

# Entrelaçamentos culturais em dança<sup>1</sup>

Gabriele Brandstetter

Universidade Livre de Berlim, Alemanha  
*E-mail:* theater-tanz@fu-berlin.de

Tradução: Rafael Mondini-Bueno

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Revisão de tradução: Evelyn Schuler Zea e Vânia  
Zikán Cardoso

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Resumo

Danças e coreografias expressam conhecimentos antropológicos específicos. Ambas incorporam de forma estilizada conceitos de corpo e movimento que exibem diferenças culturais, históricas e sociais. Em tempos de globalização, no entanto, modos instigantes de transgressão podem ser observados sob a forma de “entrelaçamento” de contrastantes culturas de dança. Uma das tarefas mais importantes da pesquisa em dança e coreografia é mostrar que danças apresentam modelos para pensar diferentes conceitos culturais de movimento. O vídeo-exemplo que mostra uma “dança-diálogo” entre um dançarino de Bangkok (Pichet Klunchun) e um dançarino de Paris (Jérôme Bel) trata destas questões: qual é a importância da técnica e do domínio de dança? Que estética e quais ideias de “performance” são exibidas nesse diálogo de dança? Há uma sugestão para uma leitura política dessa interação?

Palavras-chave: Entrelaçamento. Dança. Conceitos de movimento.

*Abstract*

*Dances and choreography express specific anthropological knowledge. They embody in a stylized way, concepts of body and movement. Through this they display cultural, historical and social differences. In times of globalization, however, stimulating modes of transgression can be observed in the form of “Interweaving” contrasting dance cultures. One of the most important tasks of research on dance and choreography is to show that dances present models for the reflexion of different cultural concepts of movement. In the video-example which shows a “dance-dialogue” between a dancer from Bangkok (Pichet Klunchun) and a dancer from Paris (Jérôme Bel), the lecture deals with questions such as: what is the importance of dance technique and mastery? Which aesthetics and ideas of “Performance” are displayed in this dance dialogue? Is there a suggestion of a political reading of this interaction?*

*Keywords: Interweaving. Dance. Concepts of movement.*

Nesta apresentação, gostaria de me voltar para a dança como uma forma artística inserida no contexto dos encontros interculturais. Discursos sobre a dança frequentemente remetem a uma suposta premissa básica de que ela é universal e pode ser compreendida por qualquer um, em qualquer lugar – a dança como um ator global! Mas mesmo uma olhada rápida para sua história e para sua diversidade de formas em diferentes culturas já revela que a dança põe em jogo concepções culturalmente específicas, regionais e locais, de corpo, de interação e de encenação rítmica. Por um lado, apresentações de dança oferecem identificação (cinestésica) e uma participação inclusiva; por outro, podem também induzir a experiências de diferença, exclusão ou transgressão. Qual experiência, qual conhecimento específico se encontra incorporado na dança, nas suas técnicas e nas performances coreográficas? Até que ponto isso descreve um “conhecimento do ser humano” que só pode ser retratado performaticamente – através de movimentos corporais, de interações e de modelos espaçotemporais?

Meu foco aqui está em discutir encontros interculturais de performances de dança contra o pano de fundo: questões de trocas culturais, de “terceiro espaço”,<sup>2</sup> de “zonas de contato”<sup>3</sup> e de “*interweaving performance cultures*”<sup>4</sup> (entrelaçamento de culturas em performance). O intercâmbio global de performances de dança gira em torno de categorias e termos, tais como “tradicional”, “experimental”, “clássica” e “contemporânea”. Trata-se de categorias que possuem uma potência estética, cultural e econômica. Ainda assim, tem se tornado cada vez mais claro o vazio de tais categorias, mesmo enquanto ainda constituem o marco para a produção, a percepção e a avaliação de eventos de dança. Eu gostaria, então, de questionar se não é hora de uma reavaliação crítica dessas categorias e se, como o exemplo a seguir pode

mostrar, as performances de dança, elas mesmas, não têm um papel ativo na desconstrução de categorias fixas – ou seja, na *maneira* como a dança comunica.

Antes de abordar um exemplo da dança, gostaria de colocar em perspectiva o uso de um conceito que nos permite formular questões relativas a encontros entre culturas de uma forma que corresponda às condições e aos problemas do nosso mundo globalizado atual. O conceito ao qual me refiro é o de entrelaçamento. Permitam-me reservar este momento para lançar mão de minha própria disciplina, as artes cênicas, mencionando o projeto “Interweaving Performance Cultures”, cujo Centro Internacional de Pesquisas foi criado em Berlim em 2008.

A ideia fundamental desse centro é explorar os modos como culturas de teatro foram ou são entrelaçadas, seja através de uma perspectiva histórica ou à luz da globalização contemporânea: a composição internacional de grupos teatrais ou de dança serve de exemplo aqui, assim como a colaboração entre artistas de diferentes culturas ou a circulação e o intercâmbio de produções em festivais internacionais. Tais casos de entrelaçamentos trazem à tona a questão do grau em que a identidade cultural, exemplificada em formas tradicionais de apresentações teatrais ou em conceitos corporais na dança, é revelada ou interfere no processo de entrelaçamento e se possui um efeito estabilizador ou desestabilizador. A hipótese do projeto é de que processos de entrelaçamento não levam à *homogeneização* (no sentido das teorias da globalização ou da hibridização), mas sim que criam uma forte *diversificação*. O conceito de entrelaçamento descreve então um tipo complexo de interação<sup>5</sup> que permite toda sorte de novas diferenças, efetivamente as produzindo e as tornando visíveis.

Desse ponto de vista, o teatro, a performance e a dança poderiam servir como modelos para as dimensões políticas e sociais gerais dos encontros entre culturas. Processos de intercâmbio entre culturas sempre existiram e continuam a existir em diversos níveis, permanentes e assíncronos, de forma que se torna apropriado considerar os diferentes trajetos percorridos pela modernização e pelo tradicionalismo (nos campos da religião, da sociedade, da arte e da política) como um tecido denso tramado por esses encontros. O teatro oferece

um palco para atores e espectadores, e, nessa situação pública, é capaz de abordar fenômenos sociais e criticá-los, transformá-los, estilizá-los e também negá-los.

Como isso se manifesta? O que fazer com a dissonância? E que influência as trocas de tecnologia e de mídias exercem em valores e tradições estéticas e sociais?

Deixem-me explicar essas questões com o auxílio de um exemplo do teatro. Gostaria de destacar, no entanto, que as questões levantadas são, de fato, relevantes não só para as artes e para o teatro, mas também para investigações acadêmicas dentro e além das Ciências Humanas. O exemplo que eu gostaria de apresentar aqui é um diálogo tanto em dança quanto sobre a dança: trata-se da conversa travada entre o dançarino tailandês Pichet Klunchun, versado em dança Khon clássica, e o coreógrafo e *performer* francês Jérôme Bel. O diálogo encenado é a continuação de algo que se iniciou em 2004, quando os dois se encontraram em Bangkok para uma exibição especial: uma conversa sobre seus trabalhos como dançarinos de duas culturas diferentes.



Figura 1 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©Jérôme Bel.<sup>6</sup>

Na performance, o palco está vazio a não ser pelas cadeiras em que Klunchun e Bel estão sentados, frente a frente. Um interroga o outro nessa *performance lecture* de noventa minutos – primeiro o francês

faz perguntas ao tailandês, e vice-versa. A princípio a cena lembra um programa de entrevistas – na descontração do vaivém das perguntas e respostas. Quem é você? De onde você é? Por que se tornou dançarino? Porém, as diferenças entre esse ato e o formato corriqueiro dos programas de entrevistas (aos quais ambos fazem alusão e com os quais brincam) logo ficam evidentes nas questões inteligentes e cuidadosamente formuladas, e na forma como *apresentam* suas artes. Cada um *demonstra* e explica os fundamentos de suas artes: Pichet Klunchun o faz contando a história da dança Khon, exibindo os princípios de sua prática e encenando brevemente suas personagens básicas, como o homem, a mulher, o demônio e o macaco, fazendo com que as diferenças nas estruturas do balé se manifestem. Jérôme Bel, por sua vez, explica as ideias por trás de suas performances, que são voltadas ao conceito de dança, ao mesmo tempo que apresenta partes de peças individuais. Uma das cenas mais belas é quando Klunchun mostra a Bel uma curta sequência de movimentos, os quais Bel imita, ambos encenando o papel da mulher na dança Khon em um diálogo físico. Nesse diálogo feito de palavras e gestos, a diferença assume uma forma visível tanto fisicamente – no movimento da dança – quanto na revelação das influências culturais.

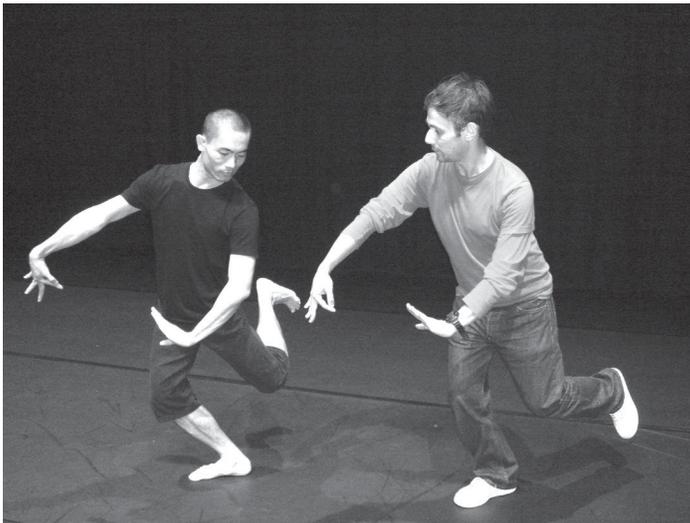


Figura 2 – Pichet Klunchun and Myself (2005)  
Fonte: ©association R.B.

Não nos preocupamos aqui em saber se um dançarino ocidental bem treinado é capaz ou não de aprender os complexos movimentos de mãos, os sutis giros do corpo e o típico contato dos pés com o solo relativos à dança Khon; nem *como a mimesis*, a troca corpórea das técnicas de dança, é parte da performance local e global. O problema é mais profundo, colocando em negociação atitudes relacionadas à habilidade e à dedicação exibida pelo estudante de dança ao passar por longos anos de treinamento. Tal atitude mental, a disciplina imperturbável, a relação com o mestre como modelo e mentor, que indica cada movimento e o controla juntamente com o aprendiz, são cruciais à arte da dança Khon, com suas representações corporais altamente estilizadas. Alguns anos mais tarde, Pichet Klunchun desenvolveu uma apresentação solo chamada *I Am a Demon*,<sup>7</sup> na qual retrata como se tornou um dançarino Khon. Além disso, tal apresentação é também uma homenagem ao seu mestre e professor, com quem estudou por 16 anos.

Com Jérôme Bel a história é outra. Ele rejeita explicitamente a virtuosidade da dança clássica, da dança moderna ocidental e do balé. Em seu conceito de arte, recusa sistematicamente (apesar de sua educação como dançarino) a confirmação das expectativas da audiência, que associa uma *performance de dança* com a apresentação de belos corpos e exibições de classe mundial na arte do movimento. Bel explica que isso reduz os números de dança a bens de consumo. Essa é uma atitude de expectativa que não pretende alimentar – o que ele deseja é que a plateia preste atenção à sua própria atitude de expectativa (ao rejeitar o tradicional, ao deslocar o foco do desejo... o qual Bel direciona ao vazio). Isso o coloca na tradição da performance ocidental e das artes conceitual e minimalista, que provavelmente se iniciaram com a célebre peça 4'33", de John Cage, na qual a plateia espera ouvir um concerto de piano, mas é na verdade confrontada com o pianista simplesmente sentado ao instrumento, sem executar uma nota sequer.<sup>8</sup> A essa altura, fica bem claro que o diálogo entre os dois dançarinos de duas culturas de dança diferentes aborda reiteradamente a relação da tradição com o "tradicional", da dança clássica com a inovação ou com a dança conceitual, experimental. A pesquisadora

americana da dança Susan L. Foster (2011, p. 197) nota criticamente que a distinção entre tradicional e experimental “reafirma e revigora hierarquias de civilização implementadas pela colonização europeia do mundo”, e que tais conceitos, portanto, carregam marcadores de gênero. Ela afirma que “a tradição está alinhada ao feminino e a experimentação ao masculino” (p. 197). Isso faz com que Pichet Klunchun se torne uma figura de alteridade, “desconcertante e incognoscível, por persistir numa tradição clássica” (p. 203). Essa crítica traz questões importantes que surgem em meio à conversa. No entanto, o curso da performance demonstra que Pichet Klunchun não está “em uma posição distintamente inferior” (p. 200), como alega Susan Foster, já que tal posicionamento também está ligado à forma como a audiência o percebe. Nessa performance os artistas falam entre si, mas, ao mesmo tempo, falam também com a plateia. Os espectadores se tornam testemunhas e observadores. Não seria possível que um espectador propusesse uma interpretação contrária na qual Jérôme Bel surgisse no palco como um “típico ocidental”, vestido despojadamente e com uma postura relaxada – em uma palavra, feminilizado? Em contrapartida, Pichet Klunchun, mesmo descalço e usando uma camiseta, exibe um aspecto forte e circunspecto de concentração e integridade. Portanto, atribuições claras são distorcidas e deslocadas na percepção dessa performance que negocia clichês de Ocidente-Oriente, de tradição–experimentação e de masculino–feminino.



Figura 3 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©association R.B.

Mesmo esse pequeno trecho mostra que o diálogo ocorre em vários níveis entrecruzados: o nível discursivo da comunicação verbal; o nível físico da demonstração ativa; um nível inconsciente, atmosférico entre os dois atores (uma atmosfera que envolve artistas e plateia); e, finalmente, o nível dos códigos culturais e artísticos e suas tradições.

Nessa conversa, em que o *gesto* de exibição e de autoapresentação assume significância para o espectador, dois aspectos são dignos de nota e costumeiramente salientados pelos críticos: o primeiro é o respeito mútuo que se revela na maneira como as perguntas são feitas. Segundo uma crítica, o formato “demonstrativo” destaca, com humor e interesse, “a diferença entre duas culturas, entre os modos ocidentais e orientais de pensar” (Maurer, 2006) e também toca no tema explosivo da globalização. Outro aspecto da conversa é igualmente importante: “é um belo encontro”, escreve um crítico sobre a performance em Lisboa, Portugal, “não há sequer um vestígio de interpretação, tudo parece inovador e honesto, quase genuíno” (New Art, 2006).<sup>9</sup> No entanto, está claro para nós que não se trata de um diálogo espontâneo e improvisado, mas sim de uma conversa-performance ensaiada (que ainda assim assume diferentes formas em cada apresentação). O suposto “primeiro encontro” não é uma dissimulação deliberada ou uma ilusão teatral, mas – em um sentido quase brechtiano – uma indicação e demonstração daquela cena primeva que representa o primeiro encontro entre duas culturas mutuamente desconhecidas: a cena do “primeiro contato”, que anda de mãos dadas com o *deslumbramento* (para usar as palavras de Stephen Greenblatt) contido e deixado de herança nos relatos, nos mitos e nas fábulas dos exploradores.<sup>10</sup>

Ao mesmo tempo, a alusão a essas “cenas de primeiros encontros” deixa claro – utilizando recursos teatrais – que em nosso tempo há sempre uma pré-história para cada “primeira vez”, o que significa que citá-la ou fazer referência a ela sob as condições da cultura contemporânea é transformá-la. Os processos de entrelaçamento de culturas possuem uma história que é mais velha e mais profunda que os discursos sobre a globalização.



Figura 4 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©Jérôme Bel.

Pichet Klunchun conta que passou alguns anos no Ocidente para estudar diversas formas da dança ocidental, como o flamenco, a dança africana, os vários sapateados e o contato improvisado. Mesmo tendo adquirido as habilidades nessas danças, ele diz: “*Eu não as entendo*”. Ele sabia executar os movimentos muito bem, mas não sabia os seus propósitos ou por que deveria se envolver neles. Ainda assim, percebeu também que havia aprendido algo a partir dessa experiência que beneficiou o *seu* conhecimento da dança Khon: a significância de energia e do corpo. Dessa forma, diz Klunchun, ele aprendeu pela primeira vez *que é um dançarino Khon* e por que isso é importante para ele. Agora ele pretende revigorar a tradição da dança Khon clássica na Tailândia para plateias tailandesas, em um tempo em que versões popularizadas da dança são encenadas aos turistas. Portanto, o entrelaçamento de padrões de movimentos tradicionais e conceitos corporais relacionados entre culturas, sem dúvida, em uma cultura de oficinas de dança globalizada levou, nesse caso, à aquisição e à continuação transformada e renovada daquela tradição. Essa é uma história destinada a ganhar nova relevância através da ruptura da tradição e da *diferença*.<sup>11</sup>

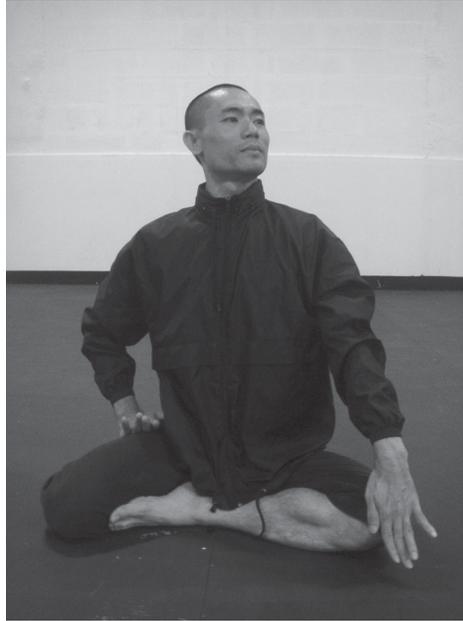


Figura 5 – Pichet Klunchun  
Fonte: ©Jérôme Bel.

Permitam-me mencionar mais dois exemplos dessa performance-diálogo antes de finalizar meus comentários com questões e argumentos pessoais. Há duas questões sobre o tema da representação. A primeira está relacionada à possibilidade de retratar a morte e o morrer no palco. A morte, o morrer e os mortos (juntamente com o amor, o nascimento e os alimentos) são áreas que – como etnólogos, sociólogos e historiadores têm pesquisado exaustivamente – são marcadas e passadas de geração em geração por rituais, tradições intelectuais e práticas sociais em todas as culturas. A significância desses temas ontológicos (assim como suas representações na arte) passa por uma mudança gradual. Eles são fenômenos que a escola francesa de historiadores das mentalidades analisou como de uma *longue durée*, especialmente quando os meios de lidar com a morte e as atitudes pessoais mudam visivelmente. Pichet Klunchun afirma não ser possível retratar a morte e o morrer no palco na dança Khon, já que isso seria considerado um mau agouro. Ele segue exibindo dois exemplos de como “o morrer” acontece fora do palco ou é estilizado em movimentos rituais: ou fa-

zendo com que o herói que foi ferido em batalha morra nos bastidores, ou através de gestos de pesar, ou, em uma das cenas mais comovidas da peça, encenando uma via dolorosa através do palco ao andar muito, muito devagar. Para o espanto de Bel, Klunchun indica que o processo dura, passo a passo, por volta de uma hora. Por sua vez, Bel apresenta como ele “morre” no palco: lentamente, ele se deita no chão e permanece nessa posição enquanto a canção *pop* “Killing Me Softly” toca; isso é tudo. Igualmente espantado, Pichet Klunchun reage não com questões, não com uma interpretação, mas com uma memória: “*Isso me lembra de quando minha mãe morreu*”. Então descreve o que o comove na atuação: o período em que impera um descanso profundo, a gradual partida íntima da mulher moribunda.

No espectro de diferenças entre os dançarinos e suas culturas (no palco e fora dele) há convergências constantes (e às vezes surpreendentes) e similaridades, apesar das diferenças culturais, como a não representação da morte e sua encenação por meio de signos e meios diferentes (isto é, o “andar” para Pichet Klunchun e a música para Jérôme Bel). A conversa entre os artistas atinge confluência nesse ponto, talvez “*porque a morte é muito internacional*”, como postula Klunchun com um sutil senso de humor.



Figura 6 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©Jérôme Bel.

O segundo aspecto da representação se liga à relação de cada artista com a tradição local de suas danças, seja tailandesa ou franco-europeia. Pichet Klunchun se volta para a história da dança Khon, que busca seus temas no mito Ramayana, está fortemente ligada ao budismo e foi criada pelo rei que a encenou pela primeira vez. Klunchun lamenta que essa não seja mais uma tradição viva em seu país, tendo sido ocidentalizada para o turismo. Em oposição à dança Khon tailandesa, com suas raízes religiosas, Bel afirma que a dança contemporânea europeia é baseada na imanência, não se importando com as relações da humanidade com o divino, mas com a relação entre o corpo individual e o corpo da sociedade. Bel indica que, também em seu caso, foi o rei que dançou quando a dança clássica começou, no caso Luís XVI, que fez da dança um símbolo de seu reinado absolutista. Mas Bel prossegue dizendo que decapitamos o rei e agora vivemos numa democracia. Não é a representação do poder político ou religioso que está na base do conceito europeu contemporâneo de dança. A intenção de Bel é, na verdade, fazer com que esses padrões de “representação” desapareçam do palco para refleti-los e revelá-los: isto é, fazer deles uma questão para a plateia. Quando Pichet Klunchun se surpreende ao ver que Bel – a quem foi pedido que dançasse – simplesmente executa movimentos de discoteca ao som de “Let’s Dance”, de David Bowie, ou seja, uma forma de dança praticada por “qualquer um”, Bel responde, citando Guy Debord (1979), que no Ocidente se vive numa “sociedade do espetáculo”. Klunchun, por sua vez, responde: “*eu sou um dançarino, não um pensador*”. Bel, no entanto, abre mão de “ser” um dançarino ou de se apresentar no palco como um. Em vez disso, ele frustra a expectativa (do público) de uma noite de dança para tornar a audiência consciente de sua própria participação na performance (como aconteceu, por exemplo, em *The Show Must Go On*<sup>12</sup>). O seu lema é “*quanto mais se mata o artista, mais a plateia vive*”, descrevendo uma forma de “não atuação” que provoca um outro tipo de transmissão e ressonância de energia entre o palco e os espectadores. Klunchun acena com um meneio de cabeça em resposta a esse conceito que é tão diferente de seu próprio entendimento da performance da dança e então comenta o fechamento do circuito elétrico entre o artista e a

plateia que Bel busca: “*Mas isso é muito tradicional*”. Bel fica perplexo – não existem respostas definitivas para questões como essas, questões que o público leva consigo para casa.

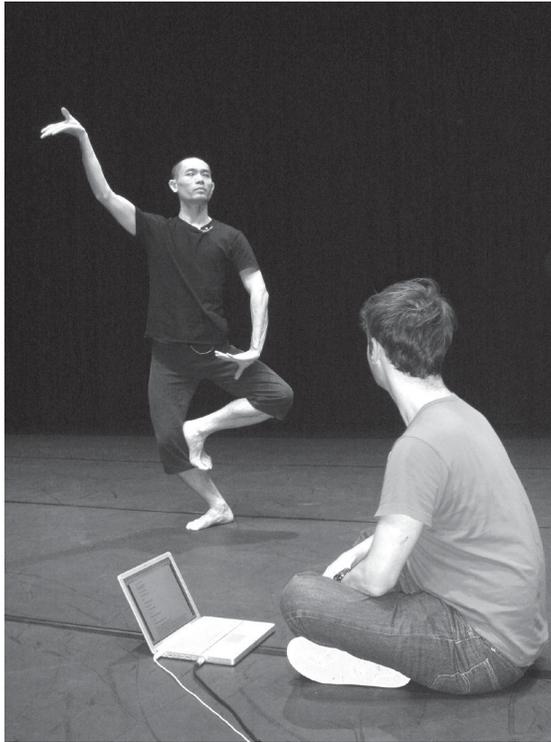


Figura 7 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©association R.B.

A performance abarca questões que *não* foram abordadas no diálogo cênico e ainda assim ilumina tais processos de entrelaçamento entre culturas: por exemplo, o meio de comunicação, a *língua* em que o diálogo se realiza. Nenhum dos dois artistas fala em sua língua materna, eles se encontram na língua da globalização: o inglês.

Não seria isso também um efeito colateral da atual cultura de festivais, de turnês globais de performances e eventos de dança, e do inglês como a língua das conferências internacionais nas Ciências Humanas e Naturais? Isso torna mais evidente ainda como são complexas e difíceis as ligações entre o local (na história do corpo e das

tradições corporais) e o global (na língua, nas técnicas de dança, nos estilos de vida).

Outra questão crítica está associada ao quadro de referências da performance, intitulado *Pichet Klunchun and Myself*. Esse título não exhibe uma assimetria dialógica? Essa visível modéstia do europeu em se colocar em *segundo lugar*, representada pelo pronome reflexivo, não revela a posição do autor? Também seria possível entender o título *Pichet Klunchun and Myself* de forma a incluir a mim, assim como toda a plateia? Neste caso, o título e toda a performance parecem convidar cada espectador a se ver nesse diálogo a respeito das experiências e da história de seus próprios encontros com performances (inter)culturais. Porém, a questão da localização do diálogo permanece: a performance-conversa e a *lecture demonstration* são um formato artístico da “dança conceitual”, ocidental, vanguardista e pós-moderna. Surge aqui novamente a questão da maneira como o contraste entre dança tradicional e experimental é relevante para a estética e a experiência da diferença cultural. Na minha opinião, a performance em si e o encontro de Pichet Klunchun e Jérôme Bel mostram que tradição e experimento não são valores fixos. O diálogo entre os dançarinos não marca posições e afirmações em seus discursos sobre modernismo. Em vez disso, fica claro que os próprios conceitos de tradição e experimento estão carregados de traços eminentemente *históricos* que assumem diferentes perfis em diferentes culturas. A arte experimental também possui sua própria tradição bipartite; e a compreensão e a avaliação da tradição, especialmente no trabalho de Pichet Klunchun, por sua vez, exibem elementos de uma resistência àqueles aspectos da globalização e da cultura do espetáculo que Jérôme Bel, ainda que de um jeito diferente, também reflete criticamente em seu modelo de dança conceitual. Visto desse ângulo, tradição e experimento não são categorias mutuamente exclusivas, muito pelo contrário. Como também essa performance ilustra, trata-se de testar diferentes possibilidades de um produtivo cenário em que vigore o “assim como”.

Pichet Klunchun chega a dizer em certo momento que gostaria de ter ambas as opções: gostaria de revitalizar a popularidade da dança Khon tradicional em seu país, bem como descobrir seu *próprio* tipo individual de performance – “*como se eu pudesse ser o senhor da minha*

*vida*". O individualismo, seja em relação a estilo de vida ou arte, é um produto da cultura e da sociedade moderna – e ainda assim ambos existem como um sentimento localizado em algum lugar entre a aceitação da individualidade biográfica e da individualidade artística.



Figura 8 – Pichet Klunchun and Myself (2005)

Fonte: ©association R.B.

Que questões ou pistas nós podemos captar a partir desse diálogo entre formas de dança e dançarinos da Tailândia e da Europa – que generalizações podemos extrair para *nossa* discussão? Permitam-me condensar alguns pontos contra esse panorama artístico e em vista do debate atual sobre a globalização econômica.

Um artigo recente para o *Management International Consulting Group* a respeito do princípio de “glocalidade” (um híbrido monstruoso forjado pela combinação das palavras “globalidade” e “localidade”) concluiu que existiam quatro paradoxos que devem ser superados: as empresas deveriam (1) ser tanto globalmente organizadas quanto localmente focadas (em referência ao crescimento); (2) aplicar padrões internacionais no treinamento e no recrutamento de recursos humanos, ao mesmo tempo que promovem alianças em nível local; (3) extrair de sua administração de conhecimento tanto tendências globais gerais quanto setoriais, ao mesmo tempo que identificam pe-

cularidades dos mercados locais; e, finalmente, (4) encarar o desafio de combinar uma presença global uniforme com uma cooperação com consumidores voltada ao âmbito local e baseada em confiança pessoal. Tais paradoxos, sem dúvida, constituem um desafio. No entanto, o diálogo entre Pichet Klunchun e Jérôme Bel nos ensina que as questões abertas são mais complexas e menos fáceis de serem reduzidas a uma simples oposição entre local e global. Esse não é o mesmo desafio e tarefa confrontados pela pesquisa acadêmica e pelas teorias críticas dos estudos de dança? Seus trabalhos deveriam consistir em demonstrar como a complexidade da arte (e não a redução dessa complexidade) pode servir como um recurso produtivo para a sociedade e a ciência; e de que maneira a *experiência* da diferença *dentro* dos processos culturais globais de entrelaçamento é um enriquecimento, ainda que difícil. Aí, então, poderíamos deduzir disso os seguintes pontos de discussão:

1. *diferenças e mudanças nas diferenças são valiosas* – os encontros que produzem perplexidade, confusão e talvez também expectativas projetadas podem mudar a forma como vemos os outros e nós mesmos. O teatro e a dança oferecem um modelo para tais processos de diferenciação e mudança – eles não levam necessariamente a uma homogeneização global. A questão não é superar diferenças, mas ver o potencial inerente a uma leitura atenta e a uma percepção respeitosa delas, por exemplo, como vimos nessa performance, nas exhibições e nas brincadeiras mútuas com os preconceitos;

2. *mais uma vez: diálogo* – espero que a essa altura esteja claro que esta discussão não se trata de uma metáfora ingênua em favor da interculturalidade, dos intercâmbios e de encontros com o outro em um sentido geral. O que é necessário – tanto antes quanto durante a comunicação – é uma cultura multiforme de relacionar-se com outros em encontros respeitosos. Outro ponto importante é: qual língua? Quais línguas? Já que um diálogo não só envolve trocas e traduções multilinguísticas; corpo, espaço e imaginação formam uma densa trama nas línguas de um diálogo.<sup>13</sup> Entender suas contribuições pode nos ensinar a proceder da maneira mencionada aqui: no estabelecimento de uma situação de transferência!; e

3. *contra a interpretação* – cito este tema do famoso ensaio que Susan Sontag (1978) escreveu na década de 1970 para voltar a um

aspecto na performance de Pichet Klunchun e Jérôme Bel notavelmente simples e ainda assim incrivelmente importante: perguntas, respostas e demonstrações que não impõem uma interpretação fixa ao outro. O texto de Susan Sontag é um clamor contra a prática da hermenêutica e a violência dirigida aos textos e às formas artísticas pela rígida tradição da interpretação e seus métodos. Seu apelo é por um encontro da arte com culturas (estrangeiras) em que a percepção sensual, a abertura e o prazer ou erotismo (no sentido encontrado em *O prazer do texto*, de Barthes (1973)) podem ter um efeito emancipador. Evidentemente, isso é parte de uma teoria crítica dos anos 1970 e a hermenêutica – na tradição de Schelling, Wilhelm Dilthey e Hans-Georg Gadamer – ainda tem um papel importante nas Ciências Humanas. Mas e se repensarmos o manifesto de Susan Sontag? Surgiria então um entendimento que também respeitaria o fracasso em entender os limites do que pode ser interpretado, o fato do engano, e permitiria admiti-los como produtivos. Reconhecidamente isso também exige sensibilidade, atenção, mobilidade e flexibilidade de pensamento, além de consideração pelos outros – uma proeza dialógica que a arte das danças em performance pode nos mostrar.

## Notas:

- <sup>1</sup> Uma versão deste artigo foi publicada em inglês na plataforma Textures e pode ser acessada em <<http://www.textures-platform.com/?p=1348>>.
- <sup>2</sup> Ver Bhabha (1994, 2006 e 2009).
- <sup>3</sup> Ver Pratt (1992). Para uma análise mais detalhada dos conceitos de Bhabha e Pratt dentro do contexto de processos performativos e culturais, ver Gvozdeva (2010).
- <sup>4</sup> *Interweaving Performance Cultures* é o nome de um centro de pesquisas internacional sediado na Universidade Livre de Berlim e aberto em 2008.
- <sup>5</sup> Ver Nagavajara (1999 e 2004).
- <sup>6</sup> NE: Agradecemos a Sandro Grando pela permissão de publicação das imagens neste artigo.
- <sup>7</sup> “I Am a Demon”, apresentada em 26 de agosto de 2006 no Festival Tanz im August, em Berlim (Alemanha).
- <sup>8</sup> Ver Bormann (2005).
- <sup>9</sup> *Jérôme Bel by Pichet Klunchun by Jérôme Bel* (New Art, 2006).
- <sup>10</sup> Ver Scherpe (2000). Para mais informações, conferir Neumann (1999).
- <sup>11</sup> Jérôme Bel, ao comentar sobre a aliança entre modernismo e tradição, entre conceitos ocidentais e orientais de dança, diz: “talvez você não tivesse feito sua própria análise se não tivesse estudado estas técnicas ‘ocidentais’”.

- <sup>12</sup> *The Show Must Go On* estreia em 4 de janeiro de 2001, no Théâtre de la Ville, em Paris (França).
- <sup>13</sup> Ver Nagavajara (1999, p. 15).

## Referências

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil, 1973. (Tradução brasileira: O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1987.)
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994. (Tradução brasileira: O local da cultura. Belo Horizonte: Humanitas, 1998.)
- \_\_\_\_\_. Cultural Diversity and Cultural Differences. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres: Routledge, 2006. p. 155-157.
- \_\_\_\_\_. In the Cave of Making: Thoughts on Third Space. In: IKAS, Karin; WAGNER, Gerhard. *Communicating in the Third Space*. Nova Iorque: Routledge, 2009. p. IX-XIV.
- BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille: John Cages Performative Ästhetik*. Munique: Königshausen & Neumann, 2005.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1979. (Tradução brasileira: A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.)
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2011.
- GVOZDEVA, Katja. Performative Prozesse der Kulturbegegnung und des Kulturkontakts: Hybrider und Paradoxer Modus. *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Kontaktzonen. Dynamik und Performativität kultureller Begegnungen*, v. 19, n. 2, p. 13-20, 2010.
- MAURER, Alfred S. *Pichet Klunchun and Myself*. Disponível em: <[www.formundfunktion.ch/kunstkritik/pages/pichet\\_klunchun\\_and\\_myself\\_261.php](http://www.formundfunktion.ch/kunstkritik/pages/pichet_klunchun_and_myself_261.php)>. Acesso em: 16 jun. 2006.
- NAGAVAJARA, Chetana. *Wechselseitige Erhellung der Kulturen: Aufsätze zur Kultur und Literatur*. Chiang Mai/Wurtzburgo: Verlag, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Fervently Mediating: Criticism from a Thai Perspective*. Bangkok: Commanad Press, 2004.
- NEUMANN, Gerhard. Erkennungs-Szene: Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern im literarischen Text. In: RÖTTGER, Kati; PAUL, Heike. *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies: Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*. Berlin, 1999. p. 202-221.

NEW ART. *Jérôme Bel by Pichet Klunchun by Jérôme Bel*. Disponível em: <[www.new-art.blogspot.com/2006/06/jerme-bel-by-pichet-klunchun-by-jerme.html](http://www.new-art.blogspot.com/2006/06/jerme-bel-by-pichet-klunchun-by-jerme.html)>. Acesso em: 16 jun. 2006.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge: Londres/Nova Iorque, 1992. (Tradução brasileira: *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Ed. EDUSC, 1999.).

SCHERPE, Klaus. First-Contact-Szene: Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden. In: NEUMANN, Gerhard; WEIGEL, Sigfrid. *Lesbarkeit der Kultur: Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. Munique: Fink, 2000. p. 149-166.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 1978. (Tradução brasileira: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.)

Recebido em 20/05/2012

Aceite em 30/06/2012