

Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida

MARA LUCIA LEAL

ADRIANA SCHNEIDER ALCURE

CAMILA BASTOS BACELAR

MARIA THEREZA AZEVEDO

Mara Lucia Leal é atriz-performer, pesquisadora e professora na área de criação cênica. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Membro do GEAC/CNPq e do grupo Berros, desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea, Performance e Memória.

Adriana Schneider Alcure é professora do Curso de Direção Teatral e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ECO - UFRJ. Formada em Comunicação Social - PUC-RJ (1994). Mestre em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO (2001). Doutora em Antropologia - PPGSA/IFCS/UFRJ (2007) e FU-Berlin (DA-AD/CNPq 2005/2006). Pós-Doutorado realizado no PPGAC-UNIRIO (CNPq 2008). Recebeu pela tese o Prêmio de Pesquisa por Abertura de Campo (2015) do Institut International de la Marionnette (França). É integrante do Coletivo Bonobando, do Grupo Pedras e do Movimento Reage Artista.

Camila Bastos Bacelar é doutoranda na linha de pesquisa Estudos da Performance, Discursos do Corpo e da Imagem no PPGAC/UNIRIO. Mestre pelo Programa de Estudios Independientes do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Bacharel em Ciências Sociais (2011) pela UFRJ. Bacharel em Artes Cênicas (2010) pela UNIRIO. Colabora com distintos coletivos, como o Teatro de Operações e o La Pocha Nostra. Em 2016 constituiu a oficina Resistências Feministas na Arte da Vida validada como curso de extensão pela UNIRIO, ministrada na Plataforma de Emergência do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, em parceria com a profa. Dra. Angela Donini, Cintia Guedes e Sara/Elton Panamby.

Maria Thereza Azevedo é doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP, Mestre em Cinema pela ECA/USP. Lider do Coletivo à deriva de poéticas urbanas, líder do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas Intersecções, contaminações, transversalidades. Orienta Mestrado e Doutorado no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT na linha Poéticas Contemporâneas. Cineasta, dramaturga e diretora. Prêmio Melhor documentário brasileiro no Festival Internacional de Cinema Feminino por Memórias Clandestinas. Realizou Licor de Pequi e Bolhas de sabão desmancham no ar. Temas de pesquisa: decolonialidade, o feminino e a biografia na arte, a cidade e a cena, performance e corpo.

■ RESUMO

Os estudos de(s)coloniais e os estudos feministas interseccionais são teorias críticas que abordam a questão das diferenças pensando-as em articulação com as forças de subjetivação que descorporificam nossa relação com o mundo. Cada vez mais as artes da cena se mostram interessadas em refletir sobre si mesmas desde uma perspectiva corporificada, onde a subjetividade e a singularidade do corpo de quem compõe a cena estão presentes. Assim, pensar os processos criativos da cena contemporânea em articulação com estudos e pedagogias descoloniais e feministas possibilitaria que tais processos criativos adensassem questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, entre outras, que surgem com agudez em processos que reconhecem que vidas vivem em corpos e que visam trabalhar desde uma política de afetos.

■ PALAVRAS-CAVE

De(s)colonialidade, feminismos, corpo, artes da cena, artes da vida.

■ ABSTRACT

The decolonial studies and intersectional feminist studies are critical theories that approach difference issues thinking them in articulation with the subjective forces that disembodies our relations to the world. Increasingly the arts scene show interest in reflecting about themselves from an embodied perspective where subjectivity and the singularity of the performers body are present. To think the creative processes of contemporary scene in articulation with feminists and decolonial pedagogies allows those creative processes to thicken issues related to gender, sexuality, race, ethnicity, class, among others, issues that come up sharpness in processes that recognize that lives are lived in bodies and that aim to work from the politics of affection.

25 ■

■ KEYWORDS

Decoloniality, feminisms, body, performing arts, the art of living.

Camila: Durante minha formação na graduação em Artes Cênicas (UNIRIO), pude perceber que o refinado tratamento dado ao corpo e à interpretação cênica não estava ancorado explicitamente em questões de pertencimento de gênero e de raça, eixos de diferenciação social estratégicos para o pensamento sobre os discursos do corpo e da imagem. Ao meu ver, isso se configura como uma urgência na medida em que cada vez mais as artes da cena se mostram interessadas em refletir sobre si mesmas desde uma perspectiva corporificada, onde a subjetividade e a singularidade do corpo de quem compõe a cena estão presentes.

No que diz respeito à descolonização, o desafio colocado para as artes da cena é complexo e toca a todas as dimensões do trabalho artístico. Implicar nossas práticas criativas em processos de descolonização requer repensar radicalmente não só nossas cenas, poéticas e estéticas, mas principalmente as pedagogias e metodologias de criação artística que as conformam. E isso requer um entendimento de que, como bem pontua Maria Galíndo (2016), integrante do coletivo boliviano *Mujeres Creando*, não há como descolonizar sem despatriarcalizar.

No livro “Pedagogías Decoloniais”, Nelson Maldonado-Torres (2013) chama atenção para o fato de que a pedagogia geralmente é vista como um veículo através do qual se ensinam vários conteúdos. Mesmo que seja considerada importante raramente é considerada tão importante quanto aquilo que se ensina, ou quanto aquilo que se cria. Neste mesmo livro Catherine Walsh propõe ampliar o pensamento que atrela pedagogia somente a processos educativos e contemplar “o pedagógico desde uma postura muito mais política arraigada nas lutas de existência e de viver” (WALSH, 2013, p.19, tradução nossa)¹. Assim, proponho que pensar os processos criativos da cena contemporânea a partir de pedagogias feministas interseccionais, descoloniais e em articulação com as forças de subjetivação que descorporificam nossa relação com o mundo possibilitaria que tais processos criativos adensassem questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, dentre outras, que surgem com agudez em processos que reconhecem que vidas vivem em corpos e que visam trabalhar desde uma política de afetos.²

Buscarei brevemente traçar algumas relações entre discursos críticos feministas em diálogo com discursos críticos descoloniais pois tive distintas experiências pessoais que me motivaram a adensar meus estudos sobre feminismos e descolonialidade³ ao trabalhar com procedimentos de criação de performance e ativismos artísticos em que o corpo é o artefato vivo a agenciar o discurso.

O pensamento feminista interseccional instaura a percepção de que as chamadas “categorias identitárias”, ou “eixos de diferenciação social” como gênero e raça, por exemplo, não existem de forma isolada nem a *priori*, permitindo ver o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (gênero, raça, classe, nacionalidade, etariedade, religiosidade, capacitismo, etc.). Nesse sentido, não podemos pensar o gênero como uma categoria pura, muito menos como uma categoria isolada de outros elementos que compõe nossa identidade e operam em nossa subjetividade. Porém não podemos pensar identidade, e suas distintas dimensões, em termos de simples adição (gênero + raça + classe...). É preciso olhar para como se interseccionam essas dimensões, produzindo vivências específicas. Por exemplo, a experiência de gênero de cada pessoa está diretamente relacionada com seu pertencimento de raça, de classe, de nacionalidade, com sua idade, etc. Logo, a im-

¹ No original: “lo pedagógico desde una postura mucho más política, arraigada a las luchas de existencia y del vivir.” (WALSH, 2013, p.19).

² Atualmente venho buscando formular um pensamento e uma prática em que o entendimento dos eixos de diferenciação social atrelado a proposições feministas interseccionais e descoloniais possam estar presentes em todas as fases da criação artística – desde os processos de criação até a cena e seus modos de circulação. Tal pesquisa tem sido desenvolvida no doutorado na linha de Estudos da Performance, Discursos do Corpo e da Imagem, do PPGAC/UNIRIO.

³ As distintas experiências artísticas com o coletivo La Pocha Nostra, com o Teatro de Operações e mais recentemente com a Profa. Dra. Angela Donini (UNIRIO), Cintia Guedes e Sara/Elton Panamby no âmbito da criação e desenvolvimento do curso de extensão Resistências Feministas nas Artes da Vida – realizado em parceria entre a Unirio e a Plataforma de Emergência do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica – motivaram minha pesquisa acadêmica, artística e existencial.

portância das experiências vividas de cada pessoa será sempre única e deverá ser levada em consideração. Para o feminismo interseccional o contexto tem papel determinante, portanto presta-se atenção a sempre instável imbricação entre privilégios e opressões.

Os discursos críticos descoloniais, assim como os discursos críticos de algumas teorias feministas, propõem rupturas epistemológicas e modos de conhecer, pesquisar e criar que sejam corporificados onde os saberes sejam localizados e os conhecimentos situados. Portanto, é preciso que impliquemos nossos corpos e nossos cotidianos num processo diário de descolonização. Tenho aprendido muito com Angela Donini, pesquisadora e professora de Filosofia da UNIRIO, com quem recentemente realizei uma experiência pedagógica de extrema importância nos pensamentos traçados aqui. Donini (2016) tem enfatizado que precisamos descolonizar não só nossos pensamentos, nossos corpos e nossos gestos, mas também as imagens e inconscientes que nos habitam. Penso que as artes da cena teriam um potencial imenso a contribuir com a práxis descolonial, pois trabalha-se com imagens, corpos e gestos que produzem narrativas e pensamentos que podem interferir nos processos de descolonização das subjetividades.

Pensando em descolonização e despatriarcalização seria preciso que levassemos a sério a crítica de Maria Lugones (2011) com relação à ausência de uma sistematização sobre a colonialidade do gênero nas teorias decoloniais do grupo Modernidade/Colonialidade, questionando a “ideia totalizante do conceito de raça”, elaborada por Aníbal Quijano (QUIJANO apud ESPINOSA, 2014, p. 30) como fundamento de onde emerge toda configuração moderna do poder e da exploração. Para Lugones a raça, o gênero e a sexualidade são categorias co-constitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas de forma separada entre elas, nem tampouco podem ser pensadas fora da episteme moderna colonial (LUGONES apud ESPINOSA, 2014). Se queremos implicar nossas práticas e nossas vidas a partir da reflexão sobre a colonialidade do poder que adverte que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não acabaram com o fim do colonialismo, se queremos operar nossos processos criativos com atenção à tripla dimensão em que a colonialidade se reproduz (colonialidade do poder, do saber e do ser) não podemos nos abster de olhar para a colonialidade do gênero. Porque a colonialidade do poder inclui o tratamento da política de subjetivação como um todo.

Para pensarmos em poéticas e estéticas descoloniais seria preciso que déssemos conta, desde nossas pedagogias e metodologias, de refletir sobre o apagamento epistêmico e material – em cena – das questões de gênero, raça, etnia, classe, orientação sexual, etc. que permeiam o entorno em que estamos inseridas. Não se trata simplesmente de termos “diversidade em cena” nem de abordar esse apagamento como “conteúdo”. A colonialidade do poder, do saber e do ser, da raça e do gênero – os efeitos estruturantes do colonialismo em nossas subjetividades – têm sim a ver com como levamos o que levamos pra cena. E tem a ver também com “o quê” levamos pra cena. “A serviço de que” estão nossas artes cênicas? Que desejos movem nossos processos de criação? Nossas cabeças estão ligadas ao chão onde nossos pés pisam? Se trata de farejar nos clássicos, e mesmo nas artes cênicas contemporâneas, as marcas do machismo, do racismo, da heteronormatividade, da homofobia, do eurocentrismo, do desprezo de classe e de produzir outras

imagens e outros inconscientes que nos possibilitem trocar de pele, descamar-se, habitar o corpo.

Mara: Gostaria de trazer para a discussão um processo de criação em dança que acompanhei durante a minha pesquisa de doutorado⁴ porque ele deliberadamente cruza as agendas de gênero, raça e classe, colocando em discussão como essas categorias identitárias são acionadas para manter a mulher negra num papel de subalternidade. Ao propor essa discussão, o processo se transformou num espaço de reflexão ativa das experiências das performers e de sua ressignificação na cena e na vida.

Trata-se do projeto “Bahia da Magia”, de Luiz de Abreu, desenvolvido em Salvador- Bahia, em 2009. Luiz de Abreu tinha como mote inicial o imaginário social sobre a cidade de Salvador, a “Bahia da Magia, dos feitiços e da fé”, a “cidade da tentação”⁵, construído ao longo do tempo e disseminado por músicos e poetas como Dorival Caymmi e Jorge Amado, por filmes e novelas.

Para a criação Abreu queria trabalhar só com mulheres negras e partir de danças populares de rua. Para tanto, convidou para o processo performers que vinham do universo do hip-hop e danças populares, jovens mulheres que estavam construindo seu espaço dentro do movimento hip-hop, da universidade e da dança contemporânea.

Quando comecei a acompanhar o processo o grupo já estava fechado – Carla Santos, Inayra Mendonça, Jaqueline Elesbão, Josi Nascimento e Simone Gonçalves – e a criação se desenvolveu a partir do conhecimento incorporado das performers, de suas vivências em dança, de suas memórias de preconceito e exclusão e da discussão sobre gênero e raça, intensificada pela entrada de textos de Alice Walker, bell hooks, Miguel Vale de Almeida e de Jorge Amado.

A discussão de como as mulheres negras são representadas no contexto da dança gerou muita discussão e coreografias. Mas alguns temas relacionados à representação do corpo feminino negro tomaram maior relevância durante o processo: o cabelo, a “bundalização”⁶ e a prostituição. A referência a Jorge Amado, em um ensaio, e de como suas personagens femininas eram sempre objetificadas, resultou na entrada da figura de Gabriela no trabalho, ela serviu como fio condutor desses temas, costurando as coreografias individuais e coletivas. Como afirma Abreu (2009), Gabriela “é um símbolo muito poderoso” e acabou sendo um pretexto para cruzar diferentes agendas relacionadas à raça e gênero que surgiram no processo como movimento afro-cultural e de afirmação da autoestima.

Miguel Vale de Almeida (2004, p. 110) comenta sobre o “neo-colonialismo” cultural realizado pela importação da cultura brasileira através de novelas para a antiga metrópole, um “*remake* neo-colonial” que colaborou para uma série de projeções identitárias como de alteridade exótica, tropical e sensual e “no centro destas representações de alteridade/alter-ego encontra-se a figura da mulata. Triplamente subalterna, triplamente desejável, para o olhar hegemônico: porque mulher, porque não-branca, porque das classes populares”.

⁴ A análise detalhada desse trabalho faz parte da tese “Memória e(m) performance”. Ver em Leal (2014).

⁵ Trechos da música “A Bahia te espera” (1963), composição de Herivelto Martins e Chianca de Garcia e interpretada por Dalva de Oliveira. Essa música fez parte da coreografia.

⁶ Termo usado por Simone Gonçalves (2009) para se referir a esse imaginário construído sobre o corpo da mulher negra.

Ao analisar a construção do ícone Gabriela, Almeida ajuda a refletir sobre essa objetificação da mulher negra, no caso específico da mulata, esse ser híbrido que transita entre polos negativos e positivos desde o Brasil colonial, passando pela apologia da mestiçagem do início do século XX, mas sempre associada aos prazeres sexuais e longe do casamento branco-burguês, como expressa o personagem Nacib ao pensar em seu relacionamento com Gabriela.

Era a imagem do bom Selvagem! Mas um bom selvagem no feminino. Diferente da figura da Eva branca e pecaminosa, Gabriela era uma boa selvagem, carinhosa e exótica. Em vez de ser apresentada como indígena ou cabocla, é apresentada como MU-LA-TA! (e mesmo preferencialmente como morena) da cor do pecado! PRODUTO genuinamente brasileiro! Caracterizado pela inocência infantil e a sensualidade. Oba, Oba! Gabriela era da Bahia, terra da alegria! Não existe pecado ao Sul do Equador! (Fragmentos de “A Bahia da magia”)

Esse trecho – falado por Carla Santos durante o início do solo de Simone Gonçalves – é uma bricolagem do material sobre Gabriela construído pelo grupo para expor o tema da “bundalização”: situações nas quais as mulheres negras são representadas nas músicas de pagodes baiano e da prostituição, através do apelo ao turismo sexual ao qual as mulheres são expostas.

Antonio Jonas Dias Filho (1996), ao tratar do turismo sexual em Salvador, apresenta como esse imaginário coletivo, construído sobre a mulher negra brasileira, agora já internacional, mantém de forma perversa essa mulher no lugar de objeto sexual porque negra e pobre. Muitas de suas informantes, inclusive, cumpriam a dupla jornada de doméstica durante o dia e de “morena-jambo” à noite.

Outro tema recorrente no processo era o cabelo, visto por algumas performers como fator de construção de identidade. De fato, muitas teóricas da questão racial afirmam que, assim como a cor da pele, o cabelo é critério de classificação racial no Brasil e, por isso, tem papel determinante na construção da identidade negra. Para Nilma Lino Gomes (2006), a manipulação do cabelo crespo e o sentido que se dá a ele pode ser tanto uma forma de camuflar pertencimento racial como também de resistência e denúncia ao racismo.

Carla Santos trouxe para o ensaio alguns textos sobre o tema para discussão, todos de caráter autobiográfico e de autoras negras. Eles tiveram um papel muito importante no processo criativo e transcenderam a cena. A escritora e ativista feminista norte-americana bell hooks (2005) comenta que em sua infância o alisamento era como um ritual de passagem; era a entrada das mulheres negras na adolescência e o momento em que elas podiam compartilhar suas experiências. Por isso, esse ritual era esperado por ela como símbolo do desejo de se tornar mulher, ao invés de ser um rechaço a seu cabelo natural. Em seu texto, hooks conta como em seu processo de crescimento físico e intelectual a questão do cabelo foi tomando outros matizes, passando de um “racismo interiorizado” até chegar ao movimento Black Power norte-americano quando, enfim, descobriu seu cabelo, pelo fato de o movimento acentuar o valor político de assumir as características físicas. Segundo a autora, depois que o movimento não atingiu seu sonho de igualdade utópica, as pessoas voltaram a alisar seus cabelos e a indústria de cosméticos soube

reforçar esse desejo. Para hooks, assumir as características de seu cabelo faz parte de lutas pessoais para que o pensamento racista na sociedade mude, e também uma luta contínua com a autoestima, pois o cabelo crespo é visto como inimigo. Por isso, usa seu cabelo como uma posição política: “mandamos mensagens através de nossos atos”.

A leitura dessas experiências autobiográficas criou um espaço de compartilhamento de memórias e experiências sobre a questão do cabelo crespo: a reiterada não aceitação e as diferentes formas de discipliná-lo para se adequar à norma dominante. Apesar do tema do cabelo não ter ido para a cena, ele reconstruiu a forma como várias performers lidavam com seus cabelos.

O espetáculo foi criado para ser apresentado em espaços públicos e periféricos da cidade de Salvador. Isso possibilitou o acesso a um público muito diverso: de estudantes de ensino fundamental, médio e universitário, de escolas a eventos ligados ao movimento negro. Nos momentos em que foi possível ter conversa com o público, foi muito importante perceber como, apesar do constante bombardeamento de construções culturais de alta sexualização e de objetificação do corpo da mulher negra, há espaço para se descolonizar corpos através da arte. Isso só é possível se estamos dispostos a colocar essas construções sociais em discussão e perceber que somos sujeitos em constante transformação.

■ 30

Adriana: Minha abordagem tratará de algumas questões do processo de criação de “Cidade Correria”, do Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro, espetáculo dirigido por mim e Lucas Oradovschi, com diversos colaboradores⁷. E é com eles, em especial os atores do coletivo, que realizo esta análise. “Cidade Correria” é um espetáculo sobre a cidade, que também poderia ser o Rio de Janeiro. Correria também faz menção ao “tempo das correrias”, modo como alguns grupos indígenas amazônicos denominam o período de sua história entre fins do século XIX e início do XX, referindo-se ao contato com seringalistas que, com o intuito explorar suas terras, exterminaram boa parte da população e escravizaram os que restaram para o trabalho na extração da seringa para produção da borracha. Hoje, alguns destes índios sobreviventes, em idade avançada, trazem ainda em seus braços uma tatuagem com o nome de seus patrões. É relevante ainda mencionar os seguintes dados da Anistia Internacional: “Em 2012, 56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados”⁸.

Criado em 2014, o coletivo, que “poderia ser pensado como essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, em certa composição de velocidade e lentidão” (PELBART, 2008, p. 34), é composto por jovens artistas de territórios populares. Foi formado numa

⁷ Ficha técnica: Com: Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha. Dramaturgia: Criação Coletiva. Direção: Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider. Direção de movimento: Cátia Costa e Mariana Mordente. Direção musical e trilha original: Ricardo Cotrim. Direção de arte: Fabiana Mimura. Iluminação: Nina Balbi. Preparação corporal: Cátia Costa. Treinamento de máscaras balinesas: Lucas Oradovschi. Preparação vocal: Verônica Machado. Assistência de arte: Filipe Duarte. Direção de produção: Karla Suarez. Produção executiva: Marcelo de Brito.

⁸ Dados disponíveis no site <<https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegroativo/>> Acesso em 12 de dezembro de 2016.

residência artística de dois anos, através de uma parceria entre o grupo “Teatro da Laje”, localizado na favela da Vila Cruzeiro e o “Observatório de Favelas”, organização que atua no complexo de favelas da Maré. O projeto foi realizado na Arena Carioca Dicró, na Penha, zona norte da cidade, localizada entre o Parque Ary Barroso⁹ e a UPP Chatuba¹⁰. Diariamente, policiais desta UPP almoçam na cantina da arena, tendo assistido a diversos ensaios e ações da residência, mas com atenção silenciosa e discreta. Alguns atores do Bonobando, moradores da favela Vila Cruzeiro, um dos locais de ação desta UPP, conheciam alguns policiais que ali almoçavam, causando inúmeras tensões e reflexões, como relata o ator Igor da Silva, 20 anos, revistado por estes mesmos policiais, algumas vezes, a caminho da arena:

Quase todo santo dia tinha operação no morro, tinha tiroteio, tinha gente morta. E a gente era parado também, revistado. E eu tinha muito medo disso, inclusive de polícia. Porque desde quando eu era pequeno eu pensava que policial era policial ruim. Não são todos os policiais ruins, tem muitos policiais bons no Rio de Janeiro. E eu tinha medo e a minha reação era correr, porque eles sempre chegavam na favela com agressividade, apontando arma pra cabeça dos outros, chegavam falando que bandido bom é bandido morto.¹¹

31 ■

Esta e outras experiências na residência integraram os processos de criação desenvolvendo relações sensíveis e políticas com o território, através da descentralização e do atrito entre as diferenças na cidade. Este dissenso (RANCIÈRE, 1996), direcionado a uma dramaturgia coletiva, foi operado em conhecimento compartilhado através das relações entre corpos, que venho conceituando como “urgentes”, “insurgentes”, com histórias, memórias e desejos distintos. Nesse sentido, todos os integrantes da residência tiveram que realizar uma “opção descolonial epistêmica”, que se refletiu na sala de trabalho em não-hierarquização de funções, revelações das contradições de si, criação e desconstrução a partir de materiais biográficos, territorialização e desterritorialização de identidades, entre outros: “‘Aprender a estar’ é uma das metas da Amawtay Wasi, ou seja, descolonialidade do estar. O método para tal objetivo é ‘aprender a desaprender, a fim de voltar a aprender’. Re-aprender o quê?” (MIGNOLO, 2008, p. 323). O processo para o espetáculo acabou desenvolvendo uma espécie de “epistemologia de fronteira” (idem), na invenção de um território subjetivo móvel, em trânsito, temporário, uma espécie de TAZ (BEY, 2011), nem lá nem cá, exercitada na opção da criação coletiva radical, que possibilitou procedimentos como os que descreve Pelbart (2008, p. 34):

Mas como pensar a consistência desse ‘conjunto’ composto de singularidades, de multiplicidade, de elementos heterogêneos. Deleuze e Guatarri invocam com frequência um ‘plano de consistência’, um ‘pla-

⁹ Criado em 1964, com 50.000 m², o parque já foi um importante espaço de lazer da zona norte da cidade. Hoje está abandonado, aguardando recuperação por parte do poder público.

¹⁰ Para informações sobre a UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), programa de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro: <<http://www.upprj.com/index.php/localizacao/localizacao-interna/Chatuba>> Acesso em 12 de dezembro.

¹¹ Em entrevista realizada em 2016, no Espaço Municipal Sergio Porto, para o documentário sobre o Coletivo Bonobando, dirigido por Juliana Vicente.

no de consistência', um 'plano de composição', um 'plano de imanência'. Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados, e também como favorece acontecimentos múltiplos.

Em “Cidade Correria”, a cena, compreendida aqui em seu sentido expandido tanto em termos éticos, quanto estéticos, por isso intrinsecamente políticos, conjugou as práticas cotidianas desta juventude, colocando em xeque noções ainda restritas de teatro contemporâneo, modos de produção e criação, periferia, entre outras. O ator Patrick Sonata, morador da Cidade de Deus, 28 anos, por exemplo, trazia frequentemente fortes reflexões acerca da identidade “ator negro”, que explorou em vários exercícios cênicos e performances na residência e que está presente em uma das cenas do espetáculo, em que os atores repelem a ideia de montar “Barrela”, de Plínio Marcos, porque não querem, mais uma vez, ter que fazer “papel de bandido”. “A matriz racial de poder é um mecanismo pelo qual não somente as pessoas, mas as línguas e as religiões, conhecimentos e regiões do planeta são racializados” (MIGNOLO, 2008, p. 293), e podemos observar este mesmo mecanismo na arte, no teatro contemporâneo brasileiros. Outro estereótipo identitário questionado durante todo o processo é a noção de “artista de periferia”, criticado por Patrick:

O termo artista de periferia, todos esses termos que foram usados, eles davam conta durante um tempo da arte que era produzida na periferia. Mas acho que a coisa mudou, o cenário mudou, a gente já está em outro lugar, já está em outro patamar. E quando continuam usando esse termo hoje é pra limitar. Antes era visto como uma estética específica, hoje não, hoje é pra limitar. Então os artistas que vieram da periferia, são oriundos de periferia ganham esse rótulos. Então o mercado só se abre pra esses caras pra dar esse tipo de trabalho.¹²

A metodologia de criação repeliu, também dentro e fora da cena, a ideia de “projeto social” e certos contextos de disputa acerca das “políticas de identidade” que, historicamente, modelam este campo. Acompanho as críticas que Guattari & Rolnik (2011) e Mignolo (2008), em especial, fazem acerca da noção de “política de identidade”, substituindo pela prática epistemológica de “identidade em política”. Quando Mignolo (idem, p. 290) cita que “Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: ‘Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação’”, podemos fazer uma analogia à estratégia do uso do termo “artista de periferia”. Se, por um lado, pode ser recusado, como diz Patrick, porque é limitador em termos estéticos, reifica estereótipos racistas e preconceitos estruturais, por outro, acessa modos de

¹² Em entrevista realizada em 2015, na Arena Carioca Dicró, para o documentário sobre o Coletivo Bonobando, dirigido por Juliana Vicente.

produção que, no contexto do desenvolvimento das políticas de cultura no Brasil, foram se legitimando nos campos artísticos e intelectuais (BOURDIEU, 1968; 1996), possibilitando a diversas produções de “periferia”, antes invisíveis ou perdidas no suposto “vazio cultural”, existirem por si mesmas sem serem apenas itens de “contrapartidas sociais” de projetos “civilizatórios” do “centro”.

Apesar destes processos de descentralização cultural terem significado conquistas tanto na cena, com suas políticas e estéticas de representação, quanto no campo das políticas institucionais, há muito por rever e questionar sobre seus procedimentos de mediação implicados. É preciso enfrentar o debate sobre autonomia ainda muito mediado pela figura histórica do “capitão do mato” em roupagens contemporâneas sedutoras, operadas por retóricas de identidade carregadas de parcialidade. Nas relações entre o “eu e o outro”, centrais para questões da modernidade, mas ainda em voga na crise contemporânea, talvez seja prudente retornar a Fanon (2008, p. 181):

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos.

33 ■

Maria Thereza: Um processo de(s)colonizador pressupõe uma ação de reconhecimento e desvelamento dos registros da colonialidade impregnados nos nossos corpos adestrados, acostumados, machucados e obedientes produzidos para maior rentabilidade, lucro, cuja carga entranhada da subjetividade capitalística dita os modos de ser, agir e estar no mundo. São gestos, escolhas, posturas, ações, decisões, omissões, corpos regulados pelos massmídia, que se repetem como verdades no cotidiano, definem os territórios existenciais e sacralizam os poderes instituídos. Nesse processo de produção da subjetividade capitalística, diz Guattari e Rolnik (2011), o critério fundamental deixa de ser o da vida. Como, então, desvelar estes corpos feitos para render? E como buscar outros modos de estar no mundo? E como as artes do corpo podem se tornar um laboratório de resistência à colonialidade? Arturo Escobar no artigo “*Mundos y conocimientos de otro modo*”, ao falar do Grupo Modernidade/ Colonialidade, diz:

[...] o mesmo grupo busca intervir decisivamente no próprio discurso da ciência moderna para criar um outro espaço de produção de conhecimento - uma maneira diferente de pensar, outro paradigma, a mesma chance de falar sobre ‘mundos e conhecimentos de outra forma’. O que este grupo sugere é um outro pensamento, outro conhecimento e um outro mundo.” (ESCOBAR, 2003, p. 53) (tradução nossa)¹³

¹³ No original: “[...] el mismo grupo busca intervenir decisivamente en la discursividad propia de las ciencias modernas para configurar otro espacio para la producción de conocimiento – una forma distinta de pensamiento, un paradigma otro, la posibilidad misma de hablar sobre «mundos y conocimientos de otro modo». Lo que este grupo sugiere es que un pensamiento otro, un conocimiento otro – y otro mundo.” (ESCOBAR, 2003, p. 53)

As artes do corpo, no tempo presente, estão ensaiando outros modos estar no mundo quando se retiram do espaço consagrado do palco e vão para as ruas; quando recriam os processos colaborativos deshierarquizando as relações; quando experimentam a impureza com as hibridizações entre artes; quando passam a incluir o outro no processo de experimentação; quando propõem o inacabamento como forma de operar; quando reinventam o corpo. São atos de resistência, rupturas com o *modus operandi* da modernidade.

Numa perspectiva emergente, o termo *giro decolonial* (Maldonado-Torres, 2013) que remete a uma resistência à lógica da modernidade - para os decolonialistas o projeto de modernidade está pautado pela colonialidade - nos ajuda a pensar sobre as práticas artísticas contemporâneas principalmente as artes do corpo que é onde se instalam as impossibilidades. Ao modo interdisciplinar, as aproximações dos estudos feministas com a decolonialidade enriquecem o debate e neste contexto de desconstrução de estereótipos e desmontagem de sistemas criados por uma cultura da não vida, decolonialidade e feminismo fortalecem a resistência. Assim como os autores da decolonialidade buscam outro modo de pensar e viver, as feministas também buscam. Margareth Rago (1998, p. 3) afirma que “O feminismo cria modos específicos de existência, mais integrados e humanizados”.

Como, então, trabalhar a pesquisa e a criação como aliados deste processo?

O Grupo de pesquisa que lidero, “Artes Híbridas: interseções, contaminações, transversalidades”, na linha “Poéticas Contemporâneas” do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, tem a proposta de lidar com as poéticas da criação em diálogo com as pesquisas de mestrado e doutorado em curso. O programa adotou em 2014, com a criação do doutorado, a decolonialidade como pensamento guia. Como programa interdisciplinar, diálogos entre artes e entre áreas de saber fundamentam as práticas. Assim, nas discussões do grupo de pesquisa, as poéticas contemporâneas e a decolonialidade entram em intersecção. A desconstrução, os processos colaborativos, a experiência, o corpo em exposição, as biografias reforçando a criação como um processo de desconstrução, hibridização e risco. Como bem afirmou Adolfo Iban Achinte ¹⁴:

O ato criador assumido como uma prática desconstrutiva que nos leva a desaprender, se converte em possibilidade de decolonização de nossas mentes na medida em que possamos, com o apoio da pedagogia, entendida como prática reflexiva do ser humano, expressarmos sem cautelas nem amarras, sem restrições ou timidez para conseguir revelar o que nos confina a alma. (tradução nossa)

¹⁴ No original: “El acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma.”, durante a apresentação performática no 5 Seminario de Formación Artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación, organizado por la Institución Educativa La Pamba, Popayán-Colombia, 10 al 12 de outubro de 2007.

Um dos laboratórios do “Artes Híbridas” é o “Coletivo à deriva” de intervenções urbanas. Desde 2009 envolve, além dos componentes do grupo de pesquisa, os habitantes da cidade para as poéticas urbanas problematizando espaços abandonados. Artistas e não artistas se juntam para uma ação coletiva pelas ruas de Cuiabá. Uma das últimas ações foi o “Cidade Possível”, que mobilizou 100 ações em vários pontos da cidade na época do seu aniversário. Outro laboratório é o de performance. No processo poético de cada grupo ou artista-pesquisador as discussões e trocas ocorridas no interior do grupo de pesquisa e as pesquisas desenvolvidas acabam contaminando as suas práticas enquanto arte problematizadora. Vou citar aqui quatro exemplos de poéticas que abordam a questão do feminino, realizadas por orientandas de mestrado e doutorado, cujas pesquisas estão intrinsecamente ligadas às suas poéticas.



Figura 1. Raquel Mutzenberg na performance “Maieutica”. Foto de Pedro Ivo



Figura 2. Elka Victorino em “Selfie”. Foto de Fernanda Solon

“Maieutica”. Raquel Mutzenberg finalizando o mestrado. Com recursos do teatro de animação, uma cabeça é parida nas ruas. A performance problematiza os espaços do nascimento e a questão do parir-se a si mesmo.

“Selfie”. Elka Moura Victorino, em processo de doutoramento, é uma bailarina clássica cuja poética é a desconstrução dos processos de adestramento do corpo. Com a performance Selfie ela problematiza o corpo da bailarina, ou seja, seu próprio corpo.

“Inhamor”. Thereza Helena, finalizando o mestrado, discute a questão dos modelos impostos de corpo feminino, por meio da comida, preparando um pão de inhame.



Figura 3. Thereza Helena em “Inhamor”. Foto de Pedro Ivo

“Oramortem”. Daniela Leite, em processo de doutoramento, problematiza a questão da sexualidade feminina na velhice.



Figura 4. Daniela Leite em “Oramortem”. Foto de Bruna Obadowski

Os processos de criação apresentados aqui, que não separam arte e vida, que aliam pesquisa à poética, desconstróem tanto os modos de operar a pesquisa como os modos de criação, uma contaminando a outra, podendo tornar-se uma estratégia de resistência à modernidade/colonialidade.

Referências

A BAHIA DA MAGIA. Concepção e coreografia: Luiz de Abreu. Elenco: Carla Santos, Inayra Mendonça, Jaqueline Elesbão, Josi Nascimento e Simone Gonçalves. Salvador: Centro Cultural de Plataforma e Espaço Cultural de Alagados, 2009. 1 DVD (51 min.), 2 DVD (50 min.), 3 DVD (59 min.), son., p&b.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gabriela. “Um ícone denso e tenso na política da ‘raça’, gênero e classe em Ilhéus, Bahia”. In: **Outros destinos: Ensaio de antropologia e cidadania**. Porto: Campo das letras, 2004, p.109-136.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1995 [1958].

BEY, Hakim. **Taz: Zona Autônoma Temporária**: São Paulo: Coleção Baderna - Editora Conrad, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador”. In: Pouillon, Jean (org). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIAS FILHO, Antonio Jonas. “As mulatas que não estão no mapa”. **Cadernos Pagu**, n.6-7, p.51-66, 1996. Disponível em: <www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/pagu06.04.pdf> Acesso em: 10 set. 2008.

DONINI, Angela. Processos escavatórios para habitar o corpo. In: ARAÚJO, Inés (Org). **Indícios**. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2016.

ESCOBAR, Arturo. Mundos e Conocimiento de otro modo. **Revista Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, N.1, enero-diciembre de 2003, p. 51-86.

ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GALINDO, Maria. Entrevista realizada em São Paulo. **Revista DR**. Edição 3. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/maria-galindo> < Acesso em out 2016 >

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011.

hooks, bell. "Alisando o nosso cabelo". **Revista Gazeta de Cuba** – União de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol de Lia Maria dos Santos. Disponível em: <<http://coletivomarias.blogspot.com/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>>. Acesso em: 24 mar. 2011.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LUGONES, M. "Hacia un feminismo descolonial". **La manzana de la discordia**. Cali: Universidad del Valle: 2011, vol. 6. N. 2, p. 105 – 119.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "A modo de comentário inicial". In: **Pedagogías Descoloniales. Práticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 11- 13.

MIGNOLO, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade e m política". **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, 2008, p. 287-324.

PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade". IN: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (orgs.). **Pro?ximo ato**: questo?es da teatralidade contempora?nea. Sa?o Paulo: Itau? Cultural. 2008, 32-37.

RAGO, Margareth. "Epistemologia feminista, gênero e História". In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In: **A crítica da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 367-382.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WALKER, Alice. "Cabelo oprimido é um teto para o cérebro". In: WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p.77-81.

WALSH, Catherine. "Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos". In: **Pedagogías Descoloniales. Práticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 23-68.

Recebido em : 19/12/2016 - Aprovado em: 15/03/2017