

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Máscaras e mímicas no teatro brasileiro: uma decolonização da prática artística?

Erico José Souza de Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Erico José Souza. Máscaras e mímicas no teatro brasileiro: uma decolonização da prática artística?. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e0125

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Máscaras e mímicas no teatro brasileiro¹: uma² decolonização da prática artística?

Erico José Souza de Oliveira³

Resumo

Este artigo indaga a prática de pesquisa artístico-acadêmica das artes cênicas sobre as mímicas e as máscaras em relação às práticas culturais afro-brasileiras a partir de discussões decoloniais sobre democracia racial e apropriação cultural. A intenção é questionar se é eficaz a apreensão de um pensamento decolonial sul-americano desenvolvido na parte hispânica do continente sem levar em conta as especificidades do racismo à brasileira na sociedade como um todo.

Palavras-chave: Decolonialidade. Democracia racial. Decroux. Lecoq. Apropriação cultural.

Masks and mimes in Brazilian theater: a decolonization of artistic practice?

Abstract

This article questions the academic-artistic research practice of performing arts about mimes and masks in relation to afro-Brazilian cultural practices from decolonial discussions about racial democracy and cultural appropriation. The intention is to question if the apprehension of a south-American decolonial thought developed in the continent's Hispanic zone is effective without taking into account the specificities of Brazilian racism in the society as a whole.

Keywords: Decoloniality. Racial democracy. Decroux. Lecoq. Cultural appropriation.

Máscaras y mimos en el teatro brasileño: ¿una descolonización de la práctica artística?

Resumen

Este artículo analiza la práctica de la investigación artístico-académica en las artes escénicas sobre mimos y máscaras en relación con las prácticas culturales afrobrasileñas a partir de discusiones descoloniales sobre democracia racial y apropiación cultural. La intención es cuestionar si es efectivo captar un pensamiento descolonial sudamericano desarrollado en la parte hispana del continente sin tener en cuenta las especificidades del racismo brasileño en la sociedad en su conjunto.

Palabras clave: Descolonialidad. Democracia racial. Decroux. Lecoq. Apropiaación cultural.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Éverton de Jesus Santos, doutor em Letras pela Universidade Federal de Sergipe.

² Pesquisa interinstitucional em nível nacional que faz parte do projeto “ARTES CÊNICAS E UNIVERSIDADE: (re)pensamento curricular de intervenções antirracistas”, financiada pelo CNPq, através da Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 40/2022-PRÓ-HUMANIDADES-Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Humanidades.

³ Pós-Doutorado em História da Encenação pela Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle em Paris com estágios em Biomecânica Teatral no Centro Internacional de Biomecânica Teatral de Meierhold, em Perúgia (Itália), com Bolsa CAPES e Estágio Sênior na Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis sobre transculturalidade na pedagogia do trabalho com máscara na Escola Jacques Lecoq (Paris), com estágio de um ano na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (Paris), com Bolsa CAPES. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) Sanduiche na Université Paris X-Nanterre, com Bolsa CAPES. Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Associado 3 da Universidade de Brasília (UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ericojoses@yahoo.com.br

<http://lattes.cnpq.br/3116783239543777>  <https://orcid.org/0000-0001-9738-0406>



Uma arte colonizada desde seu início

A ideia das mímicas e das máscaras no Brasil, sobretudo no domínio universitário, é geralmente ancorada num pensamento de herança europeia, principalmente francês. Para o bem ou para o mal, a tradição acadêmica das artes do espetáculo nas universidades brasileiras, na maior parte dos casos, é uma réplica quase caricatural dos cânones eurocêntricos, o que demonstra uma postura servil e colonial.

Tendo consciência de que a afirmação acima é contundente e suscita grandes debates, é preciso aprofundar essa discussão nos domínios em que as noções de colonialidade e decolonialidade estão ligadas às reflexões sobre as cenas e, em particular, às práticas das máscaras e das mímicas. Por esse fato, apresento os desafios ligados a essas temáticas da colonialidade e decolonialidade para contribuir com uma perspectiva outra a respeito da história do teatro jesuíta no Brasil e do nascimento dos cursos de Teatro no seio das universidades brasileiras, com foco nas mímicas e nas máscaras.

É importante lembrar que a mentalidade colonial (racista, sexista, LGBTQIAP+fóbica e culturalmente epistemicida) se construiu séculos atrás e representa uma instituição bastante poderosa que atravessa tanto o marco da introdução das artes cênicas no Brasil quanto, e conseqüentemente, sua inserção nas universidades brasileiras, como nos diz Ramón Grosfoguel (2016, p. 25-49) quando fala do racismo/sexismo epistêmico:

O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo [...] desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo.

Tal constatação de Grosfoguel se aplica também a dois marcos abordados nesta discussão: a chegada do teatro colonial ao Brasil e sua institucionalização universitária. Obviamente, há vários outros eventos fundantes da mentalidade

colonial nas artes brasileiras, mas, no espaço deste artigo, me concentro nos dois supracitados. Acompanhando essa narrativa de sobrevoo por esses momentos históricos a partir do século XVI, pode-se constatar como as artes cênicas e, principalmente, o teatro se estabelecem no território que portará o nome de Brasil, começando assim que os primeiros missionários jesuítas chegam e, através de suas peças teatrais, “catequizam” os povos originários com a falaciosa intenção de salvar almas ditas primitivas convertendo-as ao catolicismo.

Aimé Césaire (2020, p. 11) chama atenção para essa empreitada perversa que une a política e a economia à religiosidade dentro do projeto de invasão colonial, exploração e genocídio:

[...] o grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: cristianismo = civilização, paganismo = selvageria, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências coloniais e racistas, cujas vítimas seriam os índios [sic], amarelos e negros.

Lembremos igualmente que, paralelamente às cruzadas coloniais que avançavam sobre as terras da futura América, o que Florence Dupont (2007, p. 81) chama de primeira revolução aristotélica, que teve lugar no século XVIII, se construiu a ideia de ilusão teatral – definida por atos tanto simbólicos quanto concretos de exclusão. A autora nos diz: “A primeira revolução que começou pelos idos do século XVIII, instala a ilusão. Goldoni expulsa Arlequim e as arlequinadas, as máscaras saem de cena, o texto, sistematicamente conservado e reencenado, torna-se um monumento [...]”.⁴

Entre o projeto da *Poética* de Aristóteles e as revoluções aristotélicas repertoriadas por Florence Dupont, pode-se perceber praticamente as mesmas estratégias e os mesmos jogos de interesse: a imposição de uma ideologia e de uma prática cênica fundadas sob os cânones inventados e difundidos com o objetivo de suprimir ou de se apropriar das formas de arte e cultura que não estariam em conformidade com as normas estabelecidas pelas potências dominantes, isto é, uma prática de colonialismo cênico.

⁴ La première révolution qui a commencé vers le milieu du xviii^e siècle, installa l’illusion. Goldoni chasse Arlequin et les arlequinades, les masques tombent, le texte, systématiquement conservés et rejoués, deviennent un monument [...]. (Tradução nossa).

Partindo das práticas cênicas jesuítas no Brasil colonial (séculos XVI e XVII), lembremos que os processos de apropriação cultural e de colonialismo já estavam lá, contribuindo assim para o apagamento das sociedades que povoavam estas terras. As artes da cena brasileira são, portanto, coloniais e etnocêntricas desde seu nascimento em razão das conjunturas nas quais são introduzidas e desenvolvidas, já que derivam de uma criação intelectual, religiosa, acadêmica e artística eurocêntrica e hegemônica com a evidente intenção de dominar, como afirma Veronica Fabrini (2013, p. 17): “Para se dominar um povo, há que se dominar o imaginário que lhe insufla vida. E como uma das formas de dominar esse imaginário e, conseqüentemente calar essa epistemologia, o modo utilizado pela Companhia de Jesus foi... o teatro”.

Em matéria de apropriação cultural, Rodney William (2019, p. 47-48) assim a concebe:

A apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significado suas produções, costumes, tradições e demais elementos [...] Além de ser marcadas pela submissão de uma cultura sistematicamente oprimida, a apropriação desvela as estratégias sofisticadas do racismo e se impõe como um entrave para a afirmação de segmentos minoritários.

É preciso sublinhar que as artes cênicas, dentro do território colonial brasileiro, eram uma das responsáveis pelo extermínio dos povos originários e se articulavam diretamente com as formas de apropriação cultural, contribuindo para o epistemicídio das sociedades indígenas, como indicam Hernandez e Faria (2013, p. 62):

Anchieta utiliza nessa peça aspectos da cultura indígena, mesmo aqueles que poderiam contrariar a religião cristã, para o ensino da fé e da moral cristãs. Mistura elementos da cultura autóctone com a europeia, cristã e católica, em hibridismo linguístico e cultural (Agnolin, 2001).⁵

Com a mesma mentalidade eurocêntrica, as artes cênicas ligadas às instituições universitárias nascem das mesmas matérias colonial e etnocêntrica e se perpetuam no seio de um Brasil majoritariamente eurocêntrico, se

⁵ Trata-se da peça Narrativa feita pelos Índios Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliate, apresentada em 1589.

desenvolvendo enquanto colonialidade interna, isto é, colonizadoras de si mesmo, na medida em que derivam de uma cultura intelectual e artística com os olhos voltados para o Ocidente europeu. Essa herança continua, até os dias de hoje, a reproduzir colonialidade e racismo através dos séculos sob diferentes máscaras e, principalmente, nos projetos político-pedagógicos e nos currículos dos cursos superiores de Artes Cênicas do país.

A pesquisadora Jussilene Santana (2012, p. 3) apresenta um panorama do primeiro curso de Artes Cênicas criado no Brasil em nível acadêmico na Universidade Federal da Bahia, a Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), fundada em 1956 e idealizada pelo encenador, ator e historiador de teatro Eros Martim Gonçalves (1919-1973), nascido no Recife (Pernambuco). A citada autora nos expõe de forma evidente a tendência de uma mentalidade hegemonicamente europeia e norte-americana no seio do pensamento desse curso universitário através das intrínsecas relações econômicas, conceituais, teóricas, pedagógicas, técnicas e artísticas entre as potências mundiais e o surgimento da ETUFBA:

[...] além de ter promovido uma inusitada ponte aérea, sem escalas efetivas no RJ e SP, entre Salvador e Nova Iorque, Londres e Paris. Vale ressaltar que foi na Escola da Bahia onde foram gestados os primeiros passos para a tradução da obra de Constantin Stanislavski para o português e implementadas as primeiras experiências de cursos de direção teatral e interpretação ligados a uma instituição universitária [...].

A subvenção governamental dos Estados Unidos da América (Fullbright e Departamento de Estado) para as viagens de Eros Martim Gonçalves em 1955 tinha intenções explícitas e categóricas: “observar a estrutura dos cursos universitários e a organização dos métodos do ensino das artes no país” (Santana, 2012, p. 3).

Essa relação se perpetuou na esmagadora maioria dos cursos de Artes Cênicas país a fora, sempre voltados para a Europa e/ou os Estados Unidos da América e obliterando as práticas e as especificidades das culturas brasileiras de origem negra e indígena, cujas consequências são, até hoje, a distância sociocultural e epistemológica explicitada nos currículos das universidades e as sociedades aqui subalternizadas.

Até nossos dias, em razão da perpetuação dessa mentalidade colonial, a Escola de Teatro da UFBA acumula crises pedagógicas e artísticas entre

estudantes, pesquisadores/as, docentes, com graves problemáticas e acusações de racismo e, sobretudo, ausência de reais e substanciais conteúdos de referências negras e indígenas em seus projetos político-pedagógicos e em suas grades curriculares, majoritariamente fundados sob a epistemologia ocidental branca na cidade mais negra do mundo fora da África.⁶

A maioria da população brasileira se considera preta/parda (55,5% segundo a Pnad/IBGE de 2022)⁷, e, em razão da nossa história colonial de escravização sofrida por africanos/as e seus/suas descendentes, assim como do racismo estrutural que reina até nossos dias, a presidência do Brasil, sob o comando do Partido dos Trabalhadores de 2003 a 2016, instituiu ações afirmativas em forma de compensação à população negra, como a Lei nº 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino da história africana e afro-brasileira nas instituições de educação formal; a Lei nº 11.645/2008, que incluiu o ensino da história e cultura indígena; a Lei nº 12.711/2012, que instituiu as cotas raciais para a entrada de estudantes nas universidades brasileiras, e a Lei nº 12.990/2014 para cotas de 20% para negros/as em concursos públicos no país. Importante salientar que essas conquistas foram fruto de lutas de décadas dos movimentos negros organizados no Brasil.

Com a entrada de estudantes pretos/as e pardos/as no Ensino Superior e a inoperância dos cursos universitários na reformulação de seus currículos a partir das diretrizes da Resolução nº 1/2004 e do Parecer com força de Lei nº 3/2004, que obrigam as universidades a incluírem em suas matrizes curriculares os mesmos conteúdos das Leis supracitadas, as reivindicações estudantis por pluralidade epistemológica nos cursos superiores e, sobretudo, nos de Artes

⁶ Ver a problemática entre a Organização Dandara Gusmão (coletivo de estudantes negros da ETUFBA) e o espetáculo *Sob as tetas da Loba*, da Cia. de Teatro da UFBA (2019), episódio de escala nacional: Alunos da Escola de Teatro da Ufba interrompem espetáculo em protesto - Jornal Correio | Notícias e opiniões que a Bahia quer saber (correio24horas.com.br): <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/alunos-da-escola-de-teatro-da-ufba-interrompem-espetaculo-em-protesto/>; Professores negros da Escola de Teatro da Ufba cobram Audiência Pública para discutir Racismo | Correio Nagô (correionago.com.br): <https://correionago.com.br/professores-negros-da-escola-de-teatro-da-ufba-cobram-audiencia-publica-para-discutir-racismo/>; Estudantes da UFBA interrompem peça de teatro e apontam racismo na obra – iG Gente: <https://gente.ig.com.br/cultura/2019-06-04/estudantes-da-ufba-interrompem-peca-de-teatro-e-apontam-racismo-na-obra.html>. Acesso em: 28 maio 2024.

⁷ Ver: https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/T_rimestral/Novos_Indicadores_Sobre_a_Forca_de_Trabalho/pnadc_202204_trimestre_novos_indicadores.pdf. Acesso em: 15 set. 2024.



Cênicas se confrontaram com o racismo institucional representado pelo desinteresse e desprezo de docentes, gerando grandes conflitos e disputas político-ideológicas em torno do racismo nas artes da cena brasileira e universitária.

Apesar de indigesta, esta discussão é urgente, e é preciso ter consciência do fato de que, embora brasileiros/as, nós também podemos ser colonizadores/as internos em função de nossa adesão e defesa das epistemologias coloniais como um modelo artístico civilizatório em detrimento de outros horizontes epistemológicos contra-hegemônicos.

Pode-se observar que a concepção de colonialidade difundida pela rede Modernidade/Decolonialidade (M/D), constituída no final dos anos 1990, nos conduz exatamente ao século XVI, durante as invasões das Américas, com a escravização de povos originários e africanos e uma série de ações violentas, genocidas e de imposição epistêmica da visão do mundo branco-eurocêntrico, portadora de uma ideologia racista, sexista, LGBTQIAP+fóbica e contra toda sociedade divergente dos ideais europeus.

Por causa dessa prática introjetada em todas as esferas sociais, políticas, econômicas, culturais e educacionais, a colonialidade epistêmica difundiu uma forma de pensar a Europa como o centro científico, acadêmico, artístico e cultural do mundo. Para Grosfoguel (2016, p. 30-31), René Descartes é o fundador do pensamento universalista científico dada sua equação “Penso, logo existo”, cujo “eu” que pensa, neste caso, é o homem branco, heterossexual, cidadão de bem e europeu, colocado como centro do universo no lugar do Deus cristão e que rumo à conquista das nações não europeias:

[...] o “penso, logo existo” de Descartes é precedido por 150 anos de “conquisto, logo existo”. O Ego conquiro é a condição de existência do Ego cogito de Descartes. Segundo Dussel, a arrogante e idólatra pretensão de divindade da filosofia cartesiana vem da perspectiva de alguém que se pensa como centro do mundo porque já conquistou o mundo. Quem é esse ser? Segundo Dussel (2005), é o Ser imperial. O “eu conquisto”, que começou com a expansão colonial em 1492, é a fundação e a condição da possibilidade do “eu penso” idólatrico que seculariza todos os atributos do Deus cristão e substitui Deus como fundamento do conhecimento [...].

Assim como Aristóteles, que, séculos mais cedo, fundou a ideia de um teatro grego de exportação e de conquista territorial, Descartes constrói as bases de uma ciência aplicável ao mundo inteiro através do epistemicídio de tudo o que não a endossa. Segundo Dupont (2007, p. 73-74), a teoria aristotélica e suas reinterpretações ao curso dos séculos não são somente teorias estéticas, mas estratégias políticas de guerra contra a diversidade sociocultural do mundo em favor da uniformidade e do universalismo artístico-cultural: “A teoria aristotélica e suas leituras sucessivas não são eventos necessários, impostos pelo curso da história ou pela evolução das ideias: são projetos políticos que possuem efeitos antropológicos”.⁸

Sob o olhar da complexidade histórica do Brasil, é importante perceber que somos o único país lusófono da América Latina e que jamais estivemos integrados ao movimento decolonial de língua hispânica em seu início, como nos indica Luciana Ballestrin (2013, p. 111):

Entretanto, uma questão importante que não povoa o imaginário pós-colonial e decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade é a discussão sobre e com o Brasil. Esse é um ponto problemático, já que a colonização portuguesa – a mais duradoura empreitada colonial europeia – trouxe especificidades ao caso brasileiro em relação ao resto da América. O Brasil aparece quase como uma realidade apartada da realidade latino-americana. É significativo o fato de não haver um(a) pesquisador(a) brasileiro(a) associado ao grupo, assim como nenhum cientista político – brasileiro ou não.

É a partir desse estado de espírito e desse contexto de exclusão conceitual, teórica, metodológica e criativa que os estudos e as práticas sobre as máscaras e as mímicas são introduzidos nas cenas e nas universidades brasileiras e, diuturnamente, percebidos como símbolos de prestígio e de privilégio acadêmicos e estéticos por suas heranças europeias. Porém, há algum tempo e tendo como suporte a decolonialidade, tais domínios teatrais vêm sendo ligados às práticas culturais afro-brasileiras como um meio de afirmação de uma arte decolonial, ignorando inegavelmente outras questões sensíveis e pungentes a essas relações.

⁸ La théorie aristotélicienne et ses lectures successives ne sont pas des événements nécessaires, mus par le cours de l’histoire ou l’évolution des idées: ce sont des projets politiques qui ont des effets anthropologiques. (Tradução nossa).



Étienne Decroux e Jacques Lecoq: os cânones das mímicas e das máscaras no Brasil

Para Alain Rey (1987, p. 10), a mímica é o corpo em estado de signo e espetacularidade. A expressão da mímica se manifestou em francês em pleno Renascimento, por volta de 1560, a partir do grego *mimos* e do latim *mimus*, isto é, no início da colonização das Américas. Já no século XVIII, se enriquece com o sentido moderno do termo: “[...] sua unidade se ancora em profundidade numa experiência, aquela da expressão corporal, da gestualidade e dentro de uma corrente de reflexão que nos conduz de Aristóteles aos semiólogos modernos”.⁹

Rey (1987, p. 11) procura sintetizar tal pensamento sobre a mímica:

Dessa forma, este corpo à mostra que se inscreve no calmo espaço, este caminhar, este rosto nu ou mascarado, esta carne viva, são produzidos para se apresentar, para significar, para suscitar em quem os veem os “movimentos da alma” e as paixões, para estimular o imaginário. O mímico é o sujeito de um ato-signo que mostra o invisível se presentificando, transforma um espaço em ambiente, um tempo de relógio em duração humana. Um ato de início físico, de movimentos, de gestos que apresentam, sobretudo, o que eles não re-presentam.¹⁰

Na perspectiva desse autor, a mímica é uma experiência humana inerente ao corpo, independentemente do contexto cultural em que se encontra. Dito isso, cada lugar produziria sua própria corporeidade e, por consequência, suas formas de traduzir o mundo em mímica, o que significa não somente a prática de imitação acadêmica do pensamento europeu sobre a mímica e/ou a máscara, como se vê habitualmente no Brasil: heranças gregas, de arlequinadas, de pantomimas inglesas, de circos europeus, de *clowns*, de Augustos e Brancos, de bufões, de personagens da *commedia dell'arte* etc. E, como uma filiação, os ensinamentos de Decroux e de Lecoq. Evidente e felizmente, essa não é uma única prática generalizada, pois há artistas que fogem de uma tradição severamente codificada

⁹ [...] leur unité s’ancre en profondeur dans une expérience, celle de l’expression corporelle, de la gestuelle, et dans un courant de réflexion qui nous conduit d’Aristote aux sémiologues modernes. (Tradução nossa).

¹⁰ Ainsi, ce corps montré, qui s’inscrit dans le calme espace, cette démarche, ce visage nu ou masqué, cette chair vive sont produits pour présenter, pour signifier, pour susciter chez ceux qui les regardent les ‘mouvements de l’âme’ et les passions, pour stimuler l’imaginaire. Le mime est le sujet d’un acte-signe qui montre l’invisible en se montrant, transforme un espace en milieu, un temps d’horloge en durée humaine. Un acte d’abord physique, des mouvements, des gestes qui présentent plutôt qu’ils ne re-présentent. (Tradução nossa).

e congelada no tempo e no espaço da arte eurocêntrica, mas ainda são uma minoria no panorama artístico-acadêmico nacional.

Deborah Moreira (2012, p. 176), por exemplo, vê nos trabalhos de Decroux um tratamento mais sério dado à mímica a partir do momento em que ele a retira das ruas e a concebe como um drama de influências épicas, quer dizer, quando ele distancia as artes cômicas das ruas, das feiras e das praças e as pinta com tonalidades consideradas como “o bom teatro”, a fim de ser valorizada pela sociedade burguesa e, sobretudo, pela academia.

No Brasil, desde os anos 1940, artistas como Maria Clara Machado¹¹ vão seguir cursos com renomados artistas franceses, como Jean-Louis Barrault e o próprio Étienne Decroux, como nos mostram Bya Braga e Alexandre Brum Correa (2022, p. 8): “Em 1964, ela cria o curso regular de teatro d’O Tablado. Há, assim, a junção companhia-escola-ateliê-revista teatrais, o que nos parece um aspecto enriquecedor de ser ‘laboratório teatral’ no Brasil, ainda que influenciado por experiências francesas”.

Nos idos de 1970, o ator e professor de teatro Luiz Otávio Burnier segue seus estudos com Étienne Decroux em Paris e se engaja na Unicamp, onde cria um dos grupos mais conhecidos do Brasil, o Lume, fundado em 1985 e em atividade até os dias de hoje. O grupo se produz sobre os quatro continentes em mais de 28 países, trabalhando no domínio da pesquisa ligada ao teatro físico, à palhaçaria, à dança pessoal, assim como vários espetáculos em repertório.¹²

No que concerne a Jacques Lecoq, podemos retratar uma cronologia que o liga à Itália e suas experiências com Amleto Sartori e Giorgio Strehler no Teatro Piccolo de Milão e à reescritura cênica da *commedia dell’arte* a partir dos anos 1940 e sua pedagogia com máscaras. Segundo Guy Freixe (2010, p. 179), “[A pedagogia de Lecoq] se afirma na escola do Piccolo Teatro onde ele faz da máscara neutra o pilar central de seu ensino, alargando a mímica ao movimento

¹¹ Fundadora do renomado O Tablado, uma escola de teatro situada no Rio de Janeiro criada em 1951 e ainda em atividade. Para saber mais sobre O Tablado, ver: <https://www.otablado.com.br>.

¹² Para saber mais sobre o Lume Teatro, ver: <http://www.lumeteatro.com.br/>.

da vida e aliando a improvisação à análise do movimento”.¹³

Mas Jacques Lecoq (1997, p. 49) reinterpreto várias tradições fundadas no jogo das máscaras e construiu uma visão pedagógica para um corpo mascarado na cena do teatro onde a máscara é sinônimo de presença cênica, isto é, “[...] um estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade a receber”.¹⁴

Por outro lado, a maior parte dos/as artistas-pesquisadores/as brasileiros/as que vão seguir cursos na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq termina por simplesmente repetir os exercícios experimentados durante suas estadas, privilegiando uma postura servil, contrária ao encaminhamento preconizado na própria pedagogia lecoquiana.

O estado de espírito geral, tanto teatral quanto acadêmico, vem sendo forjado no Brasil em detrimento de uma imersão mais profunda nos contextos corporais brasileiros em suas diversidades, principalmente com relação às práticas culturais negras e indígenas, e isso significa que, no lugar da academia, as “artes maiores” são reservadas a uma linhagem teatral das mímicas e das máscaras europeias como centros mobilizadores de práticas artísticas e pedagógicas por via de Decroux e Lecoq.

Mas, relativizando a argumentação precedente, posso dizer que, desde os anos 1920, as artes do espetáculo no Brasil têm experimentado relações e diálogos com culturas afrocentradas, bastando citar como exemplos de exceção desse pensamento artístico-colonial Abdias do Nascimento, com seu Teatro Experimental do Negro, Solano Trindade, com o Teatro Popular Brasileiro, Mercedes Baptista, com seu Ballet Folclórico, entre várias outras personalidades e suas iniciativas. Portanto, podemos afirmar que, desde seu início, as artes do espetáculo são impregnadas de culturas brasileiras pelo esforço de grupos de teatro negro, o que não significa, portanto, que possuímos práticas cênicas decoloniais, como certos/as artistas-pesquisadores/as nos induzem a acreditar.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães mostra que, desde o liberalismo do século

¹³ [...] s'est déjà affirmée à l'école du Piccolo Teatro où il a fait du masque neutre le pilier central de son enseignement élargissant le mime au mouvement de la vie, et alliant l'improvisation à l'analyse du mouvement. (Tradução nossa)

¹⁴ [...] un état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir. (Tradução nossa)

XIX, a ideologia construída inclusive por abolicionistas e democratas era a de que a pobreza estava diretamente ligada à inferioridade das raças não brancas, e o Brasil legitimou essa condição a partir da inferiorização do patrimônio cultural africano e afro-brasileiro, mantendo a exclusão sociopolítica e cultural desses segmentos até a atualidade e negligenciando as ações sociais e afirmativas para essas populações mais vulneráveis sob o manto da democracia racial, nos fazendo crer que o problema do Brasil não seria racial, mas econômico, já que, no que concerne às discussões raciais, tudo se resumiria ao mito da diversidade cultural e sua coexistência harmoniosa.

Torna-se importante, portanto, abordar a questão do discurso de igualdade entre os “homens” forjado numa Europa colonizadora. Ainda segundo Guimarães (1995, p. 35), essa fórmula de igualdade universal que a França alardeou com a divisa “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” foi sempre seletiva, visto que, para além de ser um aparelho plenamente dogmático e teórico, ela não se aplicava às sociedades escravizadas e colonizadas por esse país.

E isso quer dizer que os direitos e empreendimentos humanistas eram exclusivamente reservados às sociedades europeias brancas sem nenhum direito acordado com países não europeus: “Assim como hoje, essa teoria coexistia sem maiores problemas com a enorme distância social e o sentido de superioridade que separava os brancos e letrados dos pretos, dos mulatos e da gatinha em geral”.

Abdias do Nascimento (1978, p. 93) foi um dos intelectuais negros que apresentou uma percepção aguda sobre essa questão da democracia racial como um estilo especificamente brasileiro de tratamento das questões raciais sob o manto de uma coexistência pacífica e harmoniosa:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.

Para Abdias do Nascimento, é essa mentalidade que autoriza o extermínio secular de negros/as no Brasil e, por consequência, de suas práticas culturais

numa história oficial coberta por massacres sobre as comunidades e sociedades não europeizadas. Neste caso, a democracia racial seria uma máquina de extermínio a partir da qual só restaria um privilégio para a população negra: tornar-se branca. Assim, o conceito de nacionalismo é ligado a dois pensamentos: o do embranquecimento e o da harmonia das relações raciais no país, com as falácias de que o racismo não existe e de que somos uma só cultura.

Guimarães (1995, p. 42-43) também corrobora esse diagnóstico:

Assim é o racismo brasileiro. Sem cara, travestido em roupas ilustradas, universalista, tratando-se a si mesmo como anti-racismo e negando como antinacional a presença integral do afro-brasileiro ou do índio brasileiro. Para esse racismo, o racista é aquele que separa, não o que nega a humanidade de outrem; desse modo, racismo, para ele, é o racismo do vizinho (o racismo americano) [...] Num certo sentido, o ideal de democracia racial é um mito fundador da nacionalidade brasileira e deve ser denunciado justamente pelo seu caráter “mítico” de promessa não cumprida.

Enfim, compreendo que o mito da democracia racial é mais uma invenção construída por intelectuais brasileiros/as – brancos/as evidentemente – cuja origem é atribuída ao pensamento sociológico de Gilberto Freyre e perpetuada em todas as instâncias oficiais, acadêmicas e artísticas como a continuidade do racismo estrutural, sempre à brasileira.

Mais uma vez, Abdias do Nascimento (1978, p. 106) lança luz sobre o que significa o racismo à brasileira:

Temos aqui simultâneas a melhor ironia e a pior hipocrisia, pois do mesmo momento que tais estudiosos estão tentando demonstrar a completa aceitação e os braços abertos da sociedade brasileira, que supostamente não consideraria vergonha nem estigma as suas raízes africanas, ao mesmo tempo dizíamos, eles tácita ou abertamente demonstram o contrário, isto é: que a civilização brasileira nunca aceitaria a contribuição africana caso a mesma não se tornasse sutil, disfarçada, atuando no underground.

Partindo dessas constatações, a decolonialidade nas artes da cena não teria a função de clarear e tornar mais aceitáveis as práticas culturais de origem negra? Essa prática de troca decolonial não se traduziria por um embranquecimento intelectual, cultural e artístico da negritude? Essas questões duras e diretas me levam a um outro tema que, para mim, é impossível de abstrair em se tratando

de pesquisa decolonial nas artes cênicas: a questão da apropriação cultural, já largamente debatida em diversos domínios, mas jamais assumida enquanto reflexão central ou problemática fundante pela *intelligentsia* artística brasileira em seus processos interculturais.

O que se vê revelado nos discursos acadêmicos no campo das artes da cena no Brasil, sobretudo a partir dos anos 2010, é uma forte tendência em associar o domínio do corpo, do cômico, da mímica e da máscara de herança europeia a reflexões decoloniais através de diálogos interculturais entre cenas e culturas afro-brasileiras. Nessas narrativas, uma postura recorrente é bem visível: a utilização de princípios de tais culturas negras para o aprimoramento das criações artísticas, sejam elas acadêmicas ou profissionais, a partir de técnicas, pedagogias e estéticas negras. A título de exemplo, pode-se observar artistas, pesquisadores/as, docentes universitários/as que trabalham com máscaras da *commedia dell'arte* ligando-as a práticas religiosas e mitos africanos no Brasil, ou mesmo às brincadeiras do cavalo marinho pernambucano, sem nem mesmo refletir sobre esse gênero de “troca” artística no tocante às questões apontadas neste artigo.

Na maioria esmagadora dos artigos escritos sobre tais intercâmbios, não há nenhum debate crítico sobre o privilégio de classe e de raça, sobre apropriação cultural, sobre o mito da democracia racial ou sobre o racismo, por exemplo, levando-se em conta que a quase totalidade dos/as autores/as é artista branco/a. É preciso notar igualmente que, em toda a história europeia das artes do espetáculo, os/as artistas, intelectuais ou acadêmicos/as se inspiravam comumente em culturas e civilizações estrangeiras a fim de dinamizar e mesmo revolucionar a cena europeia. Essa postura tão recorrente pode ser encontrada entre os grandes nomes do teatro ocidental:

[...] cabe perguntar o quanto de uma postura colonialista (ou seja, de apropriação e uso) pode estar presente nas apropriações que o teatro faz da vitalidade desses “outros teatros”. E, se ela está presente, como detectá-la e combatê-la? Admiro e reconheço o trabalho de Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, apenas para citar os consagrados. Mas, pergunto-me se as fontes que os alimentaram estão também tão vivificadas quanto seus teatros [...] Embora não consiga nomear com clareza – dada minha admiração pelos nomes citados – há um desconforto, uma sensação de dívida, de que falta algo, pois conheço seus nomes (Grotowski, Brook ou Mnouchkine), mas suas fontes permanecem imprecisas e seus atores, anônimos (Fabrini, 2013, p. 20).

O mal-estar sentido por Fabrini é um indício de que é urgente e necessário repensar séria e eticamente com profundidade os diálogos entre os artistas da cena e as sociedades subalternizadas não só no exterior, mas também no Brasil, pois, desde o início do surgimento do encenador, tais tipos de relação não são devidamente questionadas e revisadas à luz das discussões emergentes.

Mesmo não estando totalmente de acordo com a autora quando define as diversidades das práticas afro-brasileiras como “outros teatros” – pois que nominar como teatro culturas subalternizadas e que não se reconhecem como tal é, também, um ato de colonialidade –, penso que seu posicionamento e seu questionamento são cruciais para o debate sobre o tema da colonialidade nas artes cênicas.

Se as culturas afro-brasileiras possuem seus próprios signos e significados, suas próprias epistemologias e seus próprios conceitos construídos e pensados de maneira endógena, qual o sentido de tratá-las como teatro se seus/suas agentes não o fazem? A quem serve essa tendência de nominar as cosmologias alheias? De fato, o termo teatro define formas de arte bem específicas e situadas no tempo e no espaço, com seus traços históricos de diferenciação entre classes, raças, poder econômico etc. O pensamento decolonial deveria estar alerta a esse procedimento como uma ferramenta de poder e de dominação sobre os/as outros/as. Tratar uma prática ritual afro-brasileira, como o candomblé, por exemplo, como teatro é incongruente e contraprodutivo, já que estamos face a uma outra maneira de ser e estar no mundo, a uma outra cosmologia.

Maria Fernanda Sarmiento Bonilla (2016, p. 4646) é bem mais incisiva com relação a essas questões cênicas interculturais:

Barba convida a extrair daquelas culturas seus mais profundos e milenares segredos, sem nenhum entendimento de onde eles vêm ou do pertencimento a cada uma de suas sociedades. Seu comportamento é do típico colonizador extrativista, que só usa outros povos para explorar suas manifestações na pretensão de pegar a forma e esvaziá-la de conteúdo. Uma vez mais, assistimos a um tipo de formação despolitizada, agora, com o agravante ético da exploração do conhecimento das culturas como método para formar atores.

Parece-me que esse procedimento denunciado por Fabrini (2013) e Bonilla (2016) é recorrente tanto no exterior quanto no Brasil e que existe um enorme tabu

quanto à possibilidade de abordá-lo criticamente. Poderia mesmo sondar se o silêncio a respeito de tais temáticas não seria uma maneira de manutenção dos privilégios artístico-acadêmicos para a perpetuação da colonialidade, e minha resposta seria, sem hesitar, positiva, na medida em que a base central do pensamento colonial é justamente a subalternização da raça negra através da invenção do racismo como dominação, escravização, extermínio e genocídio das populações pretas (e indígenas) e da instalação do colonialismo, da modernidade e da expropriação econômica, cultural e ambiental.

Césaire (2020, p. 75) é cortante em suas ponderações sobre essa discussão:

E então, eu pergunto: que outra coisa fez a Europa burguesa? Minou civilizações, destruiu pátrias, arruinou nacionalidades, erradicou “a raiz da diversidade” [...] Violência, excesso, desperdício, mercantilismo, blefe, o comportamento de manada, estupidez, vulgaridade, desordem.

No Brasil, portanto, não foi diferente porque a violência colonialista perpetrada foi real e de natureza racista desde seu início. Essa ferida histórica não pode ser apagada por meio de debates decoloniais, sobretudo nos domínios que se relacionam com as culturas afro-brasileiras. É mais uma vez necessário reconhecer que nós podemos ser colonialistas em nosso próprio país a partir de como estabelecemos diálogo com as epistemologias negras (ou não brancas), práticas das quais nós acreditamos piamente fazer parte pela simples razão de sermos brasileiros/as: “Aquela noção colonialista e racista de que tudo que o negro produz pertence a todos e se pode dispor como bem quiser é o pano de fundo desse projeto torpe e imoral” (William, 2019, p. 161).

Um grande número de pesquisadores/as brasileiros/as ou estrangeiros/as trabalha com a ideia das mímicas e das máscaras a partir do candomblé, do frevo e do cavalo marinho do estado de Pernambuco, dos reinados do Congo, dos maracatus, do carnaval, bem como de outras festividades e religiosidades negras, por exemplo, sem refletir acerca de quais são as problemáticas que embasam o fundamento crítico do pensamento decolonial. É evidente que há um perigo epistemológico e ético face ao tratamento dado às práticas culturais afro-brasileiras como uma espécie de salvadoras das estéticas e bases conceituais de artistas da cena e das disciplinas acadêmicas das artes do espetáculo, através de

uma narrativa pseudocolonial que omite conteúdos desconfortáveis para esse transitar entre as cenas, as máscaras, as mímicas e as culturas brasileiras subalternizadas.

Uma decolonialidade *gourmetizada*

Quando se trata da complexidade colonial, das especificidades históricas e do mito da democracia racial no Brasil, é ingênuo (ou mesmo leviano) pretender que qualquer coisa seja “puramente decolonial”, uma vez que o pensamento colonial, racista, sexista, apropriador é sistêmico e regido praticamente por todas as instâncias socioculturais, econômicas, educacionais e artísticas do país.

Ao mesmo tempo, as artes cênicas acadêmicas ou não reivindicam uma identidade decolonial como se isso fosse possível em estado bruto. Em vários artigos e livros sobre o tema, há uma necessidade narcísica de evitar a todo preço a estigmatização colonial nas práticas cênicas, o que em nada contribui com uma discussão séria a respeito da colonialidade no Brasil, sobretudo quanto à cena artística no que tange à comicidade, às mímicas e às máscaras inclusas.

No artigo “Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial”, de Lîla Bisiaux (2018), a autora aponta como um estudo de caso o texto teatral *Kay Pacha*, do dramaturgo e ator equatoriano Juan Francisco Moreno Montenegro, o analisando à luz do que seria uma obra decolonial. As motivações de análise do texto, sob o meu ponto de vista, são frágeis: a primeira é que o autor do texto e encenador do espetáculo é originário da América do Sul, uma região geográfica e cultural que não é o centro da modernidade/colonialidade. Ora, é necessário lembrar que a mentalidade e a prática coloniais não se limitam à geografia e à cultura, pois somos testemunhas oculares de inúmeras atitudes de colonialidade interna e de racismos os mais violentos no continente sul-americano. A estudiosa não situa a origem específica do dramaturgo, nem se ele pertence aos povos originários dos quais ele recolheu as narrativas míticas, fato que considero se tratar de um elemento fundamental para a análise feita pela pesquisadora. Também não é explicado como se deu essa relação no seio das sociedades indígenas onde ele ministrou aulas de teatro, assim como o contexto e as relações que foram



estabelecidas com esses povos. Esses dados são essenciais para uma análise acadêmica das relações entre cenas e culturas, já que estamos falando de decolonialidade, mas a autora do artigo não os leva em consideração.

Ao mesmo tempo, isso se traduz como uma forma de proteção que denota uma maneira de não tocar nas feridas coloniais contidas no domínio artístico. É muito mais palatável e aceitável se autointitular decolonial e apresentar exemplos práticos nas cenas do teatro do que discutir as problemáticas de colonialidade contidas nas práticas cênicas brasileiras ou sul-americanas.

Essas constatações evidentes demonstram os procedimentos bem conhecidos nas esferas artística, acadêmica e intelectual brasileiras: a repetição de fórmulas e de conceitos agenciados no país para a manutenção de privilégio e poder sobre as culturas negras e indígenas. Nas artes cênicas, por exemplo, a decolonialidade deixou de ser uma proposição teórico-reflexiva e, sobretudo, uma prática que propõe uma mudança social para se tornar uma ferramenta artístico-metodológica de abordagem autorreferenciada de práticas decoloniais. Se atualmente não é polido ser diretamente filiado/a a uma herança eurocêntrica, artistas universitários/as se utilizam de um mascaramento decolonial unindo, por exemplo, Lecoq e Decroux ao candomblé e ao cavalo marinho pernambucano, os bufões aos orixás, a *commedia dell'arte* às pombas-gira.

Não é preciso tanto esforço para perceber que a decolonialidade das artes da cena no Brasil é uma ilusão, um blefe, de maneira ainda mais violenta por trabalhar com sutilezas retóricas da academia e do universo artístico-intelectual, que geralmente não atentam para os lugares de poder de quem detém os privilégios históricos e seus “objetos” de pesquisa acadêmica. Penso que, antes de se pretender decolonial, se deve construir uma prática reflexiva e analítica sobre a maneira como as artes da cena vêm, secularmente, se relacionando de forma altamente colonial com as culturas subalternizadas no país.

O que se pode ver é que as artes cênicas brasileiras se apropriaram de uma retórica decolonial de modo superficial e imediatista, gerando uma sensação bem próxima da ideia de democracia racial, na qual há um discurso inventado com aparência de verdade, mas bem perverso, no qual não há nenhuma problemática

a ser tratada nesses diálogos interculturais, já que existe uma troca benéfica e harmoniosa entre elas – as artes cênicas brasileiras – e as culturas afro-brasileiras, todas as duas decoloniais pela própria natureza, o que não condiz com a realidade dos fatos.

As artes do cômico, das mímicas e das máscaras precisariam encarar com firmeza a realidade colonial em seu próprio seio para poderem redimensionar as posturas coloniais contidas em seus procedimentos artísticos e pedagógicos, o que implicaria uma revisão profunda de seus ideários de liberdade criadora e, principalmente, de seus diálogos interculturais. Talvez assim pudessem fugir do ranço apropriador sobre as práticas culturais negrorreferenciadas mascaradas de processos artístico-decoloniais.

Referências

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. DOI: 10.1590/0103-335220203201. Acesso em: 18 ago. 2024.
- BISIAUX, Lîlâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v: 8, n. 4, p. 644-664, 2018. DOI: 10.1590/2237-2660111281. Acesso em: 10 ago. 2024.
- BONILLA, Maria Fernanda Sarmiento. Para descolonizar nossa formação em interpretação teatral. *In: IX CONGRESSO ABRACE, 2016. Anais do XI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Uberlândia-MG, 2016, p. 4630-4654.
- BRAGA, Bya; CORREA, Alexandre Brum. A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe. *Revista Brasileira de Estudo da Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 01-31, 2022. DOI: 10.1590/2237-2660111281. Acesso em: 10 set. 2024.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Editora Veneta, 2020.
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Éditions Flammarion, 2007.
- FABRINI, Veronica. Sul da cena, Sul do saber. *Revista Moringa: artes do espetáculo*, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 11-25, janvier-juin 2013. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841. Acesso em: 15 ago. 2024.



FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2010.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, janvier-avril 2016. Acesso em: 28 mai. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-20243902e50220>.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 43, p. 26-44, nov. 1995. DOI: [10.25091/S010133300202400020001](https://doi.org/10.25091/S010133300202400020001). Acesso em: 30 ago. 2024.

HERNANDES, Paulo R.; FARIA, Marcos R. de. Teatro jesuíta na América Portuguesa. *Revista Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 31, n. 60, p. 61-79, jun. 2013. DOI: <https://doi.org/10.34112/2317-0972>. Acesso em: 8 set. 2024.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

MOREIRA, Deborah. Caminhos para a constituição de uma escritura dramática a partir de contornos decrouxianos. In: BRONDANI, Joice A. et al. *Teatro-Máscara-Ritual*. Campinas-SP: Editora Alínea, 2012, p. 167-184.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

REY, Alain. *Au coeur du mime, la mimésis*. In: LECOQ, Jacques (Org.). *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Paris: Éditions Bordas, 1987, p. 10-13.

SANTANA, Jussilene. Matrizes e Modelos Norte-Americanos na administração Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Bahia (1956-1961). In: VII CONGRESSO ABRACE, 2012. *Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Porto Alegre, 2012, p. 01-05.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

Recebido em: 15/09/2024

Aprovado em: 22/10/2024