

SINCRETIZANDO O CONHECIMENTO

NA ENCRUZILHADA ENTRE A CENA, O SUJEITO
E A ORALIDADE POPULAR BRASILEIRA

*“Syncretizing the knowledge at the crossroads between
the scene, the subject and the Brazilian popular orality”.*

Daniel Santos Costa*
Doutorando em Artes Cênicas
Escola de Comunicação e Artes
Universidade de São Paulo

RESUMO: Na tentativa de profanar estratégias de um pensamento autoral, recorro ao presente texto para uma discussão sobre a produção cultural, em especial àquela voltada para as artes cênicas sob uma perspectiva da margem ou na tentativa de nela se localizar. O posicionamento do sujeito num determinado lugar implica, antes de mais nada, um estudo aguçado, pois nós, indivíduos, sujeitos, grupos e instituições pós-coloniais estamos imbricados de modo dinâmico num intenso processo de contaminações e rupturas, que nos impedem de agarrar-nos à qualquer categoria identitária. Tal investigação toma a perspectiva desde a cena e elabora tessituras sincréticas da produção de conhecimento advindas do processo de criação de uma cena híbrida, uma dança-teatro brasileira.

Palavras-chave: Arte-Vida; Cena Híbrida; Conhecimento; Dança-Teatro; Oralidade Popular Brasileira.

ABSTRACT: In an attempt to profane strategies of a authorial thought I resort to this text to a discussion of the cultural production, particularly to that facing the performing arts from the perspective of the bank or in an attempt to locate it. The positioning of the subject in one place implies, first of all, a keen study because we, individuals, persons, groups and post-colonial institutions are dynamically intertwined in an intense process of contamination and disruptions that prevent us from setting in any identity category. This research takes the perspective from the scene and prepares syncretic tessitura of knowledge production resulting from the creation of a hybrid scene process, a Brazilian dance-theater.

Keywords: Art-Life; Hybrid Scene; Knowledge; Dance-Theatre; Brazilian Popular Orality.

Quem é o sujeito que profana? De onde ela fala? Qual é o seu discurso? Como ele pronuncia o mundo através da sua produção artística? Estas são perguntas, por mais retóricas que possam projetar-se são pontos de partida para uma possível (des)organização epistemológica que como sujeito busco provocar. No caminho em que recorro a tais interrogações desenvolvo uma dissertação pautada na investigação do processo criativo como produção de conhecimento – e autoconhecimento.

Debati-me inúmeras vezes com a ordem do pensamento dominante imperativo no ambiente acadêmico. Como sujeito oriundo de classe social baixa, nascido no interior de Minas Gerais, residente na zona rural grande parte da infância e adolescência, manifestante de Foliás de Reis, integrante do Movimento de Luta pela Terra¹, trago no corpo que sou experiências que passam, que me tocam e produzem reverberações. Essas características arraigadas destoavam, por exemplo, da formação cultural das alunas da turma do curso de dança, em que iniciei em 2006 na Universidade Estadual de Campinas. Outro fator marginal à ordem dessa formação foi o fato de ser único homem a ingressar no respectivo ano, o que proporcionava outro descentramento.

Único homem e não oriundo de uma formação tecnicista rígida alceei voos formativos

na própria ideia do corpo (em) processo, que num alinhavo bastante intuitivo possibilitou uma formação preciosa, singular. Busco, nesse trajeto, estratégias íntegras, um caminho possível é um olhar para si, para identidade, memórias pessoais, autobiografia para o exercício de uma atitude reflexiva que considere o valor das condições subjetivas do conhecimento como abertura para novos questionamentos científicos.

Greiner (2010), pesquisadora da comunicação e das artes do corpo apoiada no discurso do filósofo italiano Giorgio Agamben vem corroborando esse discurso das singularidades não categorizado por escolas técnicas, gêneros ou temas. Há o prelúdio de que é necessária uma mudança paradigmática, que podem ser pensados como singularidades, focados nas diferenças e na construção de epistemologias locais.

Deparo-me, então, ao olhar para minha biografia (autobiografia), com a ideia de identidade observando as mudanças tratadas por Hall (2011) e ocorridas no pensamento moderno acerca de sujeito e identidade. O autor trabalha com visão de *descentramento* do sujeito, o que sugere que poderíamos falar melhor em identificação do que em identidade, por trazer um entendimento de processo em andamento, o que corrobora com minha aceção de um corpo (em) processo.

Assim, articulo esse “Eu” com a proposta do jamaicano Stuart Hall como uma possibilidade de desarticular estabilidades e possibilitar o surgimento de novas identidades, que em sua visão são abertas, contraditórias, plurais e fragmentadas, caracterizando o sujeito pós-moderno, onde a identidade tornou-se uma espécie de “festa móvel”, descentradas, deslocadas, híbridas, de uma complexidade dialética.

Hall (2011) traz uma importante reflexão no sentido de entender um caminho possível, pois observa que em direção à homogeneização há uma fascinação pela diferença. Há, juntamente com o impacto “global”, um novo interesse pelo “local” que repensa novas articulações entre essas duas categorias. Esse “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas” (HALL, 2011, p.77-78).

A globalização, nesses aspectos estaria vinculada à tentativa de uniformização, homogeneização, mas é preciso olhar à margem e perceber que, ao mesmo tempo em que dissolve barreiras, aproxima o centro e a periferia imediata (e intensamente) e isso pode restaurar a presença do marginalizado (BHABHA, 2011) num estado de emergência, de vir à tona, ou da possibilidade do sujeito de vir a ser.

Há o desejo de contrapor dispositivos de sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder que giram no vazio em direção a um abismo catastrófico. Nessa contemporaneidade, busco enxergar o escuro desse tempo, e não apenas as luzes, no intuito de descobrir o meu escuro especial que não é, no entanto, separado das luzes, conforme a reflexão de Agamben (2009, p. 64):

Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que mais do que toda a luz, dirige-se direita e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Então, “*nos fachos das trevas que provém do meu tempo*”, resolvo profanar minhas experiências para discutir através do corpo a minha política, meu modo de existir, de pensar. Aproximo-me da periferia do pensamento dominante, onde, aliás, localizo-me geograficamente. Vejo o mundo como sou, na perspectiva do corpo-espço e percepção que essas experiências agregadas podem pronunciar. Entretanto, sou sujeito dialógico enxergando-me no *entrelugar*, uma possibilidade para o híbrido. Percebo o mundo em analogia às impressões da cultura popular, não apenas àquela voltada às espetacularidades, mas aos movimentos populares – periféricos. Estes se mantêm na fricção entre arte/vida de modo menos binário e encontram-se num movimento

muito mais dinâmico que os olhares encharcados pelas teorias estrangeiras que tanto nos apetezem como sociedade pós-colonial, também situado na sociologia do corpo apontada por Le Breton (2006). Mantenho, com olhos atrevidos, uma possível dialogia entre o conhecimento produzido na academia e o conhecimento popular, seus modos de fazer-saber-pensar, estando no *entrelugar*: dentro-fora, margem-centro...

O antropólogo latino-americano Canclini (2011) problematiza a seguinte questão alicerçada também no pensamento sobre hibridismo defendido por Hall (2011): Como analisar as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens? Para o autor é necessário um olhar diferenciado para olhar as culturas híbridas para desfazer ordens habituais e deixar que emerjam as rupturas e justaposições que poderão culminar num discurso interessado no saber, em outro tipo de organização de dados. Nesse lugar é preciso dar ênfase e quebra e mescla dos sistemas culturais, a desterritorialização dos sistemas simbólicos e a expansão dos gêneros impuros (CANCLINI, 2011, p.284).

Ao falar das culturas híbridas no contexto a América Latina, Canclini (2011) lança mão da ideia de *hibridação* cultural nesses países. Com tal conceito, o autor busca entender melhor o

entrelaçamento cultural em que nos inserimos, e, de modo interdisciplinar, aponta as estratégias, as contradições e fracassos da nossa modernização, problematizando também as relações entre a tradição e a modernidade, numa complexa rede. Um exemplo fundamental são as transformações geradas pelas tecnologias, na produção e circulação simbólica não atrelada somente aos meios de comunicação. Essas transformações, produzidas pelo entrecruzamento de inúmeros vetores da modernidade, justificação dos embaraços e suas crises, colocam em questão uma preocupação para Canclini.

A principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica. O folclore, que surgiu na Europa e na América como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixa-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginativa de discursos políticos nacionalistas (2011, p. 213).

Longe da ideia de uma visão e de discursos nacionalistas estanques, reorganizo formas espetaculares da cultura popular brasileira, em sua práxis no dinamismo da criação artística. Observar, por exemplo, as Folias de Reis inseridas no contexto urbano, na cidade de Campinas, interior de São Paulo, demonstra aptidão de um acesso da margem ao centro. Inseridas num

contexto urbano, a manifestação hibridiza suas ações rituais num espaço/tempo deslocado da sua característica intrínseca, a ruralidade, estando em constante movimento diferentemente de um senso comum que denominam as tradições populares por caráter de pureza cultural e essencialismo ao passado como um lugar distante.

Então, num entrelugar, vislumbro e localizo-me nesse lugar simbólico do qual se processam vias diversas de elaboração discursiva, motivadas pelos próprios discursos que o coabitam. Corpo-sujeito-artista-pesquisador, localizo-me à margem de alguns imperativos da sociedade capitalista num movimento de pertencimento à cultura tradicional e à cultura de massa urbana. Oriundo de um universo típico das Folias de Reis no interior de Minas Gerais e Goiás, aliados ao universo mítico e ritualístico vivenciados em acampamentos de Sem-Terra, de alguém que reside na periferia do espaço urbano contemporâneo, tomo o corpo como um lugar de experiência, em que confluem todos esses lugares para amálgama da minha dissertação político-artística. Encaro-me, desse modo, como um novo sujeito criado em “entrelugares”, formado geralmente, segundo Bhabha (2007), do que sobra daquilo que foi pré-definido (raça, gênero, classe).

Nesse lugar, o pensamento do estudioso indiano faz como que a dimensão das minorias

(ou suas experiências) esteja produzindo efeitos de mudanças na ideia de cultura nacional abarcando não apenas uma retomada ou releitura do passado, mas uma renovação da atuação do presente, revelando as assimetrias paradigmáticas da produção artística contemporânea. Pretendo, assim, introduzir a *invenção*, como também define Manoel de Barros (2008) dentro da possibilidade da existência, por meio da experiência da formação artística (em) processo (em) criação e suas encruzilhadas.

Revelar ou desvelar a identidade através do corpo e inventar-iar nesse percurso permite, num contexto mais amplo, perceber a atuação de um corpo-sujeito a partir de sua condição de entrecruzamento, impulsionando desejáveis ações inter e transdisciplinares na pesquisa nas artes da cena. Nessa instância, do não nomeado, marcado pela impermanência, desejo estar nessas encruzilhadas, em entrelugares, questionando na ação os modos de fazer categorizados que transformam a obra artística em produto de mercado ou dominados por discursos dominantes.

Nesse sentido, anoro também relação com o pensamento do Professor Boaventura de Souza Santos, da Universidade de Coimbra – Portugal sobre as Epistemologias do Sul e do Norte. Há saberes hegemônicos dominantes e precisamos atentar para epistemologias alternativas que

rompam paradigmas e privilegiem o novo, novos modos de fazer. Santos (2008) critica então, a epistemologia positivista enquanto paradigma dominante nas Ciências, propondo a existência de uma crise nessa perspectiva epistemológica, entretanto, acompanhada da emergência de um novo paradigma.

As Epistemologias do Sul defendidas por Santos (2008) não são necessariamente geográficas, e sim, no sentido de perceber o discurso dominante e o dominado – pelo capitalismo, pela sociedade patriarcal e colonialista. Assim sendo, o pesquisador defende a ideia da interdisciplinaridade. Uma ruptura com a ideia de disciplina, como compartimento fechado e isolado, torna-se necessária. A sociedade apresenta uma multiplicidade complexa de vozes que chegam ao sujeito ditando ordens, regras, modelos, padrões, conceitos e ideias, e que, a partir do caminho da interligação e inter e/ou transdisciplinaridade, é possível viabilizar uma reorganização desse sujeito. Assim temos a interdisciplinaridade criando novas realidades, já que nascem da proposição de novos objetivos, de novos métodos, cuja tônica primeira é a supressão do monólogo vazio e a instauração de dialogias, traço evidente no processo que lançarei olhar nesta segunda parte segunda parte, o espetáculo *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana*, de minha

autoria e direção de Grácia Navarro.

Volto atenção, então, 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), onde tive a oportunidade de projetar o mundo a partir de fragmentos da minha autobiografia advindo de tensões entre linguagens cênicas, como a dança e o teatro; das linguagens visuais, como figurinos, ambientes e iluminação; e da linguagem musical em sonoridades do corpo, intervenções musicais editadas e ao vivo, a partir do diálogo com a oralidade popular brasileira.

Do individual ao coletivo, percebi que o exercício da alteridade é elemento essencial na construção ou pensamento sobre identidade. Durante o processo integrei o Grupo Pindorama², um espaço de investigação cênica das espetacularidades da cultura brasileira à produção teatral na contemporaneidade. As experiências vivenciadas ali foram deglutidas a ponto de influenciar toda a primeira ideia de processo, bem como a proposta de dramaturgia e um posicionamento político-artístico que o fazer-pensar a obra artística proporcionou.

O 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 matrizes culturais díspares para um pensamento do hibridismo, ou mesmo do sincrético, típico da construção de uma possibilidade de ser brasileiro, 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 ficcional, 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.

Umbanda e Folias de Reis são duas manifestações observadas em sua teia urbana para um diálogo que incide sobre o espaço da cidade e as reverberações desses contatos nas paisagens do corpo em cena. Antagônicas, contudo, apresentam traços de um sincretismo típico da formação brasileira, em que diferentes das noções de popular tradicional encontram-se num movimento incessante para a manutenção de suas performances-rituais no espaço urbano.

Nessa perspectiva, reforço a apropriação da Autoetnografia da experiência pessoal para descentrar o lugar discursivo e disciplinar por onde as questões dominantes de identidade são estrategicamente colonizadas, reconhecendo a interioridade num ato de comunidade e alteridade. Nesse processo, em analogia, posso ajudar a dar voz às comunidades e processos marginalizados onde, no recorte das experiências pessoais, possamos reclamar de modo menos submisso, quiçá subversivo, por nossa produção de conhecimento, muitas vezes vista sob uma névoa ou um vidro embaçado.

Projeto-me nesse lugar. Lanço olhares a mim, como corpo-sujeito das próprias experiências e da minha dança, através da abordagem de um

corpo próprio, um corpo que dança encarnado em seu contexto histórico e social explorando a multivocalidade e a polissemia, entendendo o corpo como processo (em) criação, não segmentado, entre a “carne do mundo” e a “carne do homem”, uma realidade mutante para nossa lógica aristotélica ocidental, conforme defende Le Breton (2006) e ainda nos pontua:

O isolamento do corpo nas sociedades ocidentais (eco longínquo das primeiras dissecações e do desenvolvimento da filosofia mecanicista) comprova a existência de uma trama social na qual o homem não é separado dos outros, separado de si mesmo. Em outras palavras, o corpo da modernidade, àquele no qual são aplicados os métodos da sociologia, é o resultado do recuo das tradições populares e o advento do individualismo ocidental e traduz o aprisionamento do homem sobre si mesmo (2006, p. 27).

Os aspectos acima pontuados vêm corroborar com a ideia de um pluralismo epistemológico que possa alargar perspectivas, assumir a experiência como práxis abrindo pontes para os saberes menosprezados, marginalizados e estigmatizados por uma visão teórica legitimadora de algumas as formas de expressão.

Esse pensamento vai ao encontro da visão de buscar outras epistemologias, as do *sul*, de Santos (2008), que sempre provocam-me a pensar que outras formas de conhecimentos são possíveis e contrárias aos paradigmas dominantes

que a ciência moderna postula. Reafirmo, desse modo, a posição de Fabrini (2013, p. 11) acerca da “urgência do reconhecimento do saber sensível enquanto *episteme*”. A autora, propondo uma ideia de um possível *cena do sul*, recorreu à Boaventura de Sousa Santos para alicerçar seu pensamento acerca dessa visão, nos propondo uma ideia de saberes do sul.

Quais seriam esses saberes invisibilizados por essa hegemonia e o que teriam eles a ver com o teatro? Eu diria que são os saberes que nascem da experiência de estar no mundo, da abertura aos afetos (o constante deixar-se afetar) e, portanto um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo – e isso é estar em cena! Corpo que, em primeira instância, é natureza, mas uma natureza “almada” (FABRINI, 2013, p. 16).

Nós, brasileiros carregamos o resultado do mix cultural, ou sincretismo atravessando velhas fronteiras, que não é o cultivo do velho pelo novo, mas a busca de alternativa híbridas, sintetizando elementos de todas as raízes interculturais e intertextuais. Paradoxais, contraditórios, (des) ritmados e irregulares, os traços da mudanças culturais podem produzir resistências ou o fornecimento de especificidades locais para o engajamento de uma cena que venha da experiência, da fricção arte-vida e que possa desabrochar em produção de conhecimento. Esse reconhecimento pontua de modo insistente nossa práxis, através do corpo em sua totalidade.

É preciso da margem ir ao centro, para que o centro experimente a margem celebrando de modo instintivo as diferenças. Desse deslocamento, podemos pensar um local específico através do qual, nas teorias contemporâneas, podemos repensar as regras estabelecidas do jogo instaurado. As velhas concepções não contam com as explicações e projeções do mundo, assim como sonhos marcados pela utopia da homogeneização. Precisamos almejar uma produção cultural intrigante e paradoxal, harmoniosa nas diferenças. É a vez e a hora de escavar esse *entrelugar*, as fissuras entre os conceitos, enxergando o híbrido, marcando o discurso da diferença que tornar-se-á ponto de partida, um ato transgressor, uma condição do pensamento à margem de um indivíduo autor e autônomo.

Experiências Dialógicas de uma Cena Sincrética

Para elucidar o caminho exposto até o aqui descreverei experiências dialógicas que demarcaram o percurso de uma pesquisa criação vinculada ao Mestrado em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2012 - 2014, Bolsa CAPES). Tal caminho é como encruzilhada que desemboca na profusão de saberes, na proposta de investigação de uma cena híbrida, marcada por um rico processo advindo dos questionamentos sobre identidade do sujeito no seu modo de fazer-pensar a cena

contemporânea e no exercício de alteridade que esse entrelugar pode provocar. A experiência dialógica ancora lugar na *f(r)icção* com a oralidade popular brasileira, lócus estratégico de onde se fala, faz e pensa a cena no Grupo Pindorama, espaço institucional que a pesquisa foi produzida.

No biênio 2012 – 2013, o Grupo realizou ações desdobradas da literatura dramática de Zora Seljan – *As Três Mulheres de Xangô e Exú: o Cavalheiro da Encruzilhada*. Essas ações desembocaram na ideia sintética de encruzilhada como lugar exponencial do encontro, de centramentos e descentramentos, que reverbera nas técnicas e estéticas que o grupo tem proposto. Nesse período, ocorreu a pesquisa e o processo criativo do espetáculo *Exus* concomitantemente com *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana*, contaminados pela encruzilhada como lugar simbólico de realização de suas teceduras dramáticas.

Esse lugar simbólico, de convergência e multiplicidade, é também o espaço dialógico entre o artista e seu objeto de estudo, entre a sua biografia e a sua obra, entre Arte e Vida. O diálogo revelou um sujeito/personagem singular que entrecruza, em seu cotidiano, devoções populares – Umbandas e Folias de Reis, realidade e ficção, memória e presentificação, constituindo

um personagem que apresenta comportamento cultural de “um brasileiro” dentre as tantas possibilidades de “ser brasileiro” que a pluralidade da cultura nacional promove.

A encruzilhada demarca também a linguagem do espetáculo, ao aliar elementos da dança e do teatro contemporâneo a estruturas de representação, desdobradas do transe/trânsito na Umbanda e na Folia de Reis. Respectivamente, o trânsito entre o filho de santo e a entidade Pombagira e entre o folião e o retorno cíclico anual à Folia, que é a Folia do presente, mas que ritualmente restabelece o tempo mítico da origem – de uma origem de “além mar” que demarca a parte da cultura brasileira formada por estrangeiros aqui chegados como escravos e imigrantes.

Ô de Casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana resultou em um espetáculo de linguagem híbrida, refletindo seu processo criativo que reuniu nos laboratórios de experimentação prática a competência das áreas das Artes da Cena – Teatro e Dança; das Artes Visuais – figurinos, ambientes e iluminação; da Música – sonoridades e repertório da oralidade popular brasileira. O hibridismo, aqui amalgamado, tem uma singularidade que ainda busca uma nomeação quanto ao gênero cênico, porque também na constituição da linguagem,

guarda a encruzilhada na fusão e ruptura das suas linguagens de origem: Dança e Teatro.

Cada artista envolvido no processo teve a oportunidade de refletir sobre os aspectos intelectuais e coreográficos que pautam a sua vontade de mobilizar ações criativas. O processo, assim, demonstrou-se como uma proposta de um modo de fazer no universo da cena contemporânea, marcada pela experimentação e hibridismo, buscando “novas” comunicações, especialmente num tratamento que permitisse olhares despojados sobre a tradição em seu dinamismo, distantes da cristalização que muitos coreógrafos e dramaturgos têm-se utilizado ao retratar temas da tradição e da oralidade popular brasileira.

Através do mito, por exemplo, foi possível redimensionar, *f(r)iccinar* histórias e narrativas na composição de uma dramaturgia que opere analogicamente as encruzilhadas, no borrar das fronteiras. As encruzilhadas são pontos de encontros de saberes, e, os não legitimados são as essências desse trabalho como a marginalidade das tradições de matrizes africano-brasileiras, como a visão impressa do panteão Exu na sociedade contemporânea, tido num processo de demonização referente à dominação colonial, em que sua imagem corresponde ao diabo no catolicismo.

Na encruzilhada dos processos, os dois espetáculos se contaminaram. Entre Fevereiro e Setembro de 2013 estivemos dedicados à construção de uma narrativa cênica – dramaturgia – que operasse no próprio sentido da entidade Exu, ao passo que se desenvolviam laboratórios individuais para a criação de um espetáculo cênico solo tido como objeto de estudos para esse processo. A questão, essencial, foi a impossibilidade de dissociar a experiência entre uma coisa e outra. Os processos sofreram uma hibridação, pois cada um contaminava o outro de maneira incisiva.

A experiência do processo ainda culminou na dialogia entre duas manifestações de raízes culturais distintas, mas que dialogaram na construção de uma dramaturgia híbrida, na criação de uma possibilidade de ser brasileiro, um ser sincrético por natureza: a Umbanda e a Folia de Reis. Dessa encruzilhada, a construção do espetáculo solo vislumbrava alguns aspectos dramáticos já construídos anteriormente e outros colocados em estado de experiência.

Em Setembro de 2013, encerramos a primeira etapa do processo de *Exus*, que foi o levantamento de uma dramaturgia extraída dessa dinâmica de processos colaborativos e da própria estrutura do mito. A partir daí, o outro processo, objeto de estudos dessa pesquisa, ganhou dimensão significativa, sendo possível observar o

quanto esse caminho das encruzilhadas anteriores estava marcante no corpo-espaco, seja na relação das espacialidades, das sonoridades, dos estados corporais, das texturas materiais, da iluminação etc.

...ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana.

O nome composto do atual espetáculo revela a dimensão encruzilhada da nossa dramaturgia e demarca um território que busca compreensão de uma linguagem híbrida. *Ô de Casa? Ô de Fora!* como expressão comunicativa muito forte das Folias que têm como destino a visitação às inúmeras casas em suas procissões cíclicas e também o recorrente bordão da oralidade brasileira demonstra aptidão para a dialogia, o que está dentro e o que está fora, entre o sujeito e o mundo. É o limiar, o pedido (*Ô de Casa?*) e a aceitação (*Ô de Fora!*) da comunicação.

Reforçando o traço mestiço, sincrético brasileiro a vinculação do segundo título – *ou a história do Homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana* – é oriundo de um jogo e não da exclusão. O hermetismo da linguagem desse título é traço precioso que a cultura brasileira oferece-nos. A encruzilhada, no contexto da oralidade popular brasileira, pode provocar vias discursivas elaboradas das próprias vicissitudes

dessa encruzilhada, de uma diversificada produção de sentidos, pois possibilita a emergência de desdobramentos verossímeis, caracterizados por sua natureza movediça 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 emergem 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.

Pode-se visualizar essa dinâmica no caso da Umbanda, que, desde a década de 1930, vem se desenvolvendo no cenário brasileiro, num contexto de intensos sincretismos entre “tradições religiosas africano-brasileiras e com o espiritismo Kardecista francês” (PRANDI, 1996, p. 2), também pautado por Martins, sob a caracterização de que “a umbanda é um exemplar desse registro sincrético, fundindo em seu tecido cognitivo e ritual, elementos de outros sistemas religiosos nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista, espírita numa reformulação *sui generis*” (1997, p. 14). Essa aglutinação umbandista, uma fusão sistêmica, vem ao encontro de uma perspectiva da formação da sociedade brasileira, mestiça, híbrida, limiar.

De modo geral, desenvolvemos um espetáculo de acordo com Santos (2002), que gera intertextualidade criativa em relação às ações cotidianas do homem, muito além de danças rituais copiadas em forma de rito. Voltando atenção para o corpo do artista por meio de memória ancestral, em movimento, há um imbricado de ações corporais carregadas de significados, aproximadas do presente, re-significando por meio de uma dança-teatro brasileira, em um processo não estanque, não linear, mas instituído na analogia, no entrelaçamento intertextual e intercultural.

Outros artistas tiveram profícua participação no processo. É o caso de Alessandro Oliveira e Eduardo Cecconello, os dois sujeitos também participavam de *Exus* e vieram colaborar com *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana*. Alessandro desenvolvia um personagem em analogia aos Cambones³ e veio com a mesma função para uma participação no prólogo relacional do espetáculo. Com Eduardo, desenvolvemos uma das cenas em *Exus* que se tratava da relação devoto-consulente à procura da Pombagira em seus anseios para resolução de problemas amorosos e/ou financeiros. Tínhamos duas cenas onde alternávamos as funções. Ora eu era o devoto e ele Pombagira, ora o contrário. Assim, o espectro dessa relação foi estabelecido na proposta do prólogo dentro do espetáculo solo.

Constituído na experiência, esse prólogo agrega elementos estruturais do ritual e do mito, mas não em seu sentido literal. Nele, amalgamam-se símbolos numa proposição da poética da cena possibilitando a abertura do corpo (em) criação, que articula matrizes corporais, memória e expressividade desenvolvendo uma cena autoral, na relação do sujeito com a temática ou o material da composição.

Encontros, desencontros e reencontros são as tônicas consultas entre a figura de Exu na sua essência feminina, à Pombagira e devoto-consulente. Criou-se, assim, uma relação desejosa entre os personagens. O arquétipo da Pombagira adentra a casa-laboratório. Disso, buscamos, em ação, o desenvolvimento do tecido dramaturgico da peça. Um matuto, tal qual o velho Manuelzão, sozinho em seu casebre nos confins do mundo vivendo à espera do seu desejo: reencontrar seu batalhão de ouro, sua Folia de Reis. Dessa forma, ele vai em busca de ajuda com a Pombagira Cigana quando parece que se esgotaram todas as possibilidades de realização do seu desejo. Podemos verificar essa condição em Prandi (1996, p.140):

No Brasil, sobretudo entre as populações pobres urbanas, é comum apelar a Pombagira para solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade, além de inúmeros outros que envolvem aflição. Estudar os cultos da

Pombagira permite-nos entender algo das aspirações e frustrações de largas parcelas da população que estão muito distantes de um código de ética e moralidade embasado em valores da tradição ocidental cristã. Pois para Dona Pombagira qualquer desejo pode ser atendido: não há limites para fantasia humana.

Na profusão entre arte – vida – corpo – criação, houve a vivência de um processo em rede, de um corpo-sujeito aberto, atento às demandas desse próprio caminhar. Tal estado de abertura e também de prontidão é necessário para dialogar com essas demandas. As Folias de Reis não entram aqui como um material externo para manipulação, mas faz parte dos próprios referenciais emaranhados à vida do autor. A Umbanda agrega o traço da dialogia, que mesmo estando distante do universo pessoal, foi possível reconhecer e buscar seu “transe”, pois em analogia a essa potente manifestação da cultura brasileira Prandi (1996) analisa que uma gira de umbanda muito de assemelha a um grande palco do Brasil, povoado por tipos populares das mais diferentes origens.

Pombagira traz a dimensão de um personagem que é singular, mas também é plural. Em *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana* há o transito entre distintos tipos/arquétipos, tais como o homem, a mulher, o bicho, a criança, o velho, a velha, e o palhaço. Desse lugar, é possível,

então, considerar que o corpo é um caleidoscópio de experiências adquiridas da sua relação com a vida, como um rio que corre, permeia inúmeras paragens e desagua em encruzilhadas, propício ao novo, mas atado à tradição.

A espacialidade criada tenciona uma relação com o público levando-o para dentro do espaço cênico como se este fosse um terreiro, um quintal, sendo a encruzilhada ponto central na destruição do espaço. Cada apresentação mostra uma característica, pois o espaço é montado dependendo da espacialidade disponível, geralmente desprendida da convenção teatral da caixa preta para dimensões alternativas que permitam outras mobilidades.

Os recursos visuais subsidiam essa dimensão plural do espaço e também dos corpos-personagens. Num intenso trabalho com o artista visual Tiago Bassani, foi possível emergir em visualidades construídas com diversas texturas, tramas dando vida ao espaço complexo da dramaturgia da experiência sugerida. De modo artesanal todas as ideias para a visualidade transposta foi construída num diálogo muito próximo entre Tiago e as necessidades que tínhamos para cada momento da encenação. No anexo desta dissertação, são apresentadas tessituras de tais visualidades pelo próprio artista visual que retoma esboços e os confronta com

fotografias de momentos diversos para exprimir sua poética.

Outra grande colaboração foi a parceria com o músico Inácio Azevedo. A musicalidade de *Exus* havia sido projetada por ele, que também agregava a ideia de um terreiro, em sua espacialidade e performance-ritual, entremeando letras de músicas (pontos) rituais e outros recursos da oralidade para composição de uma ambientação e de uma paisagem sonora.

O convite foi estendido a Inácio para sua participação no novo projeto. Desde então, travamos intensa investigação para desvendar as sonoridades do trabalho. Suas propostas eram sempre dinâmicas e me levavam a indagar quais referências sonoras eu tinha de cada ação. Assim, fui trazendo minhas referências como cantos de trabalhos – lavadeiras, músicas das manifestações de Folias de Reis e Umbanda, músicas caipiras e outras sonoridades que determinada ação provocava no processo criativo. Na maioria das vezes, nas casas-laboratórios, a paisagem sonora era construída ao vivo, traço que demarcou a necessidade de Inácio participar do espetáculo também ao vivo. Suas intervenções não eram sempre marcadas e estanques, mas tinham um caráter sensível, pois, nessa poética, ele detém um olhar minucioso para cada cena e constrói o momento da encenação junto com os estados dos

corpos-personagens.

Um exemplo claro desse processo de composição da ambientação sonora foi a “transcrição” da obra de Carlos Gomes, *O Guarani* para a dimensão da cena. Havíamos experienciado um roteiro histórico-geográfico pela cidade de Campinas - SP, em 2013, no processo de composição de *Exus*, percorrendo encruzilhadas do movimento diásporo da população negra e seus territórios na cidade. Um desses lugares foi o Monumento Túmulo a Carlos Gomes, na Praça Antônio Pompeo, região central da cidade. Desse modo, Inácio realizou uma composição para o primeiro espetáculo, tendo como base a ópera *O Guarani*, umas das composições mais conhecidas do maestro-compositor. Em seguida, no próximo espetáculo, decidimos que a composição faria parte da encenação, pois eu trazia muito forte, nas casas-laboratórios, lembranças na casa da minha avó da *Hora do Brasil*⁴, programa de rádio que em sua abertura entoava a referida composição.

A trilha sonora completa, bem como o acesso ao registro audiovisual de *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana* está disponível em www.dancadaniel.blogspot.com. Nesta plataforma poderão ser acessadas as tessituras de outros procedimentos criativos constitutivos da formação do sujeito e da obra sincrética aqui discutida.

Considerações Finais: F(r)estas

Sob as frestas de uma pesquisa acadêmica procurei evidenciar que a autobiografia é um potente material para a criação de uma cena híbrida no contexto da contemporaneidade. Instigado por outros processos de pesquisas que sempre desembocavam na fricção arte-vida busquei contorno a uma ideia de investigação que valorizasse o processo de criação como produção de conhecimento.

Através do corpo em estado de experiência vivenciei um processo, que além do resultado, é o próprio percurso. Findar uma discussão acerca desse processo torna-se, então uma tarefa extraordinária. A impossibilidade de um ponto final mostra que os contornos da criação artística não são rígidos e projetam-se em experiências que podem urgentemente postular investigações e interrogações sobre modos de fazer, sobre os muitos outros territórios. Em particular, acionar a autobiografia para a composição vem agregar força à um discurso estético, artístico e político dos territórios de alteridade e das encruzilhadas – essência para o híbrido, o mestiço.

Presumo, de fato, a significativa produção de conhecimento advinda do processo de criação, sendo possível disparar conclusões que legitimem esse posicionamento e a necessidade

do desenvolvimento de processos que possa levantar questionamentos sobre o fazer-pensar a cena contemporânea.

Entendi, todavia, o processo como um caminho e não como modelo estabelecido, uma produção cênica que possa ser promovida nos contextos técnicos e criativos, expandindo assim, o caráter da criatividade e sensibilidade do artista da cena. Em meio à sociedade fragmentada, onde os indivíduos almejam ser únicos, e, numa perspectiva do conhecimento de si trabalhada através de questões que atravessam o processo criativo com devida autonomia e tratamento estético, ao artista da cena contemporânea há uma possibilidade de ampliação da dimensão sensível que extrapola aos modelos coloniais impostos e a invenção de uma dramaturgia que abra brecha às manifestações performativas.

A articulação ARTE-VIDA, da noção de autobiografia aconteceu em diálogo constante com o mundo, numa postura dialógica. A *f(r)icção* desse entrelugar tem estado em voga nas discussões acadêmicas em inúmeros congressos, dossiês editoriais, pesquisas e como discursos cênicos performativos e autorais, o que em tal lugar, foi possível buscar referências dos discursos que permeiam a noção de identidade, retomando um posicionamento marginal do “eu” corpo-sujeito, ou um sujeito da encruzilhada. Nesse

espaço há a possibilidade de pensar noções de centro e margem ou periferias, dialogando analógica e metaforicamente para a produção de um pensamento também à margem.

Retomei meu contato com as Folias de Reis, manifestações espetaculares brasileiras e também com a Umbanda disparado pelo desenvolvimento das atividades orientadas de pesquisa no Pindorama. Operando, então, nessa marginalidade, nas espetacularidades da cultura popular brasileira e a linguagem da cena contemporânea deparar-nos-emos sempre nas encruzilhadas, como um manancial de possibilidades de um discurso cênico baseado num modo de fazer autoral, dialógico e híbrido.

Da ideia de um pensamento marginal, ou como ainda prefiro demonstrar, deslocado, provooco que a partir da experiência é possível alcançar caminhos singulares para a solidificação de uma produção artística contemporânea, pois a experiência está relacionada à influência que o indivíduo recebe do meio. No entrelugar, conforme definiu Bhabha (2013), ou a encruzilhada, de Martins (1997), um espaço de intersecções disponível ao híbrido será sempre possível a profusão do novo, do combate as ideias paradigmáticas dos dualismos, pois vê uma combinação entre os duplos, como homem e ambiente, natureza e sociedade, arte e ciência.

Não podemos temer a experiência viva e sufocá-las num pseudo-intelecto e positivismo dominante. A vida fornece as fontes da experiência numa vital troca com o mundo, uma fina sintonia. A experiência é relacional, é interação entre criador e meio e resulta na expansão das inteligências e sensibilidades intrínsecas ao fazer artístico. O autor é figura central para a explanação da ideia de experiência, cuja definição, retomando o sentido literal da palavra em diversos contextos, nos diz que experiência é o que nos toca, o que nos passa, ou seja, em primeiro lugar, um encontro ou uma relação com algo que experimenta, como define Larrosa (2001). Quem experimenta, então, é o sujeito da experiência, definido segundo Larrosa da seguinte maneira “... o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (2002, p. 24).” Na sua visão, a experiência gera saber. Esse saber da experiência é um singular, particular, subjetivo, relativo, pessoal. É um saber que não está isolado do indivíduo encarnado, experienciado, um sujeito que responde aos questionamentos do mundo. E, para que a experiência seja possível, o sujeito da experiência deverá ser se um sujeito desconforme, inquieto, colocando-se sempre em questão, interrompendo-se, desestabilizando vias dogmáticas.

Acionar, o corpo (em) processo, em estado de criação, assumindo a experiência como práxis vem ao encontro fundamental da atenção para a profanação de epistemologias alternativas que rompam paradigmas e privilegiem o novo, novos modos de fazer. Boaventura de Sousa Santos (2013; 2011) critica uma epistemologia positivista enquanto paradigma dominante nas ciências, propondo a existência de uma crise nessa perspectiva epistemológica, entretanto, acompanhada da emergência de um novo paradigma, propondo a ideia de “epistemologias do sul”. Estas, em diálogo no presente trabalho aproximou a reflexão de um caminho que não fosse atado à práticas cristalizadas, que exigisse um posicionamento crítico e criativo do sujeito da encruzilhada dentro de uma perspectiva pós-colonial, de um sujeito que divide-se no interior de si mesmo e para colocar-se à prova.

Esse ponto de vista autoral, parte da ideia de que a partir das margens ou das periferias, as estruturas de poder e de saber começam a se tornar mais visíveis. É desse modo que Greiner (2011) comentou sobre o interesse por epistemologias deslocadas do eixo dominante e determinista e apresentou-nos o trabalho do indiano Homi Bhabha (2013) e outros autores periféricos, que vislumbram uma nova perspectiva de geopolítica do conhecimento capaz de questionar quem o produz, em que contexto e para quem.

Nesse caminho houve a intenção de buscar um diálogo com autores que tenham pensado a ideia de um sujeito diásporo, sofredor ou marginal, como Barros (2008), Canclini (2011), Stuart Hall (2013), disparando anseios ou continuidades dialógicas para que seja possível a uma transição paradigmática, a partir do desassossego, uma relação a ser potencializada, principalmente aos apontamentos que nortearam os meandros finais desse trajeto.

Esse desassossego chega aqui na forma de uma obra artística e agarrada no corpo. *Ô de Casa? Ô de Fora! Ou a história do homem que pediu uma Folia à Pombagira cigana* trata-se, desse modo, de uma possibilidade de ser brasileiro que o amalgamar da materialidade do processo sugeriu. Fruto da hibridização de linguagens, das experiências em processo, do corpo em constante estado de criação, atravessado transversalmente por uma marginalidade cênica preocupou-se com diálogo que o sujeito estabelece com o mundo, culminando numa produção autoral, uma dança-teatro brasileira.

NOTAS

¹ MST – Movimento dos Sem Terra, ou MLT, desmembramento do movimento no estado de Minas Gerais, que mais tarde intitulou-se MLST – Movimento de Luta dos Sem Terra.

² PINDORAMA da espetacularidade popular brasileira à produção teatral na contemporaneidade. Grupo de Pesquisa – CNPq coordenado pela Profa. Dra. Grácia Maria Navarro.

³ Cambone ou Cambono é uma função exercida nos terreiros como auxiliar das entidades, dos médiuns e dos comandantes do Terreiro.

⁴ *Hora do Brasil* foi um programa radiofônico criado na década de 1930 pelo presidente nacional Getúlio Vargas, pronunciando às 19 horas notícias sobre o governo brasileiro. Sua abertura trazia a ópera de Carlos Gomes, *O Guarani* e hoje é nomeado de *A Voz do Brasil*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2013.
- BARROS, Manoel. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2011.
- COSTA, Daniel S. Encruzilhadas do corpo (em) processo: f(r)icção arte-vida na criação de uma dança-teatro brasileira. 261 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- COSTA, Daniel S. Histórias e memórias de folias de Reis. EGIL: Ituiutaba, 2010.
- FABRINI, V. Sul da cena, sul do Saber. Moringa: artes do espetáculo, João Pessoa, João Pessoa, V. 4 N. 1 jan-jun/2013.
- GREINER, C. O Corpo e suas paisagens de risco: dança/performances no Brasil. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, Porto Alegre, n. 2, p. 1-9, jul., 2012. Disponível em <http://www.portalanda.org.br/anais>. Acesso em 06 abr. 2014.
- GREINER, C. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- HALL, Stuart. A identidade na pós-modernidade. Trad. SILVA, Tomaz Tadeu & LOURO, Guacira Lopes: Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.
- LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação. N. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr/2002.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo. 4 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRANDI, Reginaldo. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In: Herdeiros do Axé. São Paulo, Hucitec, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Souza. A Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências. 7ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

* DANIEL SANTOS COSTA é doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - USP, e mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Atua na área de criação cênico-coreográfica, dança-teatro, cultura popular brasileira, dança brasileira e arte-educação. É professor de Arte e Vivências Teatrais, no Centro Educacional 437 - Rede SESI/SP, e da Rede Pública do Estado de São Paulo. Atualmente pesquisa uma dialogia entre a dança, o teatro, a performance e a oralidade popular do Brasil. É integrante do LAPETT - Laboratório de Estudos em Tanz Teatralidades (USP), coordenado pela Profa. Dra. Sayonara Pereira, pesquisador do PINDORAMA: da espetacularidade popular brasileira à produção teatral na contemporaneidade (UNICAMP), e colaborador do Grupo de Pesquisa OLHO - Laboratório de Estudos Audiovisuais (UNICAMP).