

### South of scene, south of knowledge

**Veronica Fabrini**

Professora do Departamento de Artes Cênicas  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

11

**Resumo:** Busca-se pensar o teatro como lócus privilegiado para a experiência de pontos cruciais das *epistemologias do sul*, concebidas por Boaventura Sousa Santos: a abertura para saberes ofuscados pelo modelo hegemônico do “Norte”, a ecologia de saberes e a tradução intercultural. Isto nos leva a rever o estatuto do corpo enquanto *natura-prima* do teatro e as colaborações com que práticas tradicionais frequentemente revitalizam o teatro. A metáfora do *sul*, seja da cena ou do saber, busca uma compreensão e uma experiência mais profunda da alteridade, fundamental ao teatro.

**Palavras-chave:** teatro, tradução intercultural; imaginário; cena; epistemologia.

**Abstract:** This essay assumes theater as a privileged locus for the experience of a few crucial points of the *south epistemologies*, as conceived by Boaventura Sousa Santos: openness to Knowledge overshadowed by the hegemonic model of the "North", ecology of knowledge and intercultural translation. This leads us to review the status of the body theater's *prima natura* and the collaborations with traditional practices that often revitalize theater. The *south* metaphor of the scene leads us to the *south* of knowledge, seeking a deeper comprehension and experience of *otherness*, fundamental to theater.

**Keywords:** theatre, intercultural translation, imaginary, scene, epistemology.

Antes de iniciar esta breve reflexão sobre o estatuto epistemológico do teatro, é importante localizar o lugar onde ela nasce, demarcando o território no qual germinaram questionamentos sobre os impasses que o teatro encontra dentro dos estudos acadêmicos. Como atriz e diretora, falo desde a materialidade da cena e de sua potência em acontecimento no “aqui e agora” da performance cênica. Esta perspectiva – de dentro da cena – traz consigo duas implicações inalienáveis.

Uma delas é a urgência do reconhecimento do saber sensível enquanto *episteme*, ou ainda, como tantas vezes reivindicou a fenomenologia bachelardiana<sup>1</sup>, o reconhecimento de uma sabedoria da matéria. Em seus estudos sobre a *Poética dos Quatro Elementos* e a *Imaginação Material*, o filósofo francês faz convergir poética e epistemologia, retomando o saber oriundo de um corpo-a-corpo com a matéria, com o

---

<sup>1</sup> Ver os escritos de Gaston Bachelard (1994, 1989, 2001, 1991 e 1990), que abordam a Poética dos quatro elementos.

mundo. A segunda premissa, de igual importância, é o reconhecimento da *episteme* das imagens, ou seja, o reconhecimento de que a imagem *per si*, sem necessidade de recorrer a conceitos, é capaz de gerar conhecimento. Imaginação e materialidade são, pois, os dois pilares que sustentam o que chamo de teatro, quer essa palavra nos remeta ao “lugar de onde se vê”, do grego *théatron* (θέατρον), ou ao lugar de “manifestação do divino”, *theomai* (θεάομαι), palavra grega que quer dizer olhar com atenção, perceber, contempla. Esse segundo sentido é lembrado com menos frequência, porém é fundamental. Não é simplesmente “ver” no sentido comum, mas como uma experiência de intensidade, olhar que busca enxergar em profundidade, olhar admirado que busca descobrir o significado mais profundo: um *mergulho ao sul* daquilo que se vê. Sendo o teatro o lugar da aparição dos fantasmas é o lugar onde coabitam o visível e o imaginário.

Todavia, o lugar de onde eu falo é também o lugar do conhecimento acadêmico, lugar da filosofia enquanto *epistémetis*, enquanto competência *theoriké*, onde o saber

deve ser transmitido de forma clara, iluminado pela luz apolínea do conhecimento.

Enquanto conhecimento transmitido, tomemos como experiência modelar de nossa civilização ocidental, a academia de Platão, berço da filosofia, cujo próprio nome diz: a amiga da sabedoria. Por sua origem grega, é possível pensar o teatro como o irmão obscuro da filosofia. Em sua origem comum, temos dois deuses irmãos: Apolo e Dionísio, sabedoria e êxtase. Pitonisas e bacantes são suas porta-vozes e, no fluir do tempo, do decifrar enigmas às disputas dialéticas, o embate de antinomias e a forma do diálogo são ações conhecidas de ambos. Recorrermos a esse parentesco divino – do deus solar e de seu irmão telúrico – para repensar o conhecimento como fruto dessa divina fraternidade, ou seja, do conhecimento que se destila da sabedoria e do êxtase. Podemos também dizer que este parentesco é uma metáfora que nos ajuda a pensar o teatro na universidade: o lugar de onde eu falo.

Seguindo a afinidade entre teatro e filosofia, há na obra *Heráclito*, de Heidegger (1998), ainda outro sentido que a aproxima, em sua

origem filológica, da ideia de teatro. Diz o filósofo que *epistémé* deriva do verbo *epistasthai* – colocar-se e estar diante de algo de modo que nesta ação de “estar diante de”, algo se mostre assim como é. Ainda que a palavra seja atualmente ligada à ideia de um logos, a ação de colocar-se diante de algo para que algo se mostre e seja recebido como é encontra forte afinidade, tanto com *théatron* quanto com *theaomai*.

Se a filosofia é o amor pela sabedoria, por essa sabedoria que *sabe* (no sentido de *sabor*) que não está apenas localizada “da-boca-pra-fora”, mas que exige o interior escuro e úmido da intimidade da “boca-pra-dentro”, o teatro será sempre seu duplo. É de Dionísio que vem a contraparte que lhe confere vigor, que não permite que o “amor à sabedoria” seque – esturricado ao sol e aprisionado pelos labirintos do conhecimento.

Há uma bela metáfora em *Hamlet Machine*, de Heiner Muller, para isso: “Meus pensamentos são chagas no meu cérebro. Meu cérebro é uma cicatriz”. Interessante lembrar que o grande conflito do

paradigmático personagem de Shakespeare, Hamlet, é justamente a tensão entre ação e reflexão. Isso é facilmente observável (e dificilmente bem atuado) em célebres falas como “empreitadas refletidas demais perdem o nome de ação”, ou “e assim, a consciência faz de todos nós covardes”. E mais: que o grande modelo usado por Hamlet para a solução de seu conflito (a imobilidade da reflexão) é o teatro – “A peça é o lance, lá apanharei a consciência do rei”.

Mas deixemos Elsinore ou Wittemberg e voltemos ao nosso caso, ou seja, ao teatro em ambiente acadêmico, nas universidades brasileiras. Quando falamos de filosofia, de qual filosofia estamos falando? Qual filosofia aprendemos? Qual(is) modelo(s) epistemológico(s) nossas universidades adotam? Com certeza aqueles escritos pelos vencedores, pela racionalidade branca europeia que chegaram até nós como “O” conhecimento, tomado – por vezes, sem dar-nos conta – como único com validade ou mesmo como único *meio* através do qual outros saberes podem ser validados. No que concerne

a potência do teatro em gerar *epistemes* (e isto implica no teatro *na* academia), este fato apresenta-se como um problema.

De onde vem aquilo que aprendemos na academia e que tomamos como verdade, como válido porque, afinal, é o modelo hegemônico? Não estamos nós sob uma avassaladora colonização epistêmica? Quais autores *devem* constar na bibliografia das teses, que *devem* ser citados nos editais para projetos teatrais vinculados à pesquisa, que *devem* ser citados para que aquilo que se diz ou que se escreve seja “validado”? Será que *devem*? O teatro, domesticado pela academia depois de haver sido fagocitado por ela, não estará perdendo sua dimensão verdadeiramente artística, poética e transformadora, a dimensão polivalente e irradiadora das imagens, das metáforas? Não estaria perdendo sua dupla natureza de matéria e imaginação?

Começemos pela dimensão do conhecimento, pela questão das epistemologias e vamos ver como dela passamos ao teatro. Começemos abordando as ideias do sociólogo

português Boaventura Sousa Santos, naquilo que ele nomeia *epistemologias do sul* – daí esta pequena apropriação que nomeia nosso artigo como *Sul da cena*. Em sua coletânea de mesmo nome, Boaventura nos mostra a falência do conhecimento em não poder resolver os grandes problemas de justiça social global (e aqui é fundamental que pensemos no teatro como inseparável da sociedade) sem que haja uma justiça cognitiva global. Em outras palavras, para o sociólogo o problema contemporâneo não é de ordem social ou política, mas **cultural** e **epistemológico** – e isso diz respeito diretamente ao teatro e, especialmente, ao teatro na academia. Afirma Boaventura que não pode haver justiça social global sem uma justiça epistemológica global. O sociólogo propõe, a partir da diversidade do mundo, “um pluralismo epistemológico que reconheça a existência de múltiplas visões que contribuam para o alargamento dos horizontes da mundaneidade, de experiências e práticas sociais e políticas alternativas” e nos lembra que:

Historicamente, do conhecimento e da sua produção foram eliminadas as

relações sociais, as respectivas práticas e os contextos sócio-culturais, eliminação que conduziu à afirmação mistificante e ilusória de uma ideologia de neutralidade científica. Efectivamente, a epistemologia dominante fundamenta-se em contextos culturais e políticos bem definidos: o mundo moderno cristão ocidental, o colonialismo e o capitalismo. Neste sentido, a produção do conhecimento, o modo como se faz, onde se faz e o que se faz não é exterior aos contextos sociais e políticos que o prefiguram e configuram. Afirmar, pois, a exclusividade de uma epistemologia com pretensões universalizantes tem um duplo sentido: por um lado, a redução de todo o conhecimento a um único paradigma, com as consequências de ocultação, destruição e menosprezo por outros saberes e, por outro, a descontextualização social, política e institucional desse mesmo conhecimento, conferindo-lhe uma dimensão abstracta mais passível de universalização e absolutização e que possa servir de quadro teórico legitimador de todas as formas de dominação e de exclusão.

A revolução das tecnologias de informação e comunicação permite tornar visíveis as contradições do capitalismo, as formas cada vez mais subtis e simbólicas de dominação e, com maior acuidade, permite também a visualização da diversidade cultural e epistemológica do mundo. Estas condições possibilitam a crítica de um regime epistemológico dominante e, simultaneamente, a identificação e urgência de alternativas epistemológicas, ainda que os obstáculos múltiplos à sua afirmação e concretização também se tornem visíveis. (SANTOS, 2009, p. 183-184)

É partindo dessa urgência que ele propõe o conceito de *epistemologias do sul*. Cito:

A “epistemologia do sul” que venho propor visa à recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. Os conceitos centrais da epistemologia do Sul são a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes e a tradução intercultural. Não se trata verdadeiramente de uma epistemologia, mas antes de um conjunto de epistemologias. Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo de experiências de conhecimento do mundo. Nelas cabem, assim, depois de reconfiguradas, as experiências de conhecimento do Norte. Abrem-se pontes insuspeitas de intercomunicação, nomeadamente com as tradições ocidentais que foram marginalizadas, desacreditadas ou esquecidas pelo que no século XIX passou a vigorar como o cânone da ciência moderna. (SANTOS, 2008, p. 11)

O uso do *sul* é antes metafórico do que geográfico, nos levando a pensar que existe um sul dentro do norte, e ainda “deixar a imagem sonhar”, como diria a poética do devaneio de Gaston Bachelard, e indagar qual seria o *sul da cena* ou qual seria o *sul do corpo*. Temos uma

pista que Boaventura nos sugere: o *sul* é antipatriarcal (portanto, resiste ao falocentrismo), anticolonial e anti-imperialista (resiste às invasões predatórias). Que este *sul* alimenta-se das epistemologias feministas (que fizeram a crítica da produção da ciência e da filosofia, mostrando os preconceitos de gênero) e das novas epistemologias reveladas pelo pensamento pós-colonial. Enfim, para que possamos pensar o teatro em sua complexidade temos que assumir e gozar a existência da infinidade de saberes que foram excluídos dos saberes validados pelas ciências ou pela racionalidade filosófica – ou pelo pensamento ortopédico e a razão indolente, para usar os termos de Boaventura – gerados e dominantes no Norte.

Designo como pensamento ortopédico: o constrangimento e o empobrecimento causado pela redução dos problemas a marcos analíticos e conceituais que lhes são estranhos. Com a crescente institucionalização da ciência-concomitante da passagem assinalada por Foucault, do “intelectual universal” ao “intelectual específico” – a ciência passou a responder exclusivamente aos problemas postos por ela. (...) Como acontece, em geral, com qualquer hegemonia, a hegemonia da ciência estendeu-se para além da ciência, submetendo a filosofia, a teologia e as humanidades em geral a um processo de cientificação, um processo que

ocorreu de múltiplas formas, correspondentes às múltiplas formas do positivismo e do empirismo lógico. (...) Em suma, respostas acadêmicas para problemas acadêmicos cada vez mais redutores dos problemas existenciais que estavam na sua origem, cada vez mais irrelevantes para dar conta deles. (SANTOS, 2008, p. 15)

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”. Exemplifico o que quero dizer com isto a partir de um trecho utilizado no espetáculo “Cartas do Paraíso”, encenado pela Boa Companhia<sup>2</sup> sob minha direção. Trata-se de uma carta de Manuel da Nóbrega, escrita em 1551, a respeito de sua visão sobre o pecado em que viviam os gentios – os índios que aqui viviam nos idos de 1500. O trecho encontra-se no livro *Espelho Índio*, do antropólogo e analista junguiano Roberto Gambini:

<sup>2</sup> *Cartas do Paraíso*, Boa Companhia, Prêmio Miriam Muniz 2009.

“Perguntei se ele tinha comunicação com Deus que fez o céu e a terra e que reina nos céus, ou com o demônio que estava nos infernos. Respondeu-me com pouca vergonha, que ele era deus e que havia nascido deus (...) e que o Deus dos céus era seu amigo, e lhe aparecia nas nuvens, nos trovões, nos relâmpagos e em outras muitas coisas” (*apud* GAMBINI, 2000, p. 128).

Para os habitantes de Pindorama (assim como para o filósofo Espinoza), *Deus sive Natura*, ou seja, Deus **ou** Natureza indica que ambos são a mesma substância – Deus é Natureza. Nesta epistemologia *ao sul* da linha do equador (a dos índios que aqui viviam e vivem) há uma contiguidade entre o plano sagrado (ou imaginário) e o plano material, daí a concomitância de planos, daí outra relação ética com o mundo. 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.

As *epistemologias do sul* não sofreram a cisão esquizofrênica entre natureza e cultura, entre corpo e alma,

ou entre as coisas e seu *mana*. São culturas que compreendem e vivenciam múltiplos planos de existência. Nesses planos, um rio é um rio, em sua concretude de margem e fluxo, mas é também um Deus. Suas águas abrigam tanto os peixes que pescam como as laras e outros seres fantásticos. Evidente parentesco com o teatro, onde as coisas sempre são outras coisas sem deixar de serem elas mesmas. No teatro é possível essa existência múltipla, onde uma coisa é *muitas coisas*: Zulmira **e** a atriz que a representa, o convés de um navio **e** o palco vazio, uma cadeira **e** o Reino da Dinamarca, um dia em um minuto, ou ainda, como dizia Brecht, “em um objeto há muitos objetos”.

A experiência da cena, do atuar, é antes de tudo um exercício de alteridade, de diferença. O “como se”, desde Stanislavisky no campo da atuação até James Hillman no campo da psicologia profunda, nos instiga e nos ensina as múltiplas formas de ver, perceber, pensar, sentir, de agir no mundo. Também nos ensina que, na cena, tudo fala: um lenço com morangos bordados (em *Otelo*, de Shakespeare), uma gaivota empalhada

(em *A Gaivota*, de Tchecov), um unicórnio de vidro (em *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams), um jarro ou um par de botinas (em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues). Qual a afinidade íntima entre Nina e a gaivota, entre Desdêmona e o lenço bordado, entre Laura e o unicórnio, entre o jarro e Dorotéia ou entre as botinas e Das Dores? Como dissemos anteriormente, o teatro – enquanto *theaomai* – nos convoca a ver o mundo além do sentido comum, além da literalidade, mas como uma experiência de intensidade, de busca de profundidade. A cena do *theaomai* pede um olhar inquiridor que busca descobrir o significado mais profundo, um mergulho *ao sul* daquilo que se vê. Como lançar-se verdadeiramente a essa experiência se estamos engessados por epistemologias que há muito nos ensinaram que isso é primitivo, ingênuo, perigoso? James Hillman, este grande pensador da dimensão profunda da psique nos dá uma pista:

Em vez da noção de realidade psíquica fundamentada num sistema de sujeitos particulares animados e objetos inanimados, quero propor uma visão predominante em muitas culturas (chamadas primitivas e animistas pelos antropólogos culturais do Ocidente) que também

retornou, durante pouco tempo, na nossa, e que teve sua glória em Florença com Marsilio Ficino. Estou me referindo à alma do platonismo, que significa nada menos que o mundo almadado. (...) a **anima mundi** aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior – em resumo, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como realidade psíquica. (HILLMAN, 2010, p. 89)

*Anima Mundi* pede para ser vista como cena, confirmando as sábias palavras de Shakespeare ou Calderón ou Artaud sobre a equivalência entre o teatro e o mundo. Nela, o mundo não é um código a ser decifrado, mas é antes, uma presença a ser encarada – *theaomai* ou *epistasthai*. Como os *objets trouvés* de Tadeus Kantor, num mundo almadado o objeto presta testemunho de si mesmo na imagem que oferece e sua profundidade está na complexidade dessa imagem. Nas palavras de Hillman, “cada objeto é um sujeito, e sua autorreflexão é sua autoexibição, seu brilho”. Ou, ainda:

Sou animado por essa **anima** como um animal. Reentro no cosmo platônico, que sempre reconhece que a alma do indivíduo nunca pode avançar além da alma do mundo, porque elas são inseparáveis, uma sempre implica na outra. Qualquer alteração na psique humana ressoa como uma alteração na psique do mundo. (2010, p. 92)

No teatro reconhecemos a potência vivificadora nos recorrentes encontros dos teatros “do Norte” com formas tradicionais ou arcaicas de manifestações cênicas: Brecht e o teatro tradicional japonês; Artaud e os Taramaras, no México – ou em seu encontro com as máscaras de Bali; Grotowski e o teatro indiano; Peter Brook e os *Griots*, na África; Eugenio Barba e o Sul da Itália. Essas formas cênicas nascem em culturas imersas numa natureza alhada, desconhecem a cisão cartesiana, o pensamento ortopédico, a razão indolente, ou – recuando mais na linha da história – não sofreram a perseguição das imagens. Continuam criando, dançando para e com seus deuses e antepassados, com seus *daimons*, no terreno onde a fé e a festa são celebradas com o corpo, num mundo repleto de imagens. Já no Ocidente, essa tradição enfrentou e enfrenta resistências com largo rastro histórico, sendo gradativamente abandonada e expulsa das epistemologias hegemônicas. A esse respeito, comenta Gilbert Durand:

Todas estas civilizações não-ocidentais, em vez de

fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados. Aqui, toda diferença (alguns mencionam um “politeísmo de valores”) é percebida como uma figuração diferenciada com qualidades figuradas e imaginárias. Portanto, todo “politeísmo” ipso facto é receptivo às imagens (iconófilo) quando não aos ídolos (eidôlon, em grego, significa “imagem”). Ora, o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica. (DURAND, 2004, p. 7)

As imagens, no entanto, resistem no teatro e o teatro resiste nas imagens. O teatro é a lugar da aparição dos fantasmas, da manifestação do universo ficcional – não como “mentira” ou como ilusão, mas como manifestação objetiva das imagens, dos *daimons*. Isso é mais evidente nas formas populares, nas formas tradicionais, essas mencionadas há

pouco, que renovam e insuflam vida no teatro erudito, o teatro “inteligente”, o teatro quase sempre bem subvencionado – quer por sua inserção enquanto pesquisa nos ambientes acadêmicos, quer enquanto projetos culturais.

Lembrando as *epistemologias do sul*, propostas por Boaventura – que visam a recuperação dos saberes e das práticas dos grupos sociais que, “por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos” (SANTOS, 2008, p. 11) –, 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 Grotowsky, 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; se as formas, de tais fontes, de conhecer e

de estar no mundo, são levadas em conta; se essa “troca” coloca os artistas dessas formas tradicionais como também qualificados para receber subvenções ou, ao menos, alguma visibilidade que os proteja da extinção. 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 (Grotowsky, Brook ou Mnouchkine), mas suas fontes permanecem imprecisas e seus atores, anônimos. Que se sabe dos contextos nos quais estão ou estavam inseridas? É importante sublinhar que aqui não falo de indivíduos, mas de todo um contexto. O que sabemos sobre os *griots* que inspiraram Brook, ou sobre os deuses para os quais dançam os bailarinos *kataquali*? As *epistemologias do sul* me colocam essa questão quando buscam resgatar experiências invisibilizadas. Há que se fazer uma sociologia das ausências para recuperar uma epistemologia plural, ou ainda, retomando Boaventura, é necessário uma “ecologia de saberes”. Mas como fazer para a compreensão desses outros saberes? Para tanto se faz necessária a

tradução intercultural. Ambas práticas (ecologia de saberes e tradução intercultural) são, de certa forma, constitutivas do fazer teatral. Estão emaranhadas nele quando somos desafiados a dar corpo ao Arquiteto ou ao Imperador da Assíria. Em termos da práxis cênica, em maior ou menor grau, temos que lidar com o saber do ofício material (trabalho corporal, trabalho com os materiais que compõem as visualidades, enfim o trabalho concreto das dinâmicas da cena) em constante jogo e diálogo com o ofício intelectual e sensível. Da mesma forma, quer nosso desafio seja uma peça de Plínio Marcos, Sófocles ou o Mahabharata, ou nossas pesquisas para encenação envolvam o candomblé, o circo-teatro ou o ritual de morte dos índios bororos, a tradução inter (ou intra) cultural é um ponto que deve ser tratado com atenção e respeito ético.

Se, emprestando a célebre frase de Wittgenstein, o limite do meu mundo é o limite da minha língua, para alcançar outros mundos preciso aprender outras línguas. Porém, antes da língua há a imagem, a fonte da qual brota a linguagem. É importante

sublinhar que uso a palavra imagem assim como é entendida pela psicologia profunda de Gustav Jung, pela psicologia arquetípica de James Hillman e pelas ciências do imaginário, com suas raízes em Bachelard e desdobramentos de Gilbert Durand<sup>3</sup>. Há em Jung e Hillman, uma equivalência entre imagem e alma, assim como a íntima conexão entre ambos e o instinto. Para ambos, o ato de imaginar é ele próprio um ato de “fabricação da alma” – daí o trabalho da imaginação ativa ser a prática fundamental em Jung. Através dela a alma fala, a alma se faz ouvir: por meio das imagens. Há uma mudança de perspectiva (do conceito da filosofia, para a imagem poética), pois não sou eu que possuo uma alma, ou uma psique ou um inconsciente. É ela – psique, alma ou inconsciente que me possui. Já em Durand e Bachelard, perspectiva semelhante é apontada, porém no campo da cultura, das produções simbólicas e da arte.

<sup>3</sup> Como referencia a complexa questão da imagem, sublinhamos a perspectiva fenomenológica e hermenêutica de C.G. Jung em *Homem e seus símbolos*. De Hillman, sugerimos a leitura *Healing Fiction*, de Gilbert Durand *Estruturas Antropológicas do imaginário* e de Bachelard, *A Poética do Devaneio* e *A água e os Sonhos*.

Voltemos à imaginação – a esse “fazer da alma” – tão essencial ao trabalho teatral. É no teatro que experimentamos o paradoxo da imaginação – ser e não ser ao mesmo tempo. Mnouchkine insiste que a imaginação é um músculo e deve ser exercitado. Nós, quando estamos em cena vivenciamos esse paradoxo: estou no mundo real *e* no mundo imaginário. Estou objetivando minha subjetividade, pois em cena, o “o máximo de objetividade retórica é necessário para se alcançar o máximo de subjetividade poética” (como dizia meu mestre Marcio Aurelio<sup>4</sup>). Dou forma a Hécuba, Desdêmona ou Alaíde. O teatro requer, revela e oferece – através da imagem – uma dupla realidade: ao mesmo tempo ator e figura ficcional, ao mesmo tempo matéria e imaginação.

A imagem, como tal, não está localizada propriamente nem na matéria que lhe dá forma, nem é uma abstração do pensamento. A imagem – ou a alma – é o reino do “entre”, reino dos *daimons* ou, como coloca Hillman em *Healing Fiction*, o reino da ficção. E que fique claro: isso não é

representação, não está “no lugar de nada”. É sim uma realidade de outra ordem. Esta outra ordem não é estranha às *epistemologias do sul*, acostumadas com a concomitância de planos: é Mateus – personagem do Cavalo Marinho – *e* é Seu Pedro, pescador que “brinca” com a ficção e tem com ela uma relação de duplo.

Um exemplo da festa: Mateus (o “personagem”) para Seu Pedro não é um ser ficcional, mas sim *um outro nele*, ou ainda, usando uma expressão de Bachelard, “um não-eu meu”. Um exemplo da fé: Maria Padilha incorporada em Tânia, mulher comum, manicure do bairro. Entre a presença de Maria Padilha – a entidade – no corpo de mulher comum, para esta visão de mundo (ou para esta outra epistemologia), qual das duas é mais real? Você assiste a ambos e os vê dançar, falar. São eles *e* não são eles. Você vê através deles, além deles e muito mais. Qual teatro não deseja essa qualidade de presença? No entanto, para boa parte das epistemologias do Norte (uma hegemonia no ambiente acadêmico) esta é uma maneira de se estar e de conhecer o mundo – qualificada como primitiva, alienígena, material para ser

<sup>4</sup> Marcio Aurelio Pires de Almeida, Professor Assistente do Instituto de Artes – UNICAMP.

estudado pelas etnologias: etno-teatro, antropologia teatral, etnocenologia... E os modos de pensar por elas, engendrados ou próprios de seu contexto de origem, são – no máximo – uma etno-filosofia<sup>5</sup>, assim como a arte por eles produzida é uma etno-arte.

Acredito que a presença do teatro na academia tem por missão intervir nesta descolonização do saber na qual a imaginação e a imagem têm um papel fundamental. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao *sul* da cabeça, uma descida *ao coração*.

Em *Anima Mundi*, Hillman nos diz:

---

<sup>5</sup> A esse respeito comenta Hamid Dabashi, professor de Literatura Comparada e Estudos Iranianos na Columbia University, no artigo *Can non-Europeans think?: "Why is it that if Mozart sneezes it is "music" (and I am quite sure the great genius even sneezed melodiously) but the most sophisticated Indian music ragas are the subject of 'ethnomusicology'? Is that 'ethnos' not also applicable to the philosophical thinking that Indian philosophers practice - so much so that their thinking is more the subject of Western European and North American anthropological fieldwork and investigation?".* Disponível em: <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/2013114142638797542.html#.USD0dUNSEhk.facebook> (acesso em 18/02/2013).

No mundo antigo, o coração era o órgão da percepção. O coração era imediatamente relacionado às coisas pelos sentidos. A palavra em grego para percepção ou sensação era *aisthesis*, que significa, em sua origem, "inspirar", "conduzir" o mundo para dentro (...) o coração era o órgão da sensação e também o órgão da imaginação (...) e sua função era apreender as imagens. A função do coração era estética.

Sentir e imaginar o mundo não se separam na reação estética do coração como em nossas psicologias posteriores, derivadas dos escolásticos, dos cartesianos e dos empiristas britânicos. (...) o coração percebe tanto sentindo como imaginando: para sentir intensamente devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir. (2010, p. 93-94)

Hillman ainda afirma que "A beleza é inerente e essencial à alma, então a beleza aparece sempre que a alma aparece" (p. 46) e que "A beleza é uma necessidade *epistemológica*", ou seja, uma forma de conhecer o mundo, "um modo como os Deuses tocam nossos sentidos, alcançam o coração e nos atraem para a vida" (p. 47). O coração, lugar dos afetos, é também lugar da imaginação e, portanto, da alma. Lugar da beleza. E o poeta vence: Tudo vale a pena se alma não é pequena.

Finalizando, a proposição de Boaventura para um avanço epistemológico, como vimos, requer

uma ecologia de saberes. Nesse balanço ecológico, a posição do teatro na academia precisa de uma virada radical.

No plano da racionalidade objetiva, o teatro é aceito no seletor hall da filosofia. Até mesmo Dionísio é convidado a dançar nessas searas. Mas, que note bem: dance e se cale, pois é sempre um olhar de fora, um olhar fetichista do filósofo que o acolhe. Um olhar que o desmaterializa, pois para a racionalidade filosófica a matéria é “escura” e, assim, para a racionalidade contemporânea, a matéria “não sabe”. Para esta, o conceito é válido, é operante, eficaz, esclarecedor e as metáforas, as imagens, são perigosos descaminhos.

Há entre a filosofia (me refiro àquela moldada pelas epistemologias do norte) e o teatro uma relação de poder fortemente hierarquizada. Como se a filosofia se alimentasse do teatro como matéria prima de um saber – porém, quem “sabe” é a filosofia. E aqui podemos intercambiar à vontade a palavra “filosofia” (utilizada de modo genérico), pela palavra “academia”, referente à instituição universitária. A filosofia “coloniza o teatro”; o teatro se deixa

saborear... O teatro, a meu ver, é o *sul* da filosofia. Isso acontece em dois níveis: primeiro, no nível acadêmico, no qual ainda as epistemologias do Norte são hegemônicas e regem – quer por validação intelectual ou por subvenção financeira – as pesquisas em arte. O segundo nível é o da produção artística, pois muitas subvenções passaram a ser julgadas, ao menos no Brasil, pela *intelligentsia* acadêmica, onde o conceito sobre o trabalho (o que é possível escrever nos projetos) acaba suplantando o trabalho artístico em si. O resultado disso são produções cada vez mais conceituais, distantes da expertise da prática, cada vez mais sem alma e, portanto, cada vez menos capazes de nos mover afetivamente, o que requer três ingredientes fundamentais, tanto para a cena quanto para uma compreensão das *epistemologias do sul*: corpo, coração e imaginação. Este seria o caminho para o *sul*. Caminhando para o *sul da cena*, caminhamos também ao *sul do saber*, buscando uma compreensão e uma experiência mais profunda da alteridade, fundamental ao teatro.

*Artigo recebido em 14 de março de 2013.*

*Aprovado em 12 de abril de 2013.*

### Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

*A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

*O ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

*A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

*A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil LTDA, 2004.

GAMBINI, Roberto. *Espelho Índio*, p.128, Axis Mundi/Terceiro Nome, SP, 2000

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HILLMAN, James. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Campinas: Verus, 2010.

HILLMAN, J. *Healing Fiction*. New York: Spring Publication, 2009

HILLMAN, J. *Anima Mundi*. Ascona: The Eranos Foundation, 1981/1982.

SANTOS, Boaventura. *Epistemologias do SUL*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N. 80, Março-2008, pp. 5-10.

SANTOS, Boaventura e MENESES, Maria Paula. Epistemologias do sul, *Revista Lusófona de Educação*, N. 13/2009, pp. 183-189.