



AFINAL, COMO A CRÍTICA DECOLONIAL PODE SERVIR ÀS ARTES DA CENA?

Elisa Belém⁵²

Resumo:

Visando discutir o propósito e a aplicação da perspectiva decolonial à análise de trabalhos da área de artes da cena, o artigo apresenta uma visão crítica sobre seu uso. Defende que discutir os aspectos da colonialidade não pressupõe negar as culturas estrangeiras. Apresenta possíveis abordagens analíticas ao referir-se a exemplos de espetáculos de teatro, dança e trabalhos de artes visuais.

Palavras-chave: *Decolonial; Colonialidade; Interculturalismo;*

Abstract:

Wishing to discuss the purpose and the application of the decolonial perspective to analyse works on the field of performing arts, the essay shows a critical gaze on its use. It defends that to discuss aspects of coloniality do not mean to negate foreign cultures. It brings possible analytical approaches in order to refer to examples of pieces of theatre, dance and visual arts.

keywords: *Decolonial; Coloniality; Interculturalism;*

⁵² Doutora em Artes da Cena, Instituto de Artes da UNICAMP, com o suporte da bolsa FAPESP. Realizou residência de Pós-Doutorado no IA/UNICAMP, com o suporte da bolsa PNPd/CAPES, em 2015 e na Escola de Belas Artes da UFMG, em 2014, bolsa FAPEMIG/CAPES.

Ao analisar a produção teatral e dramatúrgica brasileira à luz do pensamento e da teoria decolonial, o que de fato se busca? Certamente, não há como se desfazer um processo histórico e cultural relativo à colonização no país. É necessário perceber também que não se trata de negar a influência europeia na constituição cultural e artística. Não creio que se refira ainda, a ação de devorar culturas ou de promover um ato de antropofagia, como queriam os modernistas brasileiros. Conforme a perspectiva decolonial, trata-se de perceber as marcas da colonialidade ou uma **ferida colonial** (Mignolo, 2005). Tal ferida revela um panorama de fundo nas relações em sociedade, numa **colonialidade do saber e do ser**, que interfere na subjetividade.

Desde o século XVI, segundo Mignolo (2005), tudo o que podemos ler ou ver em mapas sobre o lugar das Américas na ordem mundial é historicamente localizado a partir da perspectiva europeia, que é tomada como universal. Mesmo que houvesse uma consciência de que havia um mundo e pessoas fora da Europa, ambos foram apresentados como “objetos” – ausentes como sujeitos e portanto, fora da história. De acordo com Mignolo (2005), eles foram sujeitos cujas perspectivas não contaram. Nesse sentido, propõe que a “descoberta” da América e o genocídio de índios e escravos africanos são a base, a fundação da “modernidade” que constituiu seu lado obscuro e sua face escondida. Os povos e sujeitos silenciados teriam incorporado o que o autor se referiu como um **senso de inferioridade**, revelando a existência de uma **ferida colonial**. Na América Latina, ainda não a teríamos curado, de acordo com Mignolo (2005).

Por essa razão, Mignolo (2005) mostra a necessidade de uma **decolonização do conhecimento e da subjetividade**. O autor mostra que, além da exploração pela extração dos recursos naturais, pela conquista e controle de terras, pela escravidão e pela divisão de raças, houve um controle do conhecimento e da subjetividade que foram emaranhados na questão da modernidade/colonialidade, levando a uma **geografia do conhecimento** específica e a um controle da existência. Esse controle do conhecimento e da subjetividade atua em várias instâncias. Há diferenças epistêmicas em termos de entendimento do mundo, já que os diversos povos indígenas possuem (ou possuíam) cosmogonias específicas, assim como os africanos e afro-descendentes possuem as suas próprias narrativas e saberes. Tais cosmogonias, narrativas e saberes estão diretamente relacionados às línguas que, uma vez suprimidas, levaram com elas mitologias, memórias e subjetividades.

A ideia da América Latina excluiu indígenas e africanos, submentendo todos ao predomínio das línguas de origem latina, que por sua vez, foram associadas aos princípios do Cristianismo, da ideia da vantagem do novo e da civilização, da modernidade e do capitalismo europeus. Dessa forma, para Mignolo (2005), a América não foi “descoberta” e sim, “inventada”. A **colonialidade do poder** e a **colonialidade do saber**, que gerou a **colonialidade do ser**, foi aumentada, já que em muitos países, após suas respectivas independências, passou a haver um **colonialismo interno** e outros, sofreram ou sofrem com um novo tipo de colonização por meio do neoimperialismo e da globalização.

Pensar o teatro e a dramaturgia a partir dessa crítica não pressupõe procurar por uma incerta forma original que, porventura, anteceda as primeiras experiências cênicas no Brasil. Se esse fosse o propósito, teríamos que passar a conhecer mais a fundo as formas rituais e suas correspondentes cosmogonias. Ou mesmo, empreender um caminho

de negação denso e praticamente impossível, como se a cultura atual pudesse ser desfeita e encontrado um marco puro e originário que nem sabemos qual é. A crítica que revela a **ferida colonial** pretende, na verdade, que se reconheçam as relações de poder instituídas entre culturas e dentro de uma mesma nação.

Por interesse de determinadas nações, em razão da soberania política e econômica, do desenvolvimento do capitalismo e da modernidade, foram legados aos países que sofreram a colonização, alguns valores e relações que corroboram com o racismo e o **senso de inferioridade**. No falar cotidiano, isso aparece nas famosas frases como: “isso é porque é no Brasil, se fosse lá fora não seria assim”; “brasileiro não tem jeito mesmo, quer sempre levar vantagem”. O que sempre me impressionou nessas frases, principalmente depois de viver “lá fora”, foi ouvi-las de brasileiros falando deles mesmos, mas como se não o fossem, se auto-excluindo da própria nacionalidade que criticam. E, na maioria das vezes, sem aparentemente ter tido a experiência de viver no exterior ou mesmo viajar, ou seja, projetando uma realidade construída como ideal por algum tipo de mídia ou de informação.

Sempre que ouço frases como essas, lembro-me das minhas experiências de morar como estudante em países estrangeiros, conviver e ver imigrantes das várias partes do mundo. Muitos desses imigrantes nunca me pareceram felizes por morar no exterior. Pelo contrário, é possível ver no rosto e nas mãos de famílias inteiras ou nos homens apartados de seus núcleos familiares, o sofrimento causado pelo deslocamento de seus países de origem, pela dificuldade financeira e relações de racismo, nas suas diversas variações. No vocabulário da língua inglesa, há uma palavra que expressa esse sentimento: *displacement* – a sensação de encontrar-se “fora do lugar” ou “sem lugar”. Mesmo nas belas e interessantes cidades do exterior, as vezes o que se quer é a sua própria casa, a comida, a cor ou algum tipo de relação afetiva com a própria cultura. Do contrário, não seria necessário discutir temas como multiculturalismo, interculturalismo, intraculturalismo, identidade e diferença. Se a harmonia existisse em larga escala, não haveria guetos, nem bairros separados para cada um dos grupos culturais em cidades como Londres, Nova York e mesmo São Paulo.

Um brasileiro falando dos “brasileiros”, como se não tivesse essa nacionalidade, revela a constituição de uma colonialidade bastante entranhada. Da mesma forma, são consumidos produtos da indústria cultural que contribuem para a permanência desse tipo de fala e de pensamento. Na televisão e no cinema isso é bastante explícito, já que, por meio da imagem e da palavra, privilegiam-se determinados comportamentos e formas de relação baseados naquilo que se quer como uma cultura hegemônica e globalizada. Nas artes da cena isso também ocorre em determinados modos de produção e de construção do discurso. Vale lembrar, no entanto, que temos nos países da América Latina um modo de trabalho bastante específico no âmbito das artes da cena que são os grupos de teatro. Foi desenvolvido um *modus operandi* particular nesses grupos e também no que se refere à autoria da cena e de textos. É claro que há importantes grupos de teatro na Europa e nos Estados Unidos que também discutiram tais relações e processos de criação como o *Théâtre du Soleil*, na França e o *Living Theatre*, nos Estados Unidos, entre outros. Mas certamente, o trabalho em grupo é uma marca da América Latina, que contribui, inclusive, para a possibilidade e permanência da criação cênica devido à precariedade das políticas

públicas culturais e difíceis condições financeiras que enfrentam.

Não acredito que seja um propósito da crítica pós-colonial e decolonial levar à negação de escolas e linhagens estrangeiras, no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da atuação ou mesmo da dramaturgia. Isso me parece uma discussão inócua. É importante e necessário conhecer os princípios desenvolvidos pelos encenadores-pedagogos das mais diversas tradições europeias, norte-americanas e dos países orientais, conforme seja possível o acesso a tais fontes ou a materiais desenvolvidos por sucessores. O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições da transmissão de seus elementos. Da mesma forma, parece extremamente importante voltar o olhar para os saberes das tradições e comunidades das mais diversas regiões do Brasil, a fim de reconhecer nelas características relativas à teatralidade e à performatividade. Mais do que isto, perceber como pensamos a cultura, como nos relacionamos em sociedade, como falamos, como agimos e como nos movemos. Há palavras, dizeres e ações, em todas as culturas, que não são passíveis de tradução. Nelas são encontradas as diferenças que levam tanto a entendimentos, quanto a visões diversas sobre os modos de existência.

Essas nuances dos discursos, comportamentos e falas podem ser analisados a partir das encenações de textos teatrais estrangeiros no Brasil e também por meio da criação autoral de grupos de teatro. Para esclarecer e enfatizar que a crítica pós-colonial e decolonial não se refere a uma negação do que é estrangeiro, podemos lembrar, por exemplo, da encenação de Gabriel Vilella, com o Grupo Galpão (MG), do texto “Romeu e Julieta”, de Shakespeare. Naquela montagem, há traços que podem ser associados a forma do teatro elisabetano, mas que não pretende aproximar-se de um possível modelo para levar o texto de Shakespeare à cena. Podemos analisar a encenação, portanto, pela via do pensamento pós-colonial e decolonial, mesmo em se tratando de um texto de um autor britânico, já que revela escolhas particulares como, por exemplo, ao apresentar traços da cultura popular e do barroco mineiro.

Nesse sentido, podemos nos valer dos estudos e análises que já foram feitos em larga escala, sobre a dramaturgia e o teatro pelo viés da teoria pós-colonial, principalmente no que se refere as encenações e textos sul africanos, indianos, australianos e mesmo de alguns países da Ásia. Ainda assim, parece improdutivo desinteressar-se pela cultura europeia e norte-americana ou parecer ignorá-las num esforço de valorização da cultura nacional. Trago a voz de Sontag que pergunta em seu diário, conforme relata a resenha de Klein (2016, p. 17): “ ‘Quem fica exposto ao tempo?’ , pergunta Sontag em um almoço com amigos escritores (...). ‘Não eu’ (...). ‘Eu não fico exposta ao tempo. Tenho calefação central. Minha calefação central é a civilização ocidental – meus livros + fotos + discos’ ”. A calefação central, sistema de aquecimento no interior dos prédios novaiorquinos, mantém possível a vida no inverno. E na metáfora de Sontag, o aquecimento vem da literatura, das imagens e do som produzidos como formas de arte pela civilização ocidental. A arte se alimenta da arte; nós precisamos ter referências de obras de outros artistas para poder criar.

A crítica pós-colonial e decolonial nos chama a atenção, no entanto, para o fato de que é preciso reconhecer e valorizar outras culturas e saberes para além dos cânones da

civilização ocidental. Essas revelam outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram silenciados ou mesmo suprimidos devido à colonialidade. No caso do Brasil, esse reconhecimento pode contribuir para a mudança nas relações de racismo, para a ampliação do pertencimento cultural e para a reversão dos processos de subalternização, e logo para entender a arte, ou o que pode ser a arte, de outras maneiras.

Essa atitude de reconhecimento pode conduzir a reflexões mais aprofundadas sobre a educação, os processos pedagógicos e a criação artística. Há pelo menos uma década, grupos de teatro desenvolvem treinamentos e modos de preparação para o ator a partir de práticas de dança, da capoeira, das religiões de matriz africana ou ameríndia e das festas brasileiras. As relações étnico-raciais, de opção religiosa, de sexualidade e de gênero também tem sido abordadas em diversas encenações. O mesmo caminho vem sendo percorrido na área de dança, há várias décadas. Os modos de produção e de criação cênica estão sendo amplamente discutidos, assim como a apropriação e a recriação de práticas de grupos e encenadores estrangeiros. Ainda assim, existem processos de exclusão e silenciamento que precisam ser revertidos.

Em possíveis análises de espetáculos pela perspectiva pós-colonial ou decolonial, não se trata apenas de notar os traços definidores de uma identidade brasileira. Mas sim, de reconhecer aquilo que o teórico Awan Amkpa (2004, p. 10) nomeou como um “desejo pós-colonial”: “o ato de imaginar, viver e negociar uma realidade social baseada na democracia, pluralismo cultural e justiça social”⁵³. Nesse sentido, o trabalho de Augusto Boal é estudado na Inglaterra, por exemplo, à luz do pensamento pós-colonial. Seguindo essa orientação, em minha dissertação de Mestrado⁵⁴, fiz referências ao trabalho de Boal e de Antônio Nóbrega, além de desenvolver análise de algumas peças e propostas de Denise Stoklos pela lente teórica pós-colonial.

A “invenção” da América foi, por exemplo, o tema de uma peça de teatro de Denise Stoklos, na ocasião das comemorações do aniversário de quinhentos anos de “descoberta” da América:

Ano da celebração de descobrimento? Sim, mas o desejo de comemorar uma América, não aquela devastada, aquela nomeada pelo navegador chamado Américo Vespúcio, em que pisoteamos diariamente nossa geografia pessoal nesses limites sociais com que esfaquearam os mapas, esfolando-nos vivos, riscando sobre nós um mapa latino-americano que nos outorga por passaportes cortes na carne da nossa cidadania, furos, raspões. Pôs no avesso as velas que nos levariam e nos valeriam, nos velando à revelia nivelando para baixo, instalando esse naufrágio atual, onde nós, os sobreviventes, estamos procurando como celebrar um descobrimento. Não dessa presente América, mas o descobrimento talvez de uma Amimrrica, sim, como numa língua de índio. A-MIM-RICA. A-para, mim – eu mesma, rica – a riqueza da Terra, toda ela, que pertence por presente espontâneo da natureza, não-manipulável, desfrutável por todos, em contínua auto-alimentação, movimento gerador de riqueza, não devastador. Amimrrica.

53 Tradução minha para: “(...) the act of imagining, living, and negotiating a social reality based on democracy, cultural pluralism and social justice”. (AMKPA, 2004, p. 10).

54 Dissertação de Mestrado em Teatro (Estudos da Performance), Royal Holloway, University of London, 2005.

(STOKLOS, 1992, p. 13-15).

A brincadeira de Stoklos com a palavra “América” transformada em “Amimrrica”, torna possível, de forma ficcional, “celebrar um descobrimento” (STOKLOS, 1992, p. 14). É interessante a desconstrução e reconstrução do nome “América” proposto por Stoklos. Mignolo mesmo esclarece que, até o início do século XVI, a “América” não estava no mapa simplesmente porque a ideia de um quarto continente ainda não havia surgido. E informa que, outros nomes eram usados para nomear as terras localizadas hoje no lugar chamado por “América”: “Tawantinsuyu nos Andes, Anáhuac onde hoje é o vale do México, e Abya-Yala onde hoje é o Panamá. (...) O que é realmente confuso nessa história é que uma vez que a América foi nomeada como tal, no século XVI, e a América Latina, no século XIX, pareceu-se que ambas sempre estiveram lá” (MIGNOLO, 2005, p. 2)⁵⁵.

Mostra-se interessante levantar reflexões a partir das teorias e críticas pós-coloniais e decoloniais sobre espetáculos e performances criados a partir de elementos da cultura brasileira e outros, que não lidam diretamente com tais elementos, mas cujo discurso perpassa questões relativas ao país. Refletir, por exemplo, sobre problemáticas como a violência, a ética e a urgência na peça “PROJETO BRASIL”, dirigida por Marcio Abreu e realizada pela Companhia Brasileira (Curitiba, PR). Para criar a encenação, a Companhia Brasileira partiu da invenção como um pilar ao questionar “onde está o registro da história”⁵⁶ e se “o que se escreve é verdade”, que associa a uma busca por um **pensamento fronteiriço**. Nessa procura, outras questões emergem em torno de qual “dimensão histórica existe no imaginário de um povo”, sobre “qual nosso sentido de localização e pertencimento” e, principalmente, “como, através da tentativa de pensar um país, e uma língua, pode-se ingressar nos territórios da invenção”.

Outra produção que pode ser analisada pela perspectiva pós-colonial ou decolonial é o trabalho do dançarino e coreógrafo paulistano Luís Ferron. Os espetáculos performativos “Sapatos Brancos” (2009) e “Baderna” (2013) apresentam uma dança de dramaturgias que se dá por uma série de rupturas de fronteiras e a criação de um espaço de comunhão entre centro e periferia, negros e brancos, samba e dança contemporânea, performances do feminino, do masculino e *queer*, sagrado e profano, sonoridades e movimentos que remetem a tradições afro-brasileiras e também às escolas de dança pós-moderna europeia e norte-americana. Numa fala em “Baderna” (2013), o aviso é dado: “o samba não pede passagem”. O espetáculo se torna um acontecimento relacional com os *performers* dançando nos espaços livres entre os espectadores, parecendo questionar qual é a real distância entre a cultura popular e a cultura considerada erudita.

Se voltarmos o olhar para outras linguagens artísticas, podemos empreender a discussão pós-colonial e decolonial pela análise de trabalhos como os **Parangolés**⁵⁷, de

55 Tradução minha para: “(...) Tawantinsuyu in the Andes, Anáhuac in what is today the valley of Mexico, and Abya-Yala in what is today Panama. (...) What is really confusing in this story is that once America was named as such in the sixteenth century and Latin America named as such in the nineteenth, it appeared as if they had been there forever”. (MIGNOLO, 2005, p. 2).

56 Todas as citações desse parágrafo são do texto sobre o processo de criação de PROJETO BRASIL, disponível no website oficial da Companhia Brasileira de Teatro - <<http://www.companhiabrasileira.art.br/pesquisa-brasil/>>.

57 “Fruto das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, o *Parangolé* é criado no fim da década de 1960. Considerado por Hélio Oiticica a “totalidade-obra”, é o ponto culminante de toda a experiência que realiza com a cor e

Hélio Oiticica, que propõe ao espectador uma experiência de participação, na qual esse se torna o autor da obra. Da mesma forma que Lygia Clark, Oiticica busca um espectador-autor para quem são apresentadas proposições que necessitam de uma ação no espaço. Posso analisar esse trabalho como uma proposição decolonial na medida em que rompe a fronteira entre centro e periferia na cidade; entre obra de arte e instituição; entre tela e roupa; entre cor e forma; entre arte e manifesto; entre os cânones da arte e a produção artística em países fora da Europa. É, portanto, uma proposta que questiona o que é considerado como obra de arte e, ao aproximar arte e vida, não necessita de instrumentalização para realizá-la. A dança do Parangolé não se aprende na escola ou naquela ideia de escola que docilizava corpos e que visava uma **colonialidade do conhecimento, do saber e do ser**.

Assim, da mesma forma que artistas como Oiticica celebraram a quebra com paradigmas e normatizações, outros o fizeram em seus países e podem nos suprir com um aquecimento como aquele que Sontag se referiu. Assim, buscando desfazer processos de subalternização, da **colonialidade do saber e do ser**, trabalhando por um **pensamento fronteiriço**, frequento terreiros de umbanda, candomblé e festas do congado, consulto o Ifá e procuro conhecer comunidades indígenas. Mas também me curvo diante de Bertold Brecht com sua trajetória e obra voltada para o pensamento crítico; saúdo Stanislavski e Grotowski por suas procuras pelo trabalho do ator sobre si; devoro dramaturgos como Samuel Beckett e Edward Albee; me inspiro em Susan Sontag e ouço com escuta atenta a Nina Simone. E ainda incomoda-me o número reduzido de mulheres que entraram para o rol da escrita crítica no campo da teoria e história do teatro e da dança – penso em alguns nomes, mas ainda são poucos. Dessa maneira, se queremos realmente empreender uma crítica decolonial é necessário começar a admitir a supremacia da voz masculina regendo os mapas e os comportamentos nos domínios espaço-temporais.

Referências:

AMKPA, Awan. **Theatre and Postcolonial Desires**. London and New York: Routledge, 2004.

BELÉM, Elisa. Por um desejo pós-colonial: uma análise do *Teatro Essencial*, de Denise Stoklos. **URDIMENTO** – Revista de Estudos em Artes Cênicas do PPGT da UDESC. Florianópolis, v. 1, n. 16, jun. 2011. p. 43-51.

o espaço. Apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam”. (Enciclopédia Itaú Cultural)

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. (site) **Companhia Brasileira de Teatro**. Disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/> Acesso em: 15 dez. 2016.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: 15 dez. 2016.

KLEIN, Kelvin Falcão. A progressão e o acúmulo de Susan Sontag. **Pernambuco** – Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. Recife, Cepe Ed., n. 130, dez. 2016, p. 16-17. Disponível em: www.suplementopernambunco.com.br. Acesso em: 15 dez. 2016.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais** – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”. **E-Misferica** (Revista do Instituto Hemisférico de Performance Y Política). Nova York, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial>. Acesso em: 25 out. 2016.

_____. **The Darker Side of Western Modernity** – Global Futures, Decolonial Options. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

_____. **The Idea of Latin America**. Malden: Blackwell, 2005.

NÚCLEO LUIS FERRON. (audiovisual) **Baderna**. Disponível em: <https://youtu.be/rF2DNzWSWus> Acesso em: 15 dez. 2016.

_____. (audiovisual) **Sapatos Brancos**. Disponível em: <https://youtu.be/iRqHx89OPeg> Acesso em: 15 dez. 2016.

ROSEVICS, Larissa. **Do pós-colonial à decolonialidade**. Disponível em: <<http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

STOKLOS, Denise. **500 anos** – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992.