

ALMEIDA, Verônica F. M.; COSTA, Daniel S.; CUNHA, Erika; SALCEDO, Oriana. **EPISTEMOLOGIAS LOCAIS E DISCURSOS MARGINAIS**. Campinas: Unicamp, Mesa Temática – Mediação: Profa. Dra. Verônica Fabrini M. de Almeida. II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, CAMPINAS, Unicamp, 2014.

RESUMO

Essa mesa temática pretende fazer uma visita artística às ideias do Professor Boaventura de Souza Santos (Universidade de Coimbra – Portugal) sobre as Epistemologias do Sul, que sabemos não ser demarcações geográficas, mas estão relacionadas ao discurso dominante e dominado, imposto pelo sistema capitalista, pela sociedade patriarcal e pelo colonialismo e seus resquícios. Para pensar as artes da cena, propõe-se a prospecção de epistemologias marginais, que como tal, implicam diversidade de "direções" e de "sentidos" des-hierarquizados. Adota-se uma perspectiva des-colonialista, plural e anárquica - e por isso mesmo rica, especialmente nesse campo de estudo, pois envolve uma irrestrita abertura para a alteridade, um desejo sincero e desinteressado de estar com o outro, de co-existir, de jogar com as inversões possíveis, de trocar de papéis. Tal contexto conceitual e poético é mola propulsora para a busca de epistemologias locais para a produção de discursos cênicos (híbridos) marginais que serão expostos através das experiências singulares desses artistas-pesquisadores.

Palavras-chave: Cena Híbrida, Discurso Marginal, Descolonialismo, Experiência, Epistemologia do Sul.

RESUMEN

Esta mesa temática es una visita a las ideas artísticas del profesor Boaventura de Souza Santos (Universidad de Coimbra - Portugal) sobre las Epistemologías del Sur, que no hablan de las demarcaciones geográficas, sino que están relacionadas con el discurso dominante y dominado por el sistema capitalista impuesto por la sociedad patriarcal, el colonialismo y sus restos. Para pensar las artes escénicas, se propone la búsqueda de epistemologías marginales, las cuales implican diversidad de "direcciones" y de "sentidos" desjerarquizados. Se adopta una perspectiva descolonizadora, plural y anárquica. Por eso es rica, especialmente en este campo de estudio, pues envuelve un sin número de alteraciones, un deseo sincero y desinteresado de estar con el "otro", e co-existir, de jugar con las inversiones posibles de cambio de papeles. Tal contexto conceptual y poético es el principal propulsor para la búsqueda de epistemologías locales para producir discursos escénicos (híbrido) marginales, que se manifiestan a través de las experiencias únicas de estos artistas-investigadores.

Palabras clave: Escena híbrido, Discurso Marginal, Descolonización. Experiencia. Epistemología del Sur.

O propósito dessa mesa temática foi o de apresentar o conceito de *Epistemologias do Sul*, do sociólogo Boaventura Sousa Santos, buscando sublinhar a urgência e a relevância em trazer para o campo das investigações em Artes da Cena as discussões vindas dos estudos pós-coloniais, ou melhor, dos estudos *descolonialistas*, visto que o prefixo pós dá a entender que o colonialismo já está superado. A perspectiva *descolonialista* traz uma radical inversão no modo de pensar o próprio conhecimento, pois traz à luz uma questão que de tão óbvia tem passado despercebida em nossa seara de estudos, ou seja, realmente assumir que as formas de saber são formas de poder e que estamos – sobretudo na universidade e no dito “sistema acadêmico”, dominados por uma epistemologia única, dominante e silenciadora das diferenças. E que esta epistemologia vem “do norte”, é nossa herança colonial. Difícil assumir que estudamos e pesquisamos na supostamente universidade-livre, porém imersa na colonialidade do saber e que este fato permite deslegitimar certos saberes e legitimar a suposta superioridade de outros. Pior ainda, de *outro* – no singular, pois a *razão indolente*¹ insiste na universalidade e imparcialidade da ciência. Mas arte não é ciência, sabemos disso. No entanto seguimos conduzidos por esse modelo. No sistema acadêmico é a ciência (ainda que as *ciências humanas*) quem dita as regras. A colonialidade do saber desconsidera qualquer outro saber que não o da razão indolente. Para ela, saberes locais são limitados, cristalizados restritos, pois não são úteis em contextos diferentes. Povos indígenas, africanos ou mestiços de todas as espécies são meros possuidores de saberes locais, inúteis.

Ao questionar a colonialidade do saber (portanto, antes disso é preciso assumi-la) abre-se a possibilidade de legitimar cada saber *menor* (no sentido deleuziano do termo), é possível afirmar a diversidade de saberes que não é

¹ **A razão indolente**, conceito de Santos (2002) inspirado em Leibniz, é o saber que é indiferente a tudo aquilo que não lhe convém, ou seja, que invisibiliza o que ameaça a manutenção do status quo. Vol.3, nº 02, jul-dez 2013 www.revista-realis.org ISSN 2179-750178. Acesso em 17 de janeiro de 2014.

somente reflexo das diferenças ontológicas no mundo, mas também é resultado de infinitas formas de descrever, ordenar, classificar, representar ou criar o mundo. E isso é fundamental para os estudos em Artes da Cena. Para se pensar e investigar no campo das artes da cena, arte que envolve corpo, presença e que está **na** cultura, é fundamental repensar qual modelo epistemológico está nos guiando, nos oferecendo conceitos, ferramentas de análise, se essas ferramentas de análise são adequadas, ou seja, se nos ajudam a ampliar o que conhecemos e, sobretudo, se nos ajudam a criar e a compreender a criação artística. Os estudos descolonialistas oferecem uma contraposição a já canônica crítica pós-moderna, pois a própria idéia de *descolonialismo* questiona também uma idéia de modernidade. A *colonialidade* apresenta-se como a outra face - uma face obscura - da modernidade.

Cá em nossa *Terra Brasilis*, nossa primeira grande ferida epistemológica foi o extermínio do imaginário e dos saberes indígenas. E que triste... Feito em grande parte pelo teatro, arma fundamental da Companhia de Jesus e seu fabuloso Teatro Jesuítico. A tradição teatral jesuítica encontrou solo fértil no gosto dos índios pela dança e pelo canto. Os jesuítas logo foram fagocitando a cultura local- máscaras, arte plumária, instrumentos musicais primitivos - e re-arranjando-o de acordo com seus próprios princípios e finalidades. A esse respeito, em conversa com Zé Celso Martinez, afirma o escritor e ambientalista Kaká Werá Jecupé²:

Na minha percepção tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano e quanto a escravização, foi para os povos indígenas, o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas.

² **Kaká Werá Jecupé** é escritor e ambientalista, de origem indígena caiapó, do grupo dos txucarramães, fundador do *Instituto Arapoty*. Leciona, desde 1998, na (Unipaz) e na Fundação Peirópolis.

O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior que o teatro³.

Nossa segunda grande ferida epistemológica: 300 anos de escravidão e outra imensa constelação de imaginários e práticas e saberes jogados para escanteio (depois de açotados em praça pública e perseguidos), desprezados enquanto formas de saber. E é bom lembrar que no teatro, só para lá dos anos 40 é que ao negro é permitido entrar em cena como ator e como personagem “humano” (e não como *pet* ou menino de recado!), graças a *Anjo Negro*, escrita por Nelson Rodrigues para o ator negro Abdias do Nascimento.

À essas duas feridas, devemos uma *epistemologia do sul*. A expressão *Epistemologias do Sul*, segundo o sociólogo Boaventura Santos⁴, é uma metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo. Colonialismo, que imprimiu uma dinâmica histórica de dominação política e cultural submetendo à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. Boaventura afirma que não pode haver justiça social global sem que haja uma justiça epistemológica Global e aponta para caminhos possíveis. **Primeiro**, é preciso se fazer uma **sociologia das ausências**: dar a ver culturas, cosmo visões que foram invisibilizadas pelo pensamento hegemônico. **Segundo**, que essas outras formas de ser estejam num plano de igualdade, ou seja, nas palavras de Boaventura, é preciso uma ecologia de saberes. **Terceiro**, que essas outras culturas precisam de uma tradução inter-cultural.

Todas essas práticas (dar a ver culturas e cosmo visões por meio de uma “sociologia das ausências”, ecologia de saberes e tradução intercultural) são, de certa forma, constitutivas do fazer teatral e das pesquisas em Artes da Cena.

³ *A Teatralidades do Humano*, Ana Lucia Pardo, SESC Edições, SP, 2011

⁴ Sousa Santos, *Epistemologias do Sul*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, Março 2008: 5-10

Estão emaranhadas no nosso ofício quando somos desafiados a dar corpo à Jonas (*Álbum de Família*) ou Zumbi dos Palmares, ao Arquiteto ou a o Imperador da Assíria. Em termos da práxis cênica, em maior ou menor grau, temos que lidar com o saber do ofício material (trabalho corporal, trabalho com os materiais que compõem as visualidades, enfim o trabalho concreto das dinâmicas da cena) em constante jogo e diálogo com o ofício intelectual e sensível. Da mesma forma, quer nosso desafio seja uma peça de Plínio Marcos, Sófocles ou o Mahabharata, ou nossas pesquisas para encenação envolvam a umbanda, o povo sarahui ou as guerrilheiras colombianas, a tradução inter (ou intra) cultural é um ponto que deve ser tratado com atenção e respeito ético. Se as Artes da Cena são o espaço de “dar-a-ver” o que está oculto, é urgente o diálogo com múltiplas e silenciadas epistemologias.

Verônica Fabrini

Das danças populares brasileiras à uma possibilidade de experiência

Daniel Santos Costa

Volto a atenção às tessituras do processo do espetáculo *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana* (2014), um processo culminou num espetáculo de linguagem híbrida, refletindo seu processo criativo que reuniu, nos laboratórios de criação a competência para o devir da experiência processual. Travei diálogo entre manifestações da cultura nacional e de matrizes culturais díspares para um pensamento do hibridismo ou mesmo do sincrético, como a Umbanda e Folias de Reis.

A Umbanda, além de fazer parte da gênese da personagem central, possui uma linguagem que influencia o espetáculo estruturalmente. A dinâmica de incorporação e desincorporação, característica da chegada e partida de uma entidade no corpo do filho de santo, é recriada, no espetáculo, demarcando a

troca de personagens que se desdobram do personagem central na condução da ação narrativa.

A Folia de Reis traz a vida pessoal do autor, amalgamando com afeto o binômio vida/arte que demarca a pesquisa empreendida. Na Folia, está o lugar da reunião mítica do autor com seus antepassados ancestrais e próximos. Essas manifestações foram tomadas como elementos da cultura brasileira e adquirem o status de “material”. Esses “materiais” foram friccionados no território conceitual e experimental da “encruzilhada” – espaço relacional primordial do novo, da mestiçagem e da liminaridade. Dessa fricção, houve a extração de uma dramaturgia autoficcional, comprometida com a percepção estética e com o jogo cênico, limitada a um ponto de vista dentre a multiplicidade de possibilidades que tais materiais certamente suscitam.

Tais manifestações, diferentes de uma noção cristalizada do popular tradicional, encontram-se em num movimento incessante para a manutenção de suas performances-rituais, numa fusão sistêmica uma fusão sistêmica, vem ao encontro de uma perspectiva da formação da sociedade brasileira, mestiça, híbrida, limiar. O sincretismo acontece, na encruzilhada, um lugar simbólico no qual se processam vias diversas de elaboração discursiva, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um terceiro lugar, ou como um *entrelugar* definido por Bhabha (2011) é geratriz de produção sógnica, diversificada e, portanto, de sentidos. Nesse espaço, noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial podem ser pensadas como indicativos dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais.

Essa encruzilhada possibilita a emergência de desdobramentos possíveis, caracterizados por sua natureza móvel e deslizante, no movimento da cultura e dos saberes ali instituídos. Ou seja, essa definição aproxima-se da noção de interdisciplinaridade, ou ainda transdisciplinaridade, pois nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter ou transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem

sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados, como reflexo da complexidade da vida. Assim, busquei a noção de um estado de experiência, conforme Navarro (2012), que se relaciona ao estado do encontro e, posteriormente, à elaboração estética, à memória do encontro, esperando que algo ocorra nesse *entrelugar* da experiência.



Figura 1: Cena do espetáculo Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana, com Daniel Costa. Foto: Bruno Torarto.

Dos acampamentos para a sala de trabalho em exilium

Erika Cunha



Figura 2: Acampamento Saharawi – wilaya de Smara. Setembro/2012. Foto de Erika Cunha.

Quando retornei ao Brasil, após a viagem aos Acampamentos de Refugiados Saharauís, em Tindouf/Argélia, demorei mais de um mês para voltar aos trabalhos em sala de ensaio. Esse tempo longe dos acampamentos diluiu as bordas da realidade e ficção, eu reconstruía e revivia em criação, em recriação. Em alguns momentos surgiam imagens e sensações reais do deserto (como a secura da pele, o calor arrebatador ou os olhos de Hammadi, um menino de 8 anos, filho da família que nos recebeu nos acampamentos), em outros instantes surgiam imagens de histórias contadas por eles, mas que eu jamais havia visto (como a bomba de nalpam ou a noite da fuga do Sahara Ocidental para a Argélia, que aconteceu em 1975).

Diretora e eu não estávamos partindo de nenhuma técnica específica, para esse projeto, interessava-nos a atmosfera criada, a emoção coletiva, esse grito primal para reafirmar o seu lugar no mundo, redescobrir equivalências espaciais desse corpo: como criar uma cena capaz de permitir que o público veja o muro a minha frente, o tamanho dele? Como trazer de volta aquele quadro em alta velocidade, dessa solidão compartilhada? O medo de um tiro ou de uma explosão? Como construir uma dramaturgia no limite entre realidade e ficção?

Nesse ponto, pude contar com a delicadeza da diretora Alice Possani (companheira no Matula Teatro) na condução dos trabalhos e, com a pedra

preciosa dada para nós por Verônica Fabrini (diretora artística da Boa Companhia, professora da PPG-Artes da Cena da Unicamp e orientadora de meu projeto de doutorado): “E se você contasse um conto de fadas no espetáculo?”

Com essa provocação ‘diamante’, saímos à ‘caça’, diretora e eu, de contos saharauis, argelinos, árabes, tudo o que fosse possível, mas nada nos bastava. Então, num determinado ensaio, Alice me pediu para contar tudo o que havia vivido nos acampamentos e toda a história desse povo como se fosse um conto de fadas. E, assim, criamos o nosso conto de fadas, a nossa forma de reproduzir os fatos.

Percebemos que contar uma história real, tão densa, de tanta dor e ao mesmo tempo ‘tão distante geograficamente’, como é o caso dos *saharauis*, ao invés de trazer o público até mim, afastava-o. Paradoxalmente, construir uma dramaturgia que se apresenta como fictícia, tornou possível trazermos de maneira mais presente a trajetória dos *saharauis*, com informações precisas sobre fatos históricos e sobre a atual situação desse povo. Essa escolha, percebemos hoje, traz a crueldade da situação de maneira muito mais contundente do que se continuássemos a apresentar o espetáculo de maneira documental. Acredito que isso se dá porque aceitamos essa história como **fantástica** e isso deixa o espectador confortável para se aproximar do que está sendo contado.

A dramaturgia foi construída por meio dessa costura entre ficção e realidade: iniciamos a peça como uma contadora de histórias, que poderia estar narrando um trecho de “As mil e uma noites”, sentada no carrinho de mão, brincando com os elementos da cena (areia, tecido, pedras e colar). Essa imagem de contadora de histórias é aos poucos diluída dando espaço a momentos de delírios e intensidades. A peça inicia com “Era uma vez um rei”, mas no meio do espetáculo, já não se sabe se essa narradora sofreu a fuga do Sahara Ocidental e os maus tratos por soldados marroquinos, se é uma invenção ou se é realidade. Na medida em que o público vai percebendo que na verdade essa história é real, a identificação e indignação tomam o lugar do conforto.



Figura 3: Cena espetáculo Exilius, foto de Ligia Brosch. Janeiro/2012.

Mulher, imagem de uma história

Oriana del Mar Salcedo Jiménez

A violência, a impunidade, a corrupção, o desequilíbrio econômico, as diferenças entre classes, a desapropriação das terras, entre outros, é o que hoje se conhece como o “famoso” conflito social, político e armado da Colômbia. O impacto que provoca nas mulheres de povos e comunidades indígenas, grupos afro-colombianos e camponeses colombianas é muito forte devido a sua localização nas zonas rurais do país, territórios geográfica e politicamente estratégicos para os interesses do capital transnacional. A violência tem gerado uns dos problemas mais graves na Colômbia, o “*desplazamiento forzado*” (fenômeno que se dá quando as pessoas são deslocadas de suas terras e casas pelos enfrentamentos dos diferentes grupos armados). Estas mulheres diretamente afetadas devem buscar refugio em condições muito precárias, nos bairros periféricos das cidades capitais. Além da condição de “*desplazamiento*”, elas têm que enfrentar diariamente toda classe de violências: discriminação, estigma social, violência física, sexual, psicológica e verbal; enfim, tudo que gera exclusão e pobreza. Outro fator do conflito que afeta às mulheres é a persistência

da violência psico-política contra as integrantes e dirigentes de organizações populares e camponesas de base.

Pensando nesta problemática social surge a ideia de trabalhar o projeto *“Mulher em luta, mulher em guerra: Um estudo de caso na construção da imagem poética na performance”* tentando cruzar o teatro, a performance art e o ativismo social como prática política e cultural, pretendo indagar o aspecto histórico e social do feminino no contexto do conflito social, político e armado, por meio da imagem poética, como estratégia que contribui com a defesa da identidade da mulher colombiana e como denuncia às estruturas opressoras e as consequências da guerra. Interessa-me provocar uma identificação dessa violência com mulheres e homens do mundo; só aqui no Brasil, a violência e as consequências que deixa a desigualdade social, a má distribuição e apropriação das terras, não são para nada diferentes da que vivemos na Colômbia. Este é um problema que atravessa toda latino-América e não um país só.

Então, nós devemos ser as colonizadoras de nossa cultura e impor novas táticas e estratégias. Devemos tomar consciência de que a participação da mulher é parte essencial na luta cultural e que assim mesmo, vai da mão a arte como estratégia de cambio e transformação. A arte não só supera o campo da estética para entrar no campo das ideias e do pensamento, senão que chega assumir responsabilidades reais e concretas com todos os âmbitos da vida humana. A arte se converte num motor necessário de interação e de diálogo. Ileana Dieguéz em seu livro *“Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y Política”* (2007), nos convida a pensar a arte como produtor de câmbios sociais, mas não desde as diferentes ideias que profetizam a arte como um “instrumento” ou “ferramenta”, senão pensar-lha desde os acontecimentos do real que tem estado modificando a arte destas ultimas décadas. *“Las variaciones que se introdujeron en los discursos de las protestas y de las acciones públicas han evidenciado desviaciones y oxigenaciones en su lenguaje, los cuales también se han desplazado hasta contaminar los discursos artísticos”* (Dieguéz, 2007). Quer dizer a arte dialoga com

o caráter político e social, de modo que se contagiam “*estilos de la vida*” e “*estilos del arte*”.



Figura 4: Imagens de Performances de Oriana del Mar Salcedo.

Referências

BENZAQUEN, Júlia Figueredo. O engajamento intelectual através do reconhecimento da geopolítica do saber. **Realis - Revista de Estudos Antiutilitaristas e Pos Coloniais**, Vol.3, nº 02, jul-dez 2013

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DIÉGUEZ, Ileana. (2007). *Escenarios liminares. Teatralidades, performances y Política*. 1ª ed. Buenos Aires: Atuel.

MARTINS, L. M.. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NAVARRO, G. M. **Corpo ficcional: da dança brasileira ao teatro contemporâneo**. 136 p. Tese (Doutorado em Artes). IA/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANTOS, Boaventura. **A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal**. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, N. 80, Março-2008. SANTOS, Boaventura e MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul**, Revista Lusófona de Educação, N. 13/ 2009.

SANTOS, Boaventura. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

Apêndice Iconográfico

CARTAS DO PARAÍSO

Boa Companhia

Direção Veronica Fabrini, 2010/2014



Figura 5: Estudos de figurinos para *Cartas do Paraíso*.



Figura 6: Estudos para cena em *Cartas do Paraíso*.

8. Weyo mohro - kamu amuwe - O sol brilha

Autores: Emiliano Iaparrá e Manoel Labonté Palikur

$\text{♩} = 122$

pei - na - moh - ro pei - na - moh - ro pei - na - a kwe - na - we ka - ro

6

pei - na - moh - ro pei - na - a kwe - na - we - ka - ro ya - moh - ro

Juízo Final Nelson Cavaquinho

Composição: Élcio Soares / Nelson Cavaquinho

O sol....há de brilhar mais uma vez
A luz....há de chegar aos corações
Do mal....será queimada a semente

O amor...será eterno novamente
É o Juízo Final, a história do bem e do mal
Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer

Repete a música 2 vezes:

O amor...será eterno novamente

Figura 7: Estudo musical para *Cartas do Paraíso*.



Figura 8: Eduardo Osório em cena de Cartas do Paraíso, personagem Diogo.

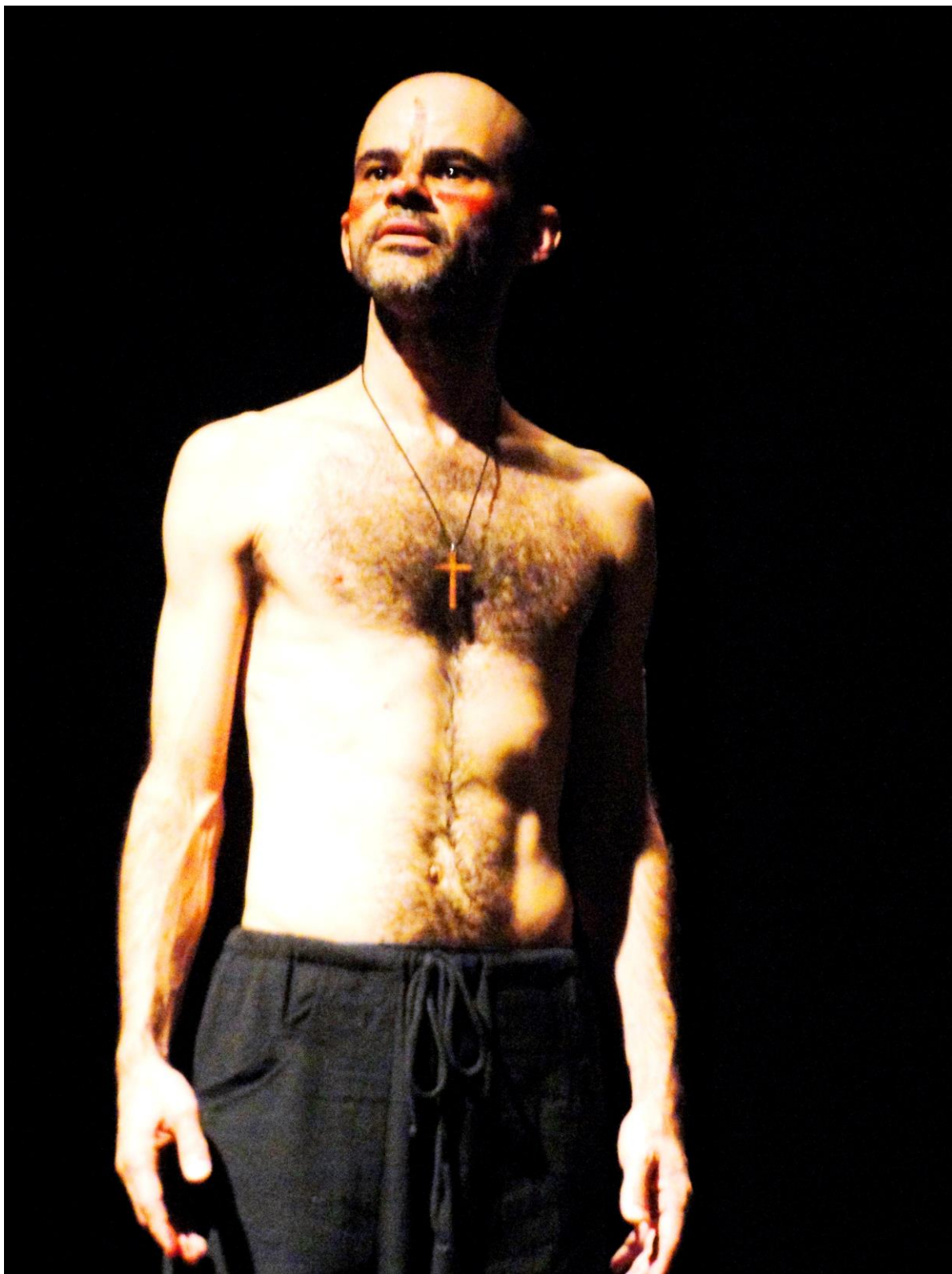


Figura 9: Moacir Ferraz em cena de Cartas do Paraíso, personagem Frei Henrique.