



PREFÁCIO III

LEVANTANDO POEIRA, DESVENDANDO MEMÓRIAS: histórias insurgentes na cena contemporânea

DANIELA BOTERO MARULANDA

Artista cênica, antropóloga, diretora de movimento e bailarina. Professora da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisa sobre festas indígenas na região da Amazônia colombiana e brasileira, sobre processos criativos e sobre relações entre oralidade e dança nas práticas festivas. Trabalhou como diretora de movimento em diversas produções em Salvador, Bahia. Na área de antropologia, pesquisa sobre corpo, gênero, memória e identidade. Trabalhou com escolas públicas em Bogotá - Colômbia, pesquisando sobre educação em dança e sua relação com a construção de identidades de gênero e étnicas.

VERÓNICA DANIELA NAVARRO

Artista cênica, bailarina, gestora cultural, produtora e professora de Artes. Doutora em Artes Cênicas e Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA-CNPq. Pesquisa processos de criação, arte-educação e produção cultural em contextos interculturais e interdisciplinares na América Latina, bem como questões de gênero na cultura e nas artes. É membro do Instituto Nzinga de Capoeira Angola e tradições bantus educativas no Brasil (INCAB) e do AnDanças, grupo de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura (UNILAB).

O modo como a “história das Artes Cênicas” foi construída, registrada e legitimada desloca nosso olhar para as relações de poder implicadas nesse processo. As narrativas evidenciam disputas simbólicas que atravessam a produção artística, revelando tanto apagamentos quanto estratégias de resistência e reinscrição histórica. Cabe então perguntarmos: quais metáforas constroem os corpos? Quais narrativas sobre as artes cênicas compõem sua historiografia?



Sabemos, a partir dos diversos estudos críticos, que os discursos sobre o corpo foram os responsáveis pela construção da realidade social ocidental, quando a Europa se converteu no centro “universal” a partir do mito da modernidade (Dussel, 1993). Outras formas cosmodiversas à ocidental foram invisibilizadas ou deslocadas do centro da construção epistemológica sobre o corpo. Foram descartados arquivos e repertórios corporais, práticas comunitárias e experiências da oralidade próprias dos povos ameríndios e afrodiaspóricos, bem como foram reduzidas, invisibilizadas e apagadas as histórias de outras latitudes diferentes da ocidental europeia.

Pensar as histórias insurgentes nas Artes Cênicas é uma busca por vestígios de uma história que se movimenta a partir das diferentes metáforas que se constroem sobre o corpo em movimento, as manifestações e o “cênico” a partir de parâmetros organizados e sistematizados por especialistas, artistas, gestores/as, historiadores/as, políticas e movimentos de resistência social. Aqui cabe a pergunta: quais são os corpos que escrevem a história do corpo na cena? A partir de quais experiências?

Quando dissemos vestígios, não nos referimos, porém, a uma ideia de “restos”, como se essas manifestações estivessem perdidas, fragmentadas ou esquecidas e precisassem ser desvendadas. Pelo contrário, acreditamos que o que aparece nessas histórias insurgentes são entendimentos do cênico a partir de outras referências, são a evidência de tradições, sistematizações e políticas vivas, pulsantes e atuais que tensionam uma aproximação homogênea ao que se entende como Artes Cênicas. São, alias, experiências que definem uma inquestionável contemporaneidade.

Nesse contexto, damos prioridade à experiência do movimento como ponto de partida. Os corpos escreventes circulam se aproximando a certos âmbitos discursivos e se distanciando de outros, mas sempre a partir de sua própria experiência corporal. Eles falam a partir de informações escritas, ouvidas, vistas, sentidas, muitas vezes a partir de uma lógica universal. Assim, alguns corpos escreventes se encaixam nas metáforas sobre eles; outros fogem, questionando e abrindo outros caminhos possíveis.

Frequentemente essas histórias insurgentes foram apreciadas como estéticas desprovidas de conceitos e técnicas, quando vistas pela lente da história hegemônica (Vidal, 2001). No entanto, a realidade se revela outra. Os corpos escreventes, dos quais nos aproximamos aqui, se constituem



como lugares de transformações persistentes, atualizações e releituras que garantem resistência e participação na sociedade atual.

Pensamos que contar a história é principalmente um campo de disputa epistemológica, que exige “falar com os pés no chão”, caminhando para frente, mas olhando para trás, em movimento espiralado. Por isso, pisar, arrastar, pular, vibrar, levantar a poeira do chão que já foi pisado por outros, movimentar o mundo, remexer a terra são apenas algumas das expressões que aparecem nesse caminho de mover junto de memórias cosmodiversas.

Segundo Foster (1995), no ato de se reencontrar com a história, alguns corpos “vivos” escreventes estabelecem uma relação sinestésica com os corpos mortos, que, na estrutura espiralar, retomam vibrando com força no presente. Corpos históricos re-aparecem, ante os corpos escreventes sensíveis, no sentido fenomenológico, manifestando as necessidades insurgentes que movimentam a história. Essa assertiva reforça a noção de que o reencontro com a história ocorre por meio de uma relação sensível, sinestésica e incorporada, em que corpos vivos escrevem e reescrevem narrativas a partir de rastros deixados por corpos que já não estão presentes. Essa relação sinestésica entre vivos e mortos coloca ao corpo escrevente na “abrigação¹” ancestral de expressar por narrativas, olhares, sentires, e histórias, que, por algum motivo, precisam ser contadas. Emergem, dessas histórias insurgentes, corpos afetados, que escrevem situados na exterioridade da ordem moderna-colonial, trazendo à cena cosmopercepções (Oyěwùmí, 2021) e experiências historicamente descartadas, “levantando poeira” e desvendando memórias.

Novamente Foster (1995) diz que escrever textos históricos, mais que um ato de explicação verbal, deve converter-se a um ato de interpretação, de tradução e de reescrita de textos corporais. Assim, pesquisar sobre a história das artes cênicas, portanto, não requer apenas analisar a cena, mas também deslocá-la. No fazer, encontram-se gestos que reivindicam outras temporalidades, saberes que emergem das margens e corpos que insistem em existir, apesar das violências que os atravessam.

Trata-se de histórias insurgentes que se recusam a aceitar a versão única da história e que reconhecem na performance um espaço de disputa e de reimaginação do mundo. Em sintonia com o que a autora Lélia Gonzalez (1988) chamou de *amefricanidade*, pensamos a história insurgente como uma chave para compreender as articulações entre ancestralidade, resistência cultural e

¹ Em alguns espaços do Candomblé, conforme o ensinamento do líder espiritual Tata Mutá Aimê, o termo “abrigação” é utilizado como substituto de “obrigação”, ressaltando o sentido de acolhimento, cuidado e compromisso espiritual, em vez de imposição.



criação cênica, abrindo espaço para as práticas que reconstroem memórias interditadas. Pensar nas histórias insurgentes nas artes cênicas não se resume a revisitar o passado, senão aponta para a urgência de propor modos outros de pensar o presente e imaginar futuros possíveis para as artes, suas histórias e seus agentes.

REFERÊNCIAS

- » DUSSEL, Enrique. **1492**: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- » FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing History**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- » GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- » OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- » VIDAL, Lux. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, 2001, p.10-41.