu precisava... eu precisava desvincular a dança [16:48 faz movimento de separação com as mãos] da narração da identificação. Eu queria voltar à natureza do ser Humano, não quer dizer que eu não respeito a identificação, porque a identificação é dom de [16:58 faz gesto de algo saindo de dentro de si]. A técnica de pau é portuguesa, por que eu me interessei pelo pau, e depois começou a utilizar muito o pau, porque eu tava a gerir o meu masculino [17:06 ri e faz um movimento mimcando movimentos pélvicos]. O meu pau tinha que ver...

**PAULA:** O pau [risadas]

**YUMMA MUDRA:** É, o meu pau, o pau é masculino mas o pau... quando você... é rígido, [17:10 move os braços como a remar]. Eu treinei tanto que isto sangrava, né? [17:20 aponta para o interior das mãos, onde a palma e o dedão se conectam] Eu não treinava um pouco, treinava muito, e quando cheguei a um ponto que conseguia mexer um pouco, um pouco de maestria no bastão... Andei com bastão sempre comigo é qualquer pessoa que não encontrasse que sabia de bastões... estudei também - era sempre super simpático comigo, eu queria o professor do Kung Fu de Lisboa, Guilherme, guerreiro de luz? É guerreiro luz que chama? É uma coisa do estilo. Chama-se Guilherme Guerreiro Luz, ou Guilherme Luz... é conhecido em Lisboa, e sempre eu dizia, “Oi, tô aqui, podes me dar uma sessão bastão, é assim que chama Sessão Bastão no parque. Ele andava sempre com o bastão [17:58 coloca as mãos nas costas como quem segura um bastão.] Então ele era sempre com bastão... até um dia um senhor parou...” Oh, madame, você é Samurai? [risadas de ambas]. Estou agora me dando conta da figura que eu tinha... Então, o Choukre não queria fazer o que eu fazia, o que eu queria fazer, eu queria averiguar mais para ir talvez com ele no sulfismo, não tanto que eu queria ser Sulfi, porque eu sou budista, mas na parte da vivência da dança, mas quer reinventar

uma dança com ele o que fosse mesmo uma busca, não é? Do masculino, do feminino. Com abstração da pertença cultural, porque eu sou a cima de tudo uma pessoa Universal, não consigo ter uma pertença cultural, é difícil para mim. Eu posso fingir que sou Marroqui... e quando dançava, dança oriental toda a gente acha que sou árabe... Ah, se não abrir a boca, pensam que eu sou árabe. Em seguida, e eu dançava bem então, era fácil, mas eu depois senti que isto já acabou, ganhava dinheiro e depois que então ganhei dinheiro, é fui a Bélgica. Na Bélgica, continuar a ganhar muito dinheiro, porque precisava, então dançava. E aí comecei a ter muito, porque nos casamentos cobriam-me com notas, e eu chegava à casa e nunca ganhei tanto, tinha a minha vida e depois mais tarde construiu uma casa e ardeu tudo, perdi tudo assim [19:30 rindo, estala os dedos] tive que começar tudo outra vez. Então, dei-me conta, antes de perder tudo, que começava a envelhecer e que eu quero que a dança tenha uma significação profunda para mim, então comecei a entrar mesmo na minha criação da dança duende, e ao mesmo tempo essa compreensão que eu tinha que, de repente tinha mulheres a minha volta, enquanto antes sempre tenho- sempre tinha homens a minha volta, então comecei a tentar perceber: “Mas por que que as mulheres querem dançar estas coisas?” “E por que tanta mulher dança a dança oriental?” Por todo lado, as ciganas dançam dança oriental, as japonesas dançam dança oriental, as chinesas dançam... *[risadas]*

**PAULA:** Mas o que é que você acha que elas estavam tentando buscar ou resgatar ou compor no seu corpo? Que é que você acha, e qual você viu diretamente que é a sua missão, também queria entregar algo a essas mulheres que buscavam? Seriam duas perguntas: Que é que você acha que elas estavam tentando incorporar? E o que é que você acha que você podia dar?

**YUMMA MUDRA:** Acho que o Agregar, então o Agregar feminino, ou seja, o conjunto de todas as mulheres do mundo, criar uma realidade não substancial, espiritual se você quiser, ou seja, uma existência psicológica. O yoga que falou da palavra “Agregar”. Ou seja, é como uma força que existe através das pessoas, porque nós de qualquer forma somos simplesmente um lugar onde o sopro passa. E o sopro, a direção que ele vai tomar - como uma flecha - depende do quanto tu é capaz de escolher ou não, ou seja todo o desenvolvimento humano é desenvolver a capacidade de escolher. E de priorizar. É só isso. É um pouco como cozinhar na panela [risos], então as mulheres, as que chegaram um ponto que, intuitivamente, intuitivamente elas queriam desenvolver a sabedoria, e a transformação da energia sexual. Porque todo o problema humano passa pela corrupção sexual, que em seguida tem a ver com corrupção material, com tudo. Porque a vida nasce a partir do fazer amor, o orgasmo dá lugar

ao nascimento. A agressão dá lugar a morte. Então isso são Thanatos, ou seja, essa coisa, é uma coisa natural. Então, as mulheres instintivamente criam isto, mas em cada uma individualmente, era simplesmente um desejo, sei lá dos reconciliar com corpo, do sentir melhor e estar entre mulheres, tudo, estas coisas e eu assistia ao desvio delas. Você já estava desviada, aquela energia, aquela energia que era muito bonita... Então essa desviada para dinheiro, para fama, para competição... Estava desviada para ser um patriarcado de mulheres, e as pessoas puseram meninas então a fazer um patriarcado entre vocês, com feudalismo e tudo, mas pronto. Tenho eu também ter cuidado se não entra eu na crítica, e depois ficou eu próprio, não é? Então, tinha que ficar fiel ao fim, do essencial. Mas fiz o trabalho com as mulheres, então cheguei a um ponto que eu pensei “Olha, agora já quando a dança oriental está a correr muito bem com o nosso... É lindo, as pessoas adoram que o eu faço” quando dava aula, eu dava as aulas muito diferentes de toda a gente, porque eu jogava, eu fazia isto sem previsão, mas ao mesmo tempo jogava com as formas ou seja, círculos ou linhas, [23:40 desenhava as formas no ar] porque eu acho que eu tinha percebido, que uma certa forma no espaço desenvolve uma certa competência. O exemplo é que se uma pessoa tem muita dificuldade de coordenação - porque eu também lidava com uma coisa, e que as pessoas quando aprendem a dançar, acham que querem fazer tudo livre, ou então tudo rígido [24:00 se move soltamente e depois rigidamente], não, temos que juntar os opostos. Temos que fazer com que o teu corpo tenha uma capacidade de construir e ao mesmo tempo não perde a liberdade. Se isto vai de qualquer forma, vai em relação sempre a espiral [24:17 faz uma espiral no ar com o dedo indicador] isso é normal, ou seja, no instinto, o corpo acaba por girar. Tu deitas, levantas em espiral e depois acaba-se por girar. Mas isso é outra questão, é que quando caminhas, comesas a caminhar em círculo, é uma espiral [24: 30 faz uma espiral no ar com o dedo indicador novamente, com a outra mão sendo o chão] depois que caminha sobre ti mesmo, e quando chegas ao ponto que caminhar para a frente é ao mesmo tempo caminhar para trás, entras na não dualidade. Então, se tiver essa técnica é só relaxar, também precisa da técnica para não estragar as ancas e tudo entras na não dualidade, [24:50 agora faz a espiral com dois dedos da mesma mão, ao mesmo tempo] e aí não estás a girar nem a direita nem a esquerda. E por isso que é uma prática espiritual, que as crianças fazem. Ninguém precisa de explicar. O que as pessoas fazem é dizer “Não gira, vais cair, vais ficar mal”

**PAULA:** As crianças adoram girar, eu adorava girar! Eu adorar brincava de girar, agora me lembro, agora você falando, quando eu era pequena!

**YUMMA MUDRA:** Claro, por que elas vão buscar. Então as mulheres estavam a buscar isto, não é? Então, eu quando ainda fazia a dança oriental, metia um círculo, e comecei a descobrir que eu podia criar, porque as mulheres juntas, quando não há homens, não há espetáculo, não há nada que tenha a ver com reto, externo, conseguem se entender extremamente bem. Eu descobri que havia um cabo, aquela legenda que as mulheres não suportam bem entre elas, não é verdade! No certo contexto de proteção...

**PAULA:** Entendi o conceito, no contexto de estabilidade de conforto de apoio, elas não se intrigam.

**YUMMA MUDRA:** Pelo contrário, extremamente colaboradoras, é assim [26:00 estala os dedos], mas tem que ter esse contexto, introduz um elemento qualquer, então aí, todo o meu trabalho da rede, como é que é o treino da mente, relacionado a rede de artistas tem a ver com esses assuntos, como é que uma pessoa perde o essencial no desenvolvimento profissional? Como é que o essencial deixou de ser o prioritário e como é que a gente não se deu conta,

**PAULA:** Então, você tem isso a dar essas mulheres, você vê, se você se vê consciente nesta missão de ofertar isso?

**YUMMA MUDRA:** Ah, eu percebi em seguida, porque quando eu comecei a ter muitas mulheres a minha volta, viu? Nessa altura, nas aulas eu tinha 30 pessoas, eu de alunos devia ter 400. Quando dava um workshop imenso... dinheiro porque teve um monte de gente.

**PAULA:** Que ano era esse, por aí?

**YUMMA MUDRA:** Isto entre Choukri... 99 e quando começa a dança duende. E eu sei muito bem que eu vou para um sítio onde vou ter menos gente, eu escolhi sabendo. Muito mais até 2004. 2003-4, até 02, mas 02 eu já estava a brincar, estava a seduzir as pessoas [27:15 faz sinal como quem chama pessoas a si] conduzindo as mulheres para as levar a dança duende. Isso é aquela época que eu conheci aquela menina, Mônica, e muito mais bailarinas. A Joana Sáira fazia as aulas comigo! Na época ela era muito nova, ainda não era a bailarina profissional. Então, havia muitas e eu... já havia mais pessoas, não é? Ah, dançar, dançar em Portugal... porque nesse caminho que eu estou a contar, eu fui embora de Portugal e voltei então quando eu decido... Você tá em tempo? Porque isto agora é muito importante, o que eu

vou contar agora é muito importante.

**PAULA:** Claro.

**YUMMA MUDRA:** É que eu decido, eu não quero mais essa dança oriental, parei oriental, não quero mais, porque eu cheguei a um ponto que eu percebi o que que eu... Antes de desistir percebi o que é que eu tinha que conseguir para ser uma verdadeira dança oriental. E foi até um gajo que me explicou no restaurante YUMMA BEE “Tu danças bem, tu sabes tudo de teatro e palco, mas isto aqui não é um teatro, isto é um restaurante”. Então, eu percebi... e quando consegui fazer isto, o que ele me dizia... Ele disse “Olha para ela que ela sabe fazer isto” [28:34 faz como quem aponta para outra pessoa] e eu vi ela, eu quando eu olhei para ela, para mim foi complicado. Porque depois tinha essa coisa de olhar para ela, e de comparar a ela, mas isso para mim entrava no meu conhecimento do treino, da mente. Como é que uma pessoa fica prejudicada pela comparação ou pelo juízo? Mas ao mesmo tempo, é muito interessante se você ultrapassar essa fase do complexo, de todas as emoções complicadas que vem, você percebe que aquela pessoa está a fazer um jogo energético, que tem muito a ver com magnetismo, não tanto a ver com a própria dança. Porque, no fundo as pessoas que vão ver uma bailarina, o que elas querem ver é um corpo que gira, elas não percebem nada da dança. Sei que todo mundo não é assim, porque o Mariano percebe uma dança, mas na cidade não percebem. Então, o que você faz neste âmbito, que não é o teatro. Eu era mais uma bailarina do teatro, não era criar esse magnetismo, e quando consegui fazer isto... Eu já fiz tudo! Não apetece ser uma especialista em *Belly Dance*, porque ainda por cima vou ficar mais velha e as mais novas russas chegam aqui, são mais bonitas.... eu não quero mais, acabou. Então deslinhei em secreto. Para mim mesma, a minha estratégia. isto coincidiu também com problemas de saúde então todos os problemas de saúde fizeram com que... [29:58 mexe as mãos formando primeiro uma linha reta de cima a baixo, mas depois começa a levar ela de um lado a outra horizontalmente.] Eu tive que revisar...



## Entrevista Yumma Mudra II

**YUMMA MUDRA:** Outra vez a importância no mundo social mudando. Ou seja. Eu, por exemplo. Porque sou capaz de sei lá, criar uma certa magia, vou me tornar importante. Eu pessoalmente como artista, não é o meu caminho, Ok, o meu caminho é mesmo a busca da sabedoria, como sendo uma expressão natural da humanidade que perdeu. Perdeu e tá na jornada, tá nas metodologias. Tá tudo explicado nos contos, nas mitologias... e nós perdemos. E eu acho que quem, quem poderia acender essa, essa possibilidade, de uma forma um ... Eu não sou utópica. Mas a qualquer maneira, mesmo que não sou até utópica, gosto de sentir que a minha vida faz sentido. Gosto de sentir que eu estou contente com aquilo que eu vivo, ou então eu quero que qualquer coisa que eu vivo seja útil para os seres na medida que é possível e que seja bom. Bom! Ou seja, bondade, ou seja uma coisa boa [sorrindo]. Então isso é que a minha busca. As mulheres, nós podemos revalorizar a existência da sabedoria mas sem encaixar lá numa definição. Não é um estado alterado. É natural...

**PAULA:** É natural...

**YUMMA MUDRA:** Mas nós precisamos também não tentar possuí-la...

**PAULA:** Nem ter vício, nem apego a isso né? Essa naturalidade...

**YUMMA MUDRA:** O campo da sabedoria é um sítio que tem uma forma como moldá-la. E aí aquilo que acontece lá dentro, é manifestação de uma sabedoria. Porque ela foi do certo modo, como uma constelação. Ela foi de certo modo desconvocada. Em vez de convocar um poder superior para manifestar qualquer tipo de resolução do problema humano material, você convocou a sabedoria mesmo do ser humano. E acontece, ainda por cima. Acontece mesmo.

**PAULA:** É o que eu entendo talvez né? Como acontecimento. Porque o acontecimento, ele é, ele é uma dádiva. Ele é um fenômeno não vai, não...você não sabe se vai acontecer do mesmo jeito outra vez, né? Por isso que eu acho a dança tão, tão mágica. Porque como você fala né, aquilo acontece. Você não tem que reter. E você também não tem que se apegar a qualquer sensação que te foi dada, como aquele orgasmo né, como aquele orgasmo de ontem. Você não sabe se vai ter hoje. Então, é esse para mim o grande Charme. A grande potência da dança. Porque a dança é um acontecimento. É o acontecimento! Você não pode retê-lo, vicia-lo né?

Seja hoje o gozo do estado de presença do corpo. Seja amanhã um estado de “ahhhhh!!!!” De situação. Isto é um aspecto mais pessoal. Eu tô a falar do O campo de sabedoria. O campo de sabedoria não é um estado pessoal, é uma coisa, já não é pessoal é uma coisa impessoal. Ou seja, estado pessoal trabalha com as emoções. É anterior, é antes. Quando você entra no patamar do mundo sagrado. Já não está aí. Não tem, não tá a resolver uma problemática pessoal e é por isso que é segredo [sorrir]. Está a perceber? Então é isso funciona. Mas não funciona, primeiro não funciona se você, eu, toda a gente não temos respeito por isso. E ter respeito é perceber que o segredo e o mistério são Sumo disso. Nós não podemos falar de tudo. Não podemos expor tudo. Não podemos explicar tudo. E temos que aceitar isso. É porque é sumo sagrado, esse mistério, este conteúdo profundo, transcendente mesmo dizer a palavra estraga.

**PAULA:** Dizer a palavra estraga [sorrindo].

**YUMMA MUDRA:**

... gostamos tanto das pessoas simples, porque dizem coisas simples: [sorrindo] Queres um chá? [sorrir novamente].

**PAULA:**

Queres um chá... [sorrindo também].

**YUMMA MUDRA:** E nós podemos perceber isto, porque nós temos toda a capacidade de manter isto um certo tempo e às vezes até podemos manter isto mesmo se cair em nossa mão. Porque é uma Dala. Uma Dala. Como se faz em tamanhos mandalas. E manter isto uma semana e depois deixá-lo morrer. Porque você relaxa e pode voltar aos seus problemas [sorrindo] porque você sabe que às vezes não resiste aos problemas. Os problemas, de repente, Yumma Bee Ah, ela tem um peito bem giro [04: 35 A entrevistada rotacionar o corpo] e eu não tenho, sei lá, qualquer tontaria, não importa. Porque nós todos temos as tontarias, porque acho que todas as séries, elas passam por nós. Porque muitas vezes, vivemos coisas que nem se quer nos pertencem e achamos que nos pertence. Então isso não tem importância. Mas a gente não consegue manter e por isso que não é utópico no sentido em... Você pode realmente realizar isso tudo 25 minutos, 10 minutos, 1 hora, 3 horas, percebe? Ou seja você tem container o recipientes, espaço temporal. Certas pessoas de certa função...

### **Entrevista Yumma Mudra III**

**YUMMA MUDRA:** Pra não entrar nos problemas todos vou rápido...

**PAULA:** Não tranquilo

**YUMMA MUDRA:** E então os meus problemas de saúde têm sido muito importantes nisso tudo também

**YUMMA MUDRA:** Meus problemas de saúde me obrigou

**PAULA:** É ... porque é corpo né?

É corpo. Porque eu sou uma pessoa assim... que as pessoas geralmente ou tem problemas Psíquicos ou físicos. Não costuma ter os dois. Eu sou mais uma pessoa que tem problemas físicos porque são muito somáticas...

**YUMMA MUDRA:** Ainda por cima agora descobri que eu sou muito absorvente. Absorvo as coisas das pessoas facilmente. Então ao invés de me proteger aprendi a fazer com que me atravessasse [00:37 fazendo sinal com as mão como se algo passasse por ela] porque proteger-se não é tão interessante mas é interessante ser vácuo [sorri gargalhando]

**PAULA:** Com certeza.

**YUMMA MUDRA:** É, mais é mais descansado é mais rápido.

**PAULA:** É. Proteger você vai ficar só ...

**YUMMA MUDRA:** [sorrindo] nunca mais para [ 0:52 Entrevistada faz gestos de luta e defesa com as mãos]. Então a minha estratégia foi assim. Foi que eu decidi primeiro: deixo de dançar nos restaurantes... então recusei. Deixei de dançar nos casamentos, recusei. Não dá muito dinheiro. Dei os meus fatos, [1:11 aponta para suas roupas] dei a Carolina Fonseca. Ela ainda tem. Um fato verde e dourado. Comecei a só aceitar, por exemplo, na sala às vezes, por exemplo com a minha amiga Garia Benali e depois também deixei isso. E comecei a perceber, mas isso em um grande percurso porque enquanto tudo isso acontece eu danço sozinha nas salas onde

eu posso. a Liliana Viega, minha grande amiga, deixava na Escola Sétima Posição, tinha uma sala linda e eu passava horas a me filmar a dançar... e depois olhei para o filme e dizia: Isto sim. Isto não. Isto. [1:56 fazendo movimento com o indicador como se estivesse escolhendo] porque esse braço direito, porque sempre esse braço direito...Porque eu queria desenvolver uma dança natural, mas que fosse construída e que não fosse sempre um hábito restringido. Porque o problema da liberdade é que pouco a pouco é a zona de conforto então a disciplina que faz com que a zona de conforto nos torna uma prisão. Isso é que a gente tem que perceber. Porque disciplina é que faz com que a liberdade fica sempre arejada. E se a gente não tem disciplina, teu lado conforto começa a restringir, restringir.

E uma pessoa só dança sempre a mesma coisa. Vai ter outra roupa, outra música, mas dança sempre a mesma coisa. Então aquele espírito crítico que eu apliquei a mim mesma foi saudável neste momento. E eu comecei a desenvolver técnicas pessoalmente para abrir os meus hábitos não é cancelar o hábito [2:54 faz o movimento com as mão como se tivesse cortando com machado, seguido de fazer gesto de abrir uma fruta]. Mas é abrir o hábito. Então eu vejo por exemplo: a mão direita não faz mal fazer a mão esquerda. Então, tinha que aprender o que é que eu faço, [3:12 fazendo gestos de dança com as mãos] para que aquilo que eu faço, possa fazer também com outra mão. Mas depois de me contar que se eu faço sempre assim, [3:18 fazendo gesto com as mão para fora] tenho que fazer isto [3:21 fazendo gesto ao contrário, para dentro] E isto é engraçado porque é o jeito que se faz as coisas [3:24 fazendo gesto com as mão para fora] então se um braço [3:26 levantando as mão bem alto e depois encurtando o movimento] eu também posso encurtar ou pode ser mais fluido, pode ser mais duro [3:28 sempre fazendo movimentos da dança com os braços] o espaço poder difícil, pode ser cremoso, pode ser leite cre... então eu também nas aulas dizia: Você está no mousse de chocolate. As meninas...os homens não gostam tanto quando é comida, com os homens têm que ser outras metáforas. E comecei a ver os meus filmes e passado uns anos disso, de repente vejo o que é que eu fiz. Isto eu começo com um espetáculo em Lisboa que se chamava Simplesmente Você. Que começa assim, e o espetáculo, Simplesmente, Você é baseado sobre Os Quatros práticas budistas que são: Possam todos os seus alcançar a felicidade e as causas da Felicidade, vocês e todos os seus não sofrer e não acumular causas do sofrimento ou vocês e todos os seus alcançar alegria Incondicional que o fruto da prática dessa, dessa consciência natural é alegria não é, ou seja, a alegria Brota e o último que é a quanimidade. E comecei a construir as danças não em relação aos estilos, mas em relação ao corpo. Então por exemplo, a primeira dança ela é uma dança muito com flores. Muito Florida. A segunda dança então é a dança do sofrimento. As pessoas pensavam que eu tinha feito dança contemporânea. Nunca fiz. Nunca fiz uma aula de

dança contemporânea. Mas parecia. Porque dança do sofrimento [sorrindo] mas para de Sofrimento era sobre tudo [Risadas] era muito potente. Porque eu com... passei a ser livre das causas do sofrimento. Quando você não está a falar, você está a dançar, a única maneira de dançar aquilo era expor o meu sofrimento. Mas quando eu expus meu sofrimento eu me dei conta: “uhhh !!!!!” [5:23 rindo e colocando as mão sobre a boca] Eu sou assim ... [sorrindo] eu não sabia. Toda gente sabe. Menos eu!! Então percebi. E a dança do sofrimento foi muito importante e também foi muito importante e eu não me deixar corromper por ela porque as pessoas gostavam e eu não podia deixar que a dança do sofrimento começar a ser a mesma prisão como era dança oriental. Mas eu estou contente. Não deixei. Depois... mas foi importante. E depois a terceira dança que era alegria. Era muito... era um pouco como você tem, quando tem um bom namorado pela primeira vez. Não é? Da Vida? Você já sabe, aquela adolescência, quando você tá tão feliz do amor, tão voluptuosa que queria toda a gente sentisse isso. Quer dizer, eu, pelo menos sou assim. Então a dança era baseada nisso. Não é, então e depois construir o corpo, os movimentos, mas não fazia coreografia, nunca. Eu sei as faltas, quanto tempo dura mais ou menos, onde é que entra, onde é que sai. Agora a roupa. E depois danço. Mas o trabalho de trás fazia aquilo que eu era capaz de fazer. Uma composição instantânea. Então você quando vê aquelas imagens, pensa que há uma coreografia. E a quarta dança como era muito difícil a economidade, a economidade é a estabilidade. Ou seja, é construir uma [00:07:00 ouvir]

Estabilidade em ti mesmo. Que faz com que as coisas sejam agradáveis ou desagradáveis. Que estejam ao teu favor ao teu desfavor que seja isto aquilo, que as pessoas gostam de ti que não gostam de ti. Tu ficas estável, [7:11 mostrando com as mãos uma linha reta]. Devo contar que na caligrafia tibetana eu posso ser um tibetano da religião... ou seja, entendo e escrevo tudo. Devo contar que todas as letras tibetanas que foram um pouco inspiradas do sânscrito. Do sânscrito. A letra horizontal podia representar a economidade. Então construir toda a dança sobre uma ideia do equilíbrio e horizontal. Então eram quatro danças muito diferentes. E as pessoas ficaram assim [7:49 fica em posição paralisada em admiração] e aquilo ... eu tinha 108 velas a volta, e aquilo, eu foi filmada e eu olhei e diss YUMMA BEE Puxa! Isto já está a começar a ser aquilo que eu sentia. Aquilo que eu queria, com o Choukri. Mas isso muitos anos depois. [8:04 sorrindo com expressão satisfeita]

**PAULA:** Em que ano?

**YUMMA MUDRA:** Isto aqui deve ser 2002, eu acho porque eu lembro-me que o Miguel

Elmontu (?) estava presente e até me perguntou: Onde é que você aprendeu a dançar deste modo? Ele ficou surpreso [sorrindo] e eu conheci porque ele era diretor do Centro Cultural de lá. Eu trabalhei com ele sobre a produção dos Monges Tibetanos Então deve ter sido. Porque os Monges Tibetanos foi 98 é por aí entre 2000, 2002 mais ou menos. E depois fiz outro espetáculo, chamava Ianarava. Que foi construído num dia único. E num só dia em Avero. Com Poesia. E aí este Espetáculo, a estreia de Ianarava foi ainda mais... e depois havia momentos que eu olhava para o que que eu tinha dançado, e que eu não conseguia fazer aquilo que eu fazia. Ou seja. Se olhava para uma televisão, para mim e eu tentava fazer o mesmo não conseguia, vai ser! Ah, então tá a começar a ser aquilo que eu quero. Ele começa a ser misterioso!

**PAULA:** Claro

**YUMMA MUDRA:** Ou seja. A dança tá bem construída. A emoção está bem gerida, porque isso é que é questão. Porque você quando trabalho desta maneira não pode ter pensamentos. Vou te dar um exemplo. Eu por exemplo teve uma altura que eu quis dançar com um Mantra. E quis dançar com uma divindade. E depois tava aí, cheguei ao palco: divindade , mantra, divindade, mantra... [9:40 fazendo gestos com as mãos fechadas e torcendo na frente do rosto] a minha mente ficou tão presa que não deu. Foi horrível. Então e depois percebi que você não pode meter uma tensão [9:53 fazendo movimento como se puxasse um arco e flecha] no momento ninguém corre com uma flecha. Porque se você corre com a flecha a flecha não tem força nenhuma. E não interessa. Não há flecha. Se o ato de atirar uma flecha. Você se de repente alinha tudo, deixa de haver um Ego e o alvo, a flecha, você, corpo e tudo é uma só coisa a flecha vai lá [10:18 fazendo o movimento de atirar a com o arco] mas não vai lá se você não solta. É por isso tem de começar. Então a tensão é um trabalho que se faz agora e solta. Acabou. Você está sendo verificado que você não ficou maluco, entretanto com intenções que não tem nada a ver com Essência. Que as intenções é outra coisa. Geralmente são emoções complicadas. As intenções que vão cortar [10:44 fazendo movimento de corte com as mãos] a tua verdadeira essência. Então, por isso comecei a trabalhar com as emoções de uma forma muito mais alquímica. Baseado claro no meu caso, no budismo tibetano de uma forma muito concreta não é. Ou seja. As cinco sabedorias, os cinco elementos, as cinco emoções. Então, se nós chegamos aí, e eu já não sou uma pessoa neste momento a partir de lá, que estou a dançar culturas ou países eu estou a dançar as paisagens do ser humano. Tanto masculino como feminino, então a minha arte começa a ser muito mais uma arte através do masculino no feminino do que uma

arte em relação a países e regiões. Posso acabar? Tens um problema?

**PAULA:** Não. Pode ir, pode ir. Só ajeitando a luz.

**YUMMA MUDRA:** Encontro Michel Raji e quando eu encontro Michel Raji acontece aquilo que não aconteceu com o Choukri Mohamed. Ainda por cima é só um pouco parecidos. Não muito mais um pouco. E com Michel Raji isso é como se fosse duas pessoas que estão ao contrário e que encaixam. Não é o amor, a paixão. Não é isso. É que você não pode fugir ao encaixe daquela. Porque se você fosse a mesma não é, mais uma pessoa porque mesmo tempo eu oposto e ali homem eu sou uma mulher, e ele tem um caráter eu tenho o oposto, e ele dança coisas que eu danço, tenho estética que eu tenho, tem elementos que eu também tenho, e estranho porque eu não conheço mais ninguém e ele também não. Mas ele tem uma coisa que eu precisava que era o trabalho do sopro em relação à dança e não em relação a outra coisa. Só para dança. Tudo para dança, este sopro. Entretanto descobri que este sopro existe também nos trabalhos dos Monges Tibetanos. O hábito de criar o calor interior. Ou seja, juntar o orgasmo físico a espiritualidade luminosa. Mas você aplica essas respirações simplesmente na dança. Claro, a pessoa não vai tão longe como vai nos tibetanos, mas tem uma ferramenta aí para trabalhar com o corpo, com a dança que é extremamente universal. Porque a partir daí, podemos entrar numa música de Dali, numa música aljadina, numa música japonesa. Depois entrar em qualquer música do mundo, em qualquer cultura. Porque todos respiram e todos têm ritmos. Então a descodificação do ritmo, que se torna extremamente intuitiva, mas precisa, outra vez a mesma coisa, precisa de trabalho, para tornar-se natural. Porque você só pode ser natural numa coisa quando o trabalho com esta coisa é que deixou ir aquilo que não é preciso. Então aí, eu acho que é um pouco cume não é, cúmulo dessa coisa que pouca, pouca dança já não é estilo de dança. A dança ainda por cima da nossa estante para a caligrafia, porque eu tenho desenvolvido muito ver o meu gesto na caligrafia dançante para arquitetura, das estantes para a música, para Canto. Porque você quando começa a fazer o sopro, muda completamente a voz, ou seja, em relação a canto a música fica diferente. A relação a palavra, a relação a pronúncia, aos idiomas, a ouvir, ou seja, você quando está com bailarino tem que ouvir o bailarino, não tem que olhar para o bailarino. Você dança com outra pessoa, você tem que ouvir a outra pessoa. Tudo essa dimensão que eu encontrei com o Michel Rajii e que nós precisávamos, a gente sabia que precisava. Isto porque nós na nossa dança tínhamos tudo menos isso. Estudei uma possibilidade de realmente entrar na Essência da dança como sendo a Essência mesmo da vida e então já não é uma palavra bonita. Torna-se real. Você quando se levanta está no sopro,

quando deita está no sopro, tem relação com o corpo, com o peso, com a matéria e ao mesmo tempo com a não matéria. Quando desce as escadas, quando vai a casa de banho, quando tem emoções. Então a minha vida começou mesmo realmente a ser a dança e a dança minha vida de fato. Você está a perceber? Então para mim já não é uma questão de ser oriente ou ocidente. Mas eu entendo as diferenças, não é, entre maneira a pensar que vai daqui para os extremos que são mais ocidentais, e a maneira de pensar que vai dos extremos para um Cosmos interno interior físico que é mais Oriente para resumir. Pronto acho que já, já é, já está.