ESTEREÓTIPOS E COLONIALIDADE:

A composição cênica como meio de traçar narrativas diversas

STEREOTYPE AND COLONIALITY:

Scenic composition as a means of tracing diverse narratives

Clarice César Dias

claricesar@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Izabela Costa Brochado

izabelabrochado@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Resumo:

Esse ensaio tem como eixo as artes cênicas, os processos composicionais para a cena e reflexões acerca de decolonialidade. O exercício crítico acontecerá por meio da investigação do trabalho com estereótipos em cena, de como esses tipos se relacionam com práticas colonizadoras e como a criação cênica pode gerar possíveis caminhos para desconstruir visões hegemônicas e totalizadoras. É possível por meio do trabalho com estereótipos em cena promover espaços para uma forma de pensar decolonial? Gracê Passo, Anne Bogart, Cecília de Almeida Salles, Aimé Césarie e Aníbal Quijano, serão algumas referências utilizadas para abordar o processo composicional e como o pensamento colonial afeta o campo da cultura e da produção artística.

Palavras-chave: artes cênicas, decolonialidade, estereótipo.

Abstract:

This paper focuses on performing arts, composition processes and decolonialism. The critique exercise is based on the investigation of work with stereotypes in scene, how they are connected to colonizing practices, and how the scene composition can generate possible ways to deconstruct hegemonic and totalizing views. Is it possible to promote decolonized ways of thinking through work done with stereotypes in scene? Gracê Passo, Anne Bogart, Cecília de Almeida Salles, Aimé Césarie, and Aníbal Quijano are some of the references used to approach the composition process and assess how colonial thought impacts the field of culture and artistic production.

Keywords: theatre, decolonialism, stereotype.

São diversas as narrativas que constituem a história do Brasil, país que teve seu descobrimento forjado por Portugal em 1.500, mas que possui manifestações de vida e cultura humanas muito anteriores a esse período datando 22.000 AP¹. Antes da chegada dos portugueses e do início do

¹ AP (antes do presente) é uma expressão utilizada para marcação de tempo principalmente na geologia e na arqueologia que tem como base de referência o ano de 1950.

processo de colonização essa terra já existia, com distintas línguas, culturas e cosmologias, como, por exemplo, as dos Guaranis, Tupiniquins, Tabajaras, Carijós, Carajás, Atroaris, entre outras. Investigar essa multiplicidade de narrativas é adentrar um terreno repleto de contradições em que uma história imposta como oficial se instaura em tensão com uma infinidade de versões alternativas. Essa pesquisa visa a explorar por meio da linguagem cênica caminhos para refletir acerca de **estereótipos** ligados ao Brasil e como eles podem influenciar o modo como nos percebemos enquanto brasileiras e brasileiros. Para chegar a tal questão é necessário primeiramente analisar como a colonização afetou nossa subjetividade, de maneira que posteriormente possamos, por meio de noções como **decolonialidade**, traçar possibilidades para lidar com aspectos e consequências desse processo colonizador.

Da Colonização à Decolonização: um fluxo de transformação de práticas de dominação.

O termo colonização deriva do verbo *colonizar* que concebe em si a ideia de tornar um lugar *colônia*, vocábulo cuja etimologia origina-se do latim *colonia* que vem de *colonus* (fazendeiro/habitante) e de *colere* (cultivar/habitar). Tanto a prática quanto a palavra em si têm a ambição de expandir, de conquistar e de tornar seus outros territórios. O processo de colonização ocorreu no decorrer da história da humanidade em diversos períodos e lugares, sendo o exemplo trabalhado aqui a colonização europeia de países da América, África, Ásia e Oceania. Essa prática foi sendo perpetuada até a atualidade, variando conforme os aspectos históricos e culturais de cada lugar, mas tendo como princípio comum o eixo da dominação, sendo antes tudo uma forma de exercer poder sobre os corpos, a terra e a cultura de determinadas sociedades.

A ideia central que sustenta essa prática de dominação, que busca legitimar o ato de tornar o que é do outro, seu, é a noção de civilizar, de educar povos e desenvolver culturas tidas como primitivas. Nesse sentido, os princípios civilizatórios que conduzem as práticas colonizadoras são utilizados para mascarar como boas intenções uma série de violências realizadas em nome dos interesses econômicos e políticos de países europeus, de maneira que há uma relação intrínseca entre o ato de colonizar e a violência. Ao evidenciar essa conexão, Césarie (1978) coloca a força como elemento fundamental para a efetivação da colonização, havendo uma constante violação de limites nessa interação.

A violência como ferramenta utilizada pela colonização age não só por via física, mas também de forma simbólica influenciando a estruturação da subjetividade e das relações entre indivíduos. Desse modo, a colonização se estende para além da conquista de territórios, afetando a cultura e as relações sociais, infiltrando-se até penetrar em aspectos sutis do comportamento e do inconsciente. A Europa Ocidental em sua busca por expansão atacou e por vezes continua atacando toda uma forma de pensamento e de percepção da realidade, tendo como principal inimigo a multiplicidade, a complexidade e a heterogeneidade de outras culturas. Há dessa maneira um trabalho constante de controle acerca das narrativas e da produção do conhecimento que tem como meta estabelecer uma visão homogênea e eurocêntrica de mundo.

É importante ressaltar que o eurocentrismo é uma visão que representa os interesses de grupos de elite da Europa Ocidental, de maneira que é um pensamento que age em uma perspectiva dominadora e homogeneizadora até mesmo dentro de seu próprio continente. Analisando essa noção, Quijano (2005) coloca como o eurocentrismo atende aos desejos de grupos específicos e como esses criam políticas para realizar o silenciamento das opiniões e expressões culturais diversas, visando com isso criar um sistema de estabelecimento e manutenção de poder das elites. De acordo com ele,

Em outras palavras, não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo. (QUIJANO, 2005, p. 126).

Essa perspectiva eurocêntrica de conhecimento foi e continua sendo implantada no decorrer de séculos, afetando todo um sistema de signos e linguagens, se expressando em hábitos e costumes culturais que são incorporados ao cotidiano dos grupos colonizados. Nesse contexto as práticas de poder e dominação ocorrem por vias simbólicas e por meio do silenciamento de narrativas que valorizem outras existências e culturas sem ser a dos grupos dominantes. Assim, esse processo de difusão de ideias hegemônicas continua afetando a história e a constituição cultural de diversas sociedades, agindo também sobre a diversidade dos corpos, buscando controlá-los e homogeneizá-los. Como, exemplo, tem-se a ideologia difundida no Brasil entre 1889 e 1914 de branqueamento racial, que visava por meio da miscigenação diminuir a quantidade de pessoas ameríndias e negras na população. Na lógica dessa ideologia branquear a população era uma forma

de torná-la mais próxima do padrão europeu e logo também era uma maneira de melhorar o país, de desenvolvê-lo, e as consequências dessa política são visíveis até hoje em nossa sociedade em pensamentos e comportamentos racistas.

O corpo colonizado virou lugar de conflito, no qual forças são tensionadas, de maneira que há um constante embate entre a história, a memória, as diversas identidades desses corpos e a lógica pasteurizadora do colonizador que tenta subjugar outras culturas à sua. Essa dinâmica provocada pela difusão do eurocentrismo gera uma relação de dominação e resistência, na qual resistir é um meio de preservar não só a cultura, mas também a autonomia e a multiplicidade. Recentemente, pesquisadoras e pesquisadores como Avtar Brah, Aimé Césaire, Aníbal Quijano, Milton Santos, Silvia Rivera Cusicanqui, dentre outras têm olhado de forma mais profunda para as feridas deixadas pela colonização, em como violências físicas e simbólicas foram perpetuadas até os dias atuais, procurando investigar possibilidades de construirmos caminhos para outras percepções de mundo, além das instituídas pela lógica homogeneizadora, se expressarem.

Nesse sentido, como resposta a prática de dominação exercida pela colonização e buscando dar voz a outras narrativas, a teoria decolonial foi ganhando força. O termo decolonialidade surge de um movimento de pesquisadoras e pesquisadores latino-americanos que problematizam como a colonização afetou a produção conhecimentos de algumas sociedades, investigando em meio à heterogeneidade de processos históricos de colonização como valorizar epistemologias que foram invisibilizadas. Para além da perspectiva acadêmica, Costa e Grosfoguel (2016, p. 16) colocam a decolonialidade como uma “prática de oposição e intervenção que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492”. Por esse viés, o pensamento decolonial é uma forma de posicionamento e ação que busca resistir e transgredir as imposições coloniais.

A ideia de decolonialidade não tem como propósito negar o processo de colonização, visto que sua ação já é intrínseca na formação de diversas culturas e seria impossível anulá-lo, mas procura possibilitar outros olhares, descentralizando a nossa percepção histórica da leitura eurocêntrica sobre o que foi o período colonial. Busca criar desse modo uma perspectiva não hierárquica de saberes e incentivando que outras vias epistêmicas sejam valorizadas. Outro aspecto central é que, além de dar espaço à outras narrativas sobre a humanidade e sua história, reconhecendo e valorizando a multiplicidade de culturas, essa perspectiva de pensamento busca

também mapear possibilidades de criarmos formas de existência que possam ter mais autonomia e sejam menos sujeitas às práticas de poder perpetuadas pela colonização. Césaire (1978) analisa esse contexto pós-colonial em que se busca, por meio do reconhecimento do que foi vivido e silenciado, traçar novas possibilidades de existência.

Não é uma sociedade morta que queremos fazer reviver. Deixamos isso aos amadores de exotismo. Não é tampouco a sociedade colonial atual que queremos prolongar, a carne mais imunda que jamais apodreceu debaixo do sol. É uma sociedade nova que precisamos criar, com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, rica de toda a potência produtiva moderna, cálida de toda fraternidade antiga. (CÉSAIRE, 1978, p.36).

Pensar esses novos modelos de sociedade nos inspira a buscar mudanças, sendo que por vezes no mesmo corpo em que reside as marcas da colonização também habita um histórico de resistência e possibilidades de transformação. É necessário criar espaços para que possamos investigar a linguagem e a corporeidade desses corpos, procurando perceber o que carregam enquanto memória, as amarras que os afetam, assim como as ideias que anseiam por se expressar. Nessa perspectiva, a arte, e mais especificamente no caso dessa pesquisa, as artes cênicas são um meio de pesquisar as narrativas em sua diversidade, de modo que o espaço da cena possibilita pensar o corpo através de saberes e epistemologias diversas.

Espaço da cena e decolonialidade: pesquisando uma identidade múltipla e transitória por meio da linguagem cênica.

Um dentre tantos desafios de construir um pensamento decolonial é procurar perceber o mundo por meio de referências que não sejam eurocêtricas, de maneira que é necessário reconhecer ditos não-saberes ou não-ciências como formas de conhecimentos. Essa busca por mudar o ponto de vista pelo qual enxergamos a realidade que nos cerca é recorrente também no trabalho de formação de atrizes e atores em espaço formais e informais de ensino de atuação no Distrito Federal (DF), sendo que frequentemente nos exercitamos a ver ou fazer algo novamente como se fosse à primeira vez. Processos de treinamento da atriz ou do ator possuem aspectos que dialogam com a pesquisa por uma prática decolonial, no sentido de que é preciso deslocar o ponto referencial, ampliar o olhar, a escuta, investigar outras perspectivas e observar, por meio de ângulos diversos, fatos e elementos que não haviam sido notados anteriormente.

Investigar práticas decoloniais por meio da cena passa pelo trabalho de artistas e grupos diversos como, por exemplo, Cristiane Sobral², Grace Passô³, Leno Sacramento⁴ e Mafalda Pequenino⁵ que pesquisam como criar através da linguagem cênica diálogos que possibilitem ao público descentralizar olhares e criar novas perspectivas. A decolonialidade chega para o espaço da cena brasileira como uma possibilidade de adentrar a corporeidade desses corpos que carregam heranças da colonização, de dar movimento e voz ao que foi silenciado e principalmente de buscar construir novas narrativas.

Percebendo essa relação entre decolonialidade e artes cênicas, e diante da existência do meu corpo, negro, periférico e habitante de um país com um histórico repleto de contradições, que é o Brasil, me veio a curiosidade de investigar a minha relação com essa terra, com o fato de ser brasileira e como isso me constitui enquanto pessoa. Como seria redescobrir o Brasil? Olhar como se fosse pela primeira vez para esse solo?

Iniciei então por meio de uma pesquisa de mestrado na Universidade de Brasília a criação de uma composição cênica que me permitisse tatear essas questões. O trabalho foi sendo traçado no sentido de tornar estranho o que é comum, procurando reconhecer as perspectivas eurocêntricas que absorvemos acerca do que é ser brasileira ou brasileiro e possíveis caminhos para transformá-las. A investigação tinha como objetivo encontrar registros de brasilidade que não fossem padronizados por perspectivas hegemônicas, e sim que trabalhassem nossa noção de grupo e coletivo diante da multiplicidade que é a cultura brasileira.

Comecei então esse processo composicional na procura por um meio que me permitisse desvencilhar o meu olhar de uma perspectiva tão colonizada sobre minha própria brasilidade, buscando aberturas para outros pontos de vista. Nesse sentido, experimentar a linguagem da palhaça ou do palhaço, a popular palhaçada, surgiu como um primeiro caminho que me permitia estranhar o que é convencionado e traçar linhas de fugas em meio à lógica cotidiana, visto que, a palhaça ou o palhaço é um ser que primeiramente desconhece, estranha, se embaralha, transgride as regras e por isso frequentemente é causa a confusão. Desse modo, se assemelha à figura da e do

² Cristiane Sobral é atriz, escritora, dramaturga e poetisa brasileira. Primeira atriz negra graduada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília.

³ Grace Passô é atriz, diretora e dramaturga brasileira. Passô coloca em trabalhos como: Sarabanda (2014), Mamá (2015), Vaga Carne (2016), Mata meu pai (2017), dentre outros a pesquisa pela subversão de narrativas convencionais e a busca por representar a negritude diante de sua diversidade.

⁴ Leno Sacramento é ator e dançarino integrante do grupo Bando do Teatro do Olodum.

⁵ Mafalda Pequenino é atriz e dançarina integrante do grupo Bloco Afro Ilú Obá de Min.

brincante presente em manifestações da cultura popular brasileira como o mamulengo, o cavalo-marinho, a folia de reis, as cavalhadas e o bumba-meu-boi, uma vez que essa figura também nasce na relação do brincar com a arte, sendo uma ou um artista que está constantemente experimentando interpretar e recriar a realidade do mundo que está ao seu redor, fazendo folia, parodiando as normas e causando o delírio.

A palhaça ou o palhaço assim como a ou o brincante se diverte com os códigos, amolecendo e abalando as estruturas que estão rígidas, convidando o pensamento ao exercício da inventividade, gerando possibilidades para além da normatividade. Em um contexto em que nosso pensamento foi, por séculos, doutrinado por uma lógica colonial, para descolonizá-lo é necessário ter essa natureza escorregadia, que permita quebras dos padrões convencionais. Essas quebras possibilitam espaços para a transição de fluxos diversos, para se traçar rotas de fuga, sendo lugar do inesperado, do improviso, da criação e do afeto.

Buscando exercitar um olhar subversivo por meio do trabalho com a linguagem da palhaçaria, comecei a construir uma figura que me permitisse transitar por zonas desconhecidas. Passei desse modo, a frequentar como palhaça espaços públicos do DF, brincando de estar visitando pela primeira vez esses lugares. Na realização dessa proposta eu andava por esses ambientes observando-os com curiosidade, analisando cada detalhe e perguntando sempre que podia aos transeuntes o que eles sabiam sobre aquela área. Nesse sentido, percebi que esse estado de curiosidade constante é um lugar que me dá prazer ao jogar com o público, que me motiva a interagir e a brincar. Refletindo sobre esse estado de interesse em que se deseja conhecer e experimentar o mundo, Castro (1997) fala sobre o aspecto da curiosidade e como esse pode nutrir a ação da palhaça ou do palhaço, sendo que essa “curiosidade que mantém os clowns vivos faz com que seus olhos brilhem”. (CASTRO, 1997, p.12). Esse constante aprender e desaprender sobre o mundo pode gerar entusiasmo, energia e potencializar o jogo cênico.

Em meio a esse jogo de aprender e desaprender sobre o mundo e ao longo dessas saídas de palhaça as pessoas começaram frequentemente a me perguntar: você é daqui? Você é de onde? E no decorrer dessa brincadeira de pertencer ou não pertencer, surgiu então meu segundo caminho de pesquisa que foi o trabalho com criação da figura de uma palhaça forasteira. A forasteira é uma estrangeira que em seu itinerário visita um local pela primeira vez, um ser que está em viagem, em deslocamento, longe de sua terra natal, uma existência que se encontra no exercício constante de

conhecer e que deseja se aproximar de outras realidades. O jogo com essa figura me permitiu estranhar o que é óbvio, desconhecer os códigos, signos e símbolos instituídos dentro de um contexto cultural com o qual eu já estava habituada e naturalizada. Dessa maneira, tal dinâmica me provocava a me distanciar da perspectiva que eu tinha de pessoa que já conhecia essa cidade, esse país, outras brasileiras e brasileiros, me instigando a olhar o Brasil e minha relação de pertencimento a esse lugar por outros ângulos.

Experimentando então o lugar dessa palhaça forasteira, que era caracterizada tipicamente como uma turista (chapéu, mochila e máquina fotográfica), observei que essa figura despertava a curiosidade dos transeuntes, que viam esse ser se atrapalhando e tendo dúvidas em relação a questões que para eles eram extremamente óbvias. As pessoas se aproximavam tentando me auxiliar e nesse diálogo eu buscava compartilhar dessa curiosidade a cerca do que era o Brasil e do que constitui essa nação, instigando o público a dizer o que eles pensavam sobre a questão.

É importante ressaltar aqui que a própria ideia de nação tem forte influência eurocêntrica. Durante o processo de colonização, a criação de um Estado-nação ou Estado-central, era uma forma de adaptar populações heterogêneas e diversas a um único modelo político de organização social. A construção das nações na América deriva assim de princípios de dominação e homogeneização, nesse sentido Quijano (2005) coloca o Estado-nação como uma estrutura de poder necessária para a perpetuação de uma prática de dominação.

Dessa forma, até nossa concepção de pertencimento a um lugar está influenciada por uma perspectiva eurocêntrica, a noção de construção de uma nação passa por pensamentos pautados em interesses de dominação das elites. Seria possível buscar outros olhares para isso que nomeamos como nação? Quais concepções de pertencimento havia aqui antes da colonização? Antes de sermos definidos como América? Essas perguntas ganham dimensões que fogem ao escopo dessa pesquisa, mas sabemos da diversidade de cosmologias encontradas entre os povos originários.

Infelizmente, para nós que estamos a gerações sendo criados em meio a concepções eurocêntricas de mundo, por vezes, é difícil nos aproximarmos dessas outras cosmologias. Nesse sentido, é necessário fazer um trabalho de aproximação, convivência e compartilhamento com esses grupos, de maneira que possamos não somente descentralizar nosso olhar, mas perceber que

é possível criar outros centros, ver de outras perspectivas, como no pensamento de Santos (2006, p. 58), em que: “O centro do mundo está em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está”.

Voltando ao trabalho com a palhaça forasteira e ao diálogo com os transeuntes sobre o que era o Brasil, como era ser brasileira ou brasileiro, decidi trabalhar com o que ressoava dessas conversas, as referências que surgiam, por mais que me fosse incômodo o reconhecimento de que muitas ideias que se revelavam ali eram frutos de processos violentos de colonização. Assim como a perspectiva de pensamento decolonial de Césarie (1978), na qual não nos cabe tentar recriar algo idealizado do que seria nossa existência sem a colonização, optei por trabalhar reconhecendo como esse processo de dominação atuou e atua sobre nossos corpos, procurando investigar por meio da linguagem cênica possíveis caminhos para transformar esse processo tão engendrado em nossa sociedade.

O Brasil é um território no qual habita uma série de contradições, sendo um país composto por diversos processos de exclusão social e violência, mas que carrega consigo o mito de ser uma terra pacífica e não propensa a conflitos, um paraíso tropical. Na investigação desse imaginário ambíguo que compõe o nosso país e adentrando o material que surgiu durante as interações em espaços públicos do DF, as primeiras referências que foram aparecendo estavam relacionadas a uma série de estereótipos e rótulos acerca do que seria essa nação. Apareceram, por exemplo, alusões ao futebol, jogadores como Pelé e Neymar, samba, funk, capoeira, caipirinha, Rio de Janeiro e mulheres bonitas. Como atriz, era interessante perceber como o público acessava rápido essas referências e como elas possibilitavam uma via de comunicação e conexão com as pessoas, porém logo surgiu o primeiro desafio, que era: como trabalhar com esses estereótipos sem reforçá-los? Como instigar uma reflexão a cerca de decolonialidade partindo de concepções já tão colonizadas como esses estereótipos?

Na busca por possíveis respostas, observei no diálogo com o público que os estereótipos podem gerar um lugar muito potente de jogo, devido ao fato de se tratarem de visões difundidas em veículos de comunicação de massa e por serem referências comuns à maioria das pessoas. A partir disso, encontrei uma via de comunicação com o público, gerando diversos afetos, reações e associações, o que é muito interessante para a brincadeira e o jogo de cena. Porém, encontrei uma linha tênue nesse trabalho entre o que realmente desejo fazer, que é provocar uma reflexão sobre esses rótulos, o que eles dizem e o risco de apenas reproduzi-los, contribuindo para reforçar ainda

mais alguns preconceitos. Como então trabalhar com os estereótipos de uma maneira crítica? Como deslocar essas visões engessadas?

Para lidar com essas questões foi necessário primeiro buscar compreender mais sobre a noção de estereótipo, a origem do termo e quais são seus possíveis significados. Começando por sua etimologia, a palavra estereótipo tem origem grega sendo formada pela união das palavras: *stereós* (sólido) e *typos* (tipo/ pressão), compondo uma noção semelhante à impressão sólida. O termo é usado inicialmente pelo francês Firmin Didot, em 1794, no ambiente de gráficas e trabalhos de impressão, para falar sobre os materiais que eram impressos. Posteriormente, no século XX, o termo passa a ser utilizado para se referir a um modo de “descrever a simplificação que fazemos do mundo e das pessoas a fim de facilitar a nossa compreensão destes” (MLODINOW, 2013, p. 177).

Ou seja, o termo que a princípio era utilizado para nomear um método de processo gráfico passa a ser utilizado na linguagem cotidiana para designar padrões de ideias, signos ou símbolos associados a um determinado tema, ou pessoa. Devido ao fato de trabalhar com ideias gerais, os estereótipos frequentemente se relacionam a alguma visão preconceituosa que não trata de determinadas questões em sua complexidade. Não é de se estranhar que eles sejam evitados no universo da criação artística e tenham ganhado uma conotação bastante negativa em alguns meios, pois há um risco iminente de produzir generalizações ou falsos julgamentos por meio das associações que são geradas.

Os estereótipos possuem muitas vezes um histórico de preconceitos, sendo um terreno arriscado, principalmente quando vamos pensar em arte, comunicação e o que se deseja provocar. Nesse sentido, optei por investir em um trabalho com essa matéria devido ao fato de que, ao mesmo tempo em que percebo nos estereótipos o risco de não dar à criação as camadas e a complexidade desejada para tratar determinados assuntos, também percebi em minhas saídas nas ruas que eles possibilitavam uma rápida identificação do público com os temas abordados. Fiquei dessa forma curiosa para investigar se seria possível desconstruir preconceitos acerca de alguns estereótipos, se seria possível por meio da cena olhar para eles de uma forma crítica.

Buscando caminhos de trabalho dentro da linguagem cênica, encontrei uma experiência de montagem de Anne Bogart (2011). A diretora relata que em meio a um processo composicional ela se depara com a possibilidade de usar estereótipos em cena e fica inicialmente bastante receosa

em relação a essa alternativa. Ela coloca que seu receio vinha de reforçar ainda mais determinados preconceitos, mas também de um desejo que ela considera recorrente na criação artística que é o de querer criar algo inovador. Porém Bogart em meio a suas investigações percebe que os estereótipos, por mais que sejam uma matéria herdada de ideias antigas, também podem ser ressignificados e gerar novos sentidos, de maneira que essa inovação que por vezes buscamos também pode surgir de referências amplamente conhecidas. Por meio da tradição ou do que é convencionalizado, também é possível gerar espaços para a imaginação, para o exercício do pensamento e principalmente para que coisas inovadoras possam surgir. Nesse sentido a autora fala do diálogo entre inovação e tradição herdada e como os estereótipos podem nos servir como um continente da memória.

Agrada-me que a etimologia de estereótipo se refira a solidez. Essas formas sólidas, imagens e até preconceitos herdados podem ser penetrados e incorporados, lembrados e despertados novamente. Se pensarmos em um estereótipo como tridimensional, como um continente, não é estimulante interagir com formas substanciais na arte hiperfêmera do teatro? (BOGART, 2011, p. 98-99).

Nessa perspectiva, os estereótipos também podem ser vias que nos possibilitam adentrar esses continentes de memória em que habitam aspectos da história e da cultura de um povo. Ao penetrarmos nesse terreno dialogamos com referências conhecidas e tradicionais do público, de modo que através desse reconhecimento é possível criar uma base comum para refletir sobre assuntos que rondam esses estereótipos. Bogart (2011, p. 98) utiliza da expressão “atear fogo” para definir uma interação na qual os significados e limites desses estereótipos são inflamados, provocados e tensionados. Assim, por meio dessa relação eles podem se transformar e gerar novas percepções.

Reconhecendo então essa matéria inflamável que surgiu para mim no processo composicional e buscando formas de atear fogo nesses estereótipos, procurei primeiramente mapear o terreno com o qual eu estava lidando com o objetivo de entender as questões centrais que cercavam os estereótipos que eu estava usando em cena. Percebi que precisaria compreender mais profundamente quais processos históricos levaram à construção desses estereótipos, o conteúdo com o qual estava lidando, para desse modo poder improvisar com o público e principalmente poder propor um jogo com qualidade de diálogo e reflexão crítica.

Mapeando as origens: estereótipos nascidos em berço colonial

Como colocado anteriormente, o processo de colonização também atua por vias simbólicas, influenciando nossa percepção da realidade e da nossa própria história. Nas minhas investigações na rua com a figura da palhaça forasteira, ao perguntar para as pessoas o que era Brasil, ou o que era ser brasileira ou brasileiro, surgiram estereótipos que se conectam a reproduções de visões homogeneizadoras e eurocêntricas acerca do nosso país. Dentre eles apareceram referências em relação à mulata exportação, ao indígena exótico, ao jogador de futebol e ao sambista malandro. É importante ressaltar que não quero dizer que esse público achava realmente que nosso país era isso ou se resumia dessa forma, até porque isso era conversado em um contexto de jogo e brincadeira, mas quero observar como esses elementos acabam por habitar nosso imaginário quando pensamos em identidade nacional.

Buscando mapear as origens desses estereótipos, é preciso voltar ao nosso passado colonial e perceber que o eurocentrismo tinha como uma de suas formas de dominação a desumanização do corpo e da existência do não-europeu. Nesse sentido, Césarie (1978) coloca a colonização como também um ato de **coisificação**, em que seu eixo se dá na depreciação dos corpos e vidas heterogêneos que habitam no terreno conquistado. Não por acaso vemos no decorrer da história pessoas negras ou povos originários associados a animais, selvagens ou colocados como seres menos evoluídos. Essa dinâmica visa a atribuir a esses grupos a condição de não humanos, em uma tentativa de justificar violências e tratamentos desiguais de um processo de civilização.

Por exemplo, a noção de raça, um dos pilares da atual construção indenitária do Brasil é uma ideia que ganha força nesse processo de civilização dos povos colonizados. A classificação de raças se torna um meio de estabelecer o outro, no caso da colonização o não europeu, de maneira a evidenciar as diferenças fenotípicas entre povos e de alegar através dessas diferenças uma superioridade fisiológica europeia. Essa dinâmica de diferenciação entre povos e de desumanização de determinadas características se estabelece pela noção de raça difundida na colonização, gerando, segundo Quijano (2005), identidades sociais que se organizam por meio de relações de poder.

E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação

que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

A raça como um instrumento de classificação social do eurocentrismo gera uma série de identidades sociais que são centrais na construção identitária atual do nosso país. Divisões como índio, negro e branco geram uma dinâmica violenta de dominação e miscigenação que torna o nosso país famoso por ser o país das três raças. Nesse sentido, alguns estereótipos que foram referenciados durante o diálogo com os transeuntes, como no caso da mulata exportação, do índio exótico e do sambista malandro, também são herança desse processo de coisificação do outro e classificação social difundida pela noção de raça, representando visões que foram propagadas com a intenção de escravizar e sexualizar esses corpos.

Por este ângulo, em vez de tentar negar essa herança colonial presente em nossos imaginários devido a todo histórico de violência por de trás da construção desses tipos, decidi trabalhar com esses estereótipos colocando-os em cena e buscando atear fogo neles. Pensando nos estereótipos como a imagem de continentes de memória de Anne Bogart (2011), essa matéria me permitiu dialogar com diversos aspectos históricos e culturais da formação do nosso povo, de maneira que o processo criativo, assim como na perspectiva da autora Salles (1998) se relaciona com a memória individual e coletiva, promovendo conexões entre gerações.

Ao discutir o projeto poético, vimos como essa ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 1998, p. 45).

Nessa concepção, o processo criativo pode ser um canal pelo qual aspectos culturais de gerações diversas podem se comunicar. Os estereótipos possibilitam uma via rápida de conexão com o público, por dialogarem com noções comuns a muitos de nossa cultura e fazia parte do meu objetivo usar essa base que se estabelecia de referências conhecidas para conduzir as pessoas a lugares de estranhamento, de deslocamento e novas associações. Procurando então trabalhar essa proposta passei a experimentar como seria usar o estado de ingenuidade e desconhecimento da figura da palhaça estrangeira para interagir com objetos que simbolizassem esses estereótipos. Levei desse modo para o espaço da cena materiais como: adereço de cabeça de passista de samba,

cocar, bola de futebol, camisa da seleção brasileira, frutas tropicais e pandeiro para jogar com esse imaginário e experimentar que imagens a interação com esses objetos podia compor.

Durante as investigações pude experimentar como meu corpo reagia a esses materiais, minhas vontades, impulsos, como esses símbolos ressoavam em meu corpo e quais as associações para além das comuns eram possíveis de fazer com esses objetos. Eu entendo o que eu vejo? Quais minhas curiosidades em relação ao que eu encontro? Como é deslocar esses símbolos? Quais imagens e relações eu gero quando eu brinco de transformar uma bola em uma barriga, uma fruta em um seio postigo ou um cocar em uma barba? Assim, nesse processo mapeei a estratégia de desconstruir para (re)existir, com um intuito de criar uma prática cênica que me possibilitasse ater fogo nesses estereótipos.

Exercitei então, interagir por meio do estranhamento com os materiais, procurando me colocar em um lugar alheio ao que eu já sabia desses objetos para não reproduzir logo de cara as associações comuns e por vezes estereotipadas que eu tinha. Por esse viés, desconstruir é uma noção que nos provoca a identificar o que está arraigado em nós e o que disso precisa ser transformado. Através dessa prática de desconstruir, acabei por encontrar o caminho de (re) existir, de reinventar e redesenhar existências, buscando criar por meio de símbolos engessados imagens diversas e chegando à construção de uma cena na qual eu componho com esses símbolos/objetos uma releitura grotesca da atriz Carmen Miranda (1909 -1955) ⁶. Como seria tornar grotesca essa imagem que foi feita para ser consumida e agradar o olhar do outro? Investiguei dessa maneira passar de uma brincadeira ingênua de tentar sambar, para a composição de uma dança e uma figura que vão se deformando na incorporação desses objetos, que habitam o imaginário estereotipado do que é o Brasil.

⁶ Eu escolhi a imagem dessa atriz por ela representar em diversos filmes figuras que se relacionam ao estereótipo de latina exótica habitante de um país tropical.

Figura 1 - desenhos da cena da releitura da Carmen Miranda em sequência cronológica.

Refletindo mais especificamente sobre o meu corpo em cena e como ele se relaciona com esses estereótipos como, por exemplo, o da mulata exportação, eu como mulher negra, também fruto da miscigenação, eu que sou constantemente exposta a um olhar que me sexualiza e me exclui de espaços de poderes, me pergunto tanto em cena quanto na vida: como ser vista de outras maneiras? Como desconstruir essa herança colonial que age tentando limitar e controlar o meu corpo? Durante essa pesquisa, o meu processo criativo passou a ser tanto uma jornada pessoal de investigar quais as outras possibilidades de leitura do meu corpo quanto uma busca por trabalhar uma possível decolonialidade do corpo por meio da cena.

É certo que no histórico de colonização de nosso país a mulher negra sofreu inúmeras formas de violência, a sua hiper sexualização tem como propósito criar um corpo objeto que pode ser utilizado conforme o interesse e prazer dos grupos dominantes. A mulher negra, estruturalmente, ocupa o lugar com menos poder na hierarquia social, tendo seu papel diversas vezes excluído da formação cultural e intelectual de nossa nação. O trabalho da atriz nessa perspectiva é investigar e dialogar com a matéria simbólica e cultural que emerge da cena, procurando mover as engrenagens em outros sentidos, reconhecendo o corpo como alvo de adestramento colonial e buscando por meio desse o movimento, a ruptura, a vida, a dança e a poesia que nos permite expandir nossos imaginários e criar narrativas diversas. Ao abordar a relação do processo criativo com nossas vidas, Salles (1998, p. 91) coloca a imaginação “como instrumento de elaboração da realidade”. Dessa maneira, podemos perceber que a arte é um lugar no qual estética e ética se encontram, sendo que nossas percepções de mundo também são produzidas por meio de nossa criação simbólica, artística e cultural.

Percebendo que a produção artística interfere na construção de outras narrativas e imaginários e procurando realizar um trabalho de desconstrução de referências é preciso também pensar o diálogo com o público. Não é possível negar a nossa herança colonial, as associações que nos são comuns, mas é necessário buscar espaços de transformação e promover espaço de escuta para tratar dessas questões. Por esse ângulo, o diálogo também age na fissura, na fronteira entre o eu e o outro, de modo que no contato com o outro é necessário também dar espaço para que esse se manifeste, pois para conseguir ver esses pontos de vista alternativos é preciso que também nos desloquemos. Nesse ponto percebo novamente a provocação de Césarie (19978) que coloca que não nos cabe tentar criar um estado livre desse histórico de colonização, mas sim procurar pensar a nossa existência através de outras possibilidades que não sejam tão reprimidas e dominadas pelo eurocentrismo.

Um exemplo desse exercício de pensar outras possibilidades de existência é o trabalho da atriz Grace Passô (2017) que em entrevista à série *Afronta: FACE IT* fala da importância de nós, atrizes negras, nos limitarmos cada vez menos, buscando sair das gavetas às quais fomos condicionadas. O teatro brasileiro sofreu por um longo período forte influência eurocêntrica, sendo que durante muito tempo os papéis disponíveis para serem representados condiziam a personagens que viviam em contextos de vidas e realidades que não dialogavam com as nossas, como, por exemplo, uma

personagem burguesa que vive em algum país da Europa. Por outro lado, os papéis que eram frequentemente atribuídos a nós, atrizes negras, eram reduzidos, sendo mesmo limitados a certas categorias, tais quais as de mulheres hiper sexualizadas ou a de empregadas domésticas.

Para pensarmos uma cena decolonial é preciso reconfigurar esse imaginário construído pelo eurocentrismo sobre nossos corpos, buscando representar a diversidade de narrativas e papeis que podemos produzir. Atear fogo em uma matéria tão marcada pela colonização como os estereótipos, pode ser um caminho para revelar os defeitos e falhas de uma narrativa que foi construída sem o nosso consentimento sobre ou acerca de nossos corpos, de maneira que possamos abrir espaços para transformá-la e torná-la nossa. Como Passô (2017) colocou, se nossa história foi oficialmente contada por quem tentou destruir nossos corpos, é necessário que agora ela seja contada por nós, que vivemos e amamos esses corpos, deixando que sua potência se expresse diante de toda sua multiplicidade.

Referências

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASTRO, Ângela. **A arte da bobagem: manual para o clown moderno**. Londres: Ângela de Castro & Co. London, 1997.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COSTA, Joaze Bernardino. GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Brasília: Revista Sociedade e Estado, 2016.

QUIJANO, Aníbal. **Perspectivas latino-americanas. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

MLODINOW, Leonard. **Subliminar: Como o inconsciente influencia nossas vidas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

PASSÔ, Grace. **Afronta. FACE IT.** Episódio 12. 2017. (13m52s). Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=UiQCtYshfXA>>. Acesso em: 29 fev. 2018.

Artigo submetido em 15/03/2020, e aceito em 12/12/2020.