

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo apresenta

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#9

Verão 2024

CIRO FERNANDES

Xilogravador, artista plástico, escritor e luthier. Ilustrou livros de autores como Rachel de Queiroz, Orígenes Lessa, Gilberto Freyre, Ferreira Gullar, José Lins do Rego, Ana Maria Machado e Ivam Cabral. Recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo trabalho no livro *Cordelinho*, de Chico Salles.

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#9

Verão 2024



Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro/Divulgação



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador

Tarcísio de Freitas

Vice-governador

Felício Ramuth

Secretária de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Marília Marton

Secretário executivo da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Marcelo Henrique de Assis

Chefe de gabinete da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Daniel Scheiblich Rodrigues

Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

Bruna Attina

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

Conselho administrativo

Isildinha Baptista Nogueira
(Presidente)

Elen Londero

Eunice Prudente

Fábio Souza Santos

Helena Ignez

Hubert Alquéres

Maria Bonomi

Patrícia Pillar

Conselho fiscal

Wagner Brunini (Presidente)

Mauricio Ribeiro Lopes

Rachel Rocha

Conselheiro benemérito

Lauro César Muniz

Direção executiva

Ivam Cabral

Núcleo fundador

Alberto Guzik (*in memoriam*)

Cléo de Páris

Guilherme Bonfanti

Hugo Possolo

Ivam Cabral

José Carlos Serroni

Marici Salomão

Raul Barretto

Raul Teixeira

Rodolfo García Vázquez

Coordenação editorial do Selo Lucias

Ivam Cabral

Beth Lopes

Elen Londero

Marcio Aquiles

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Diretor executivo

Ivam Cabral

Assessor

Tato Consorti

Coordenação pedagógica

Beth Lopes

Desenvolvimento institucional

Elen Londero

Relações internacionais e parcerias

Marcio Aquiles

Produtor cultural

Gustavo Ferreira

Gerente administrativo-financeiro

Alessandro Ribeiro

Coordenadora Programa

Oportunidades

Cléo de Páris

Coordenador Extensão

Cultural e Projetos Especiais

Miguel Arcanjo Prado

Coordenador Biblioteca e Gestão Arquivística

Mauricio Paroni

Gerente de Produção

Ricardo Pettine

Comunicação

Guilherme Dearo

A[L]BERTO

REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO

Coordenação

Silvana Garcia

Projeto editorial

Silvana Garcia

Projeto gráfico/diagramação

Negrito Produção Editorial

Preparação de texto

Ana Maria Fiorini

Silvana Garcia

Revisão

Ana Maria Fiorini

Guilherme Dearo

Marcio Aquiles

Silvana Garcia

Jornalista responsável

Marici Salomão (MTB 18061)

Capa

Ciro Fernandes

Endereço

UNIDADE BRÁS

Avenida Rangel Pestana, 2401

Brás, São Paulo/SP

CEP 03001-000

info@adaap.org.br

+55 (11) 3121-3200

UNIDADE ROOSEVELT

Praça Roosevelt, 210

Centro, São Paulo/SP

CEP 01303-020

+55 (11) 3775-8600

Impressão

MS Gráfica

Tiragem

1.500 exemplares

A Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo considera o conhecimento científico uma ferramenta vital para o desenvolvimento socioeconômico de nosso território. Ao fomentar a nona edição da revista *A[L]BERTO*, projeto gerido dentro da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, desejamos popularizar a produção de novos saberes. Hoje, a publicação é referência para a produção acadêmica, como se pode notar pela citação constante da *A[L]BERTO* em artigos e bibliografias de cursos das principais universidades paulistas, como USP, Unicamp e Unesp. O trabalho dentro da SP Escola de Teatro tem como característica a promoção de diálogos e o mais recente livro editado pela entidade, “Teatro de Grupo em Tempos de Resignificação”, por exemplo, conclui um mapeamento extensivo das artes cênicas em todo o Estado de São Paulo, ao descrever história e processos criativos de 529 grupos teatrais da capital, do Interior e do Litoral. A Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas tem enorme satisfação de estar à frente de projetos dessa natureza, iniciativas pioneiras que colocam nosso Estado como farol da produção artística e científica no Brasil e no mundo.

MARILIA MARTON

Secretária da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo

Um dos idealizadores da SP Escola de Teatro, Alberto Guzik completaria 80 anos em 2024. Ator, diretor, dramaturgo, escritor e jornalista, destacou-se como um dos mais influentes críticos teatrais do século passado, motivos pelos quais nos sentimos estimulados a homenageá-lo com o nome desta revista tão importante para o nosso projeto educacional.

O sistema pedagógico de nossa instituição, hoje importado por universidades de Finlândia, Suécia e Suíça, teve ele como um de seus autores. Tal modelo de ensino foi arquitetado dentro dos Satyros, entre 2006 e 2009, quando nós e outros artistas da cena sonhávamos com uma escola organizada de maneira horizontal, onde o ensino não acumulativo seria pautado pela prática, norteado por uma perspectiva freiriana e guiado por referências multiculturais, em que todas as áreas das artes do palco tivessem o mesmo protagonismo, ou seja, regido por princípios desse imenso campo epistêmico conhecido hoje como decolonial, tema em torno do qual gravita esta edição.

Fruto de uma confluência de saberes oriundos da história, sociologia, filosofia, dos estudos culturais e literários, a decolonialidade tem origem num conjunto de teorias que investiga os efeitos políticos, sociais e artísticos deixados pelo colonialismo e as mudanças de perspectiva em relação aos povos outrora subalternizados. Essas reflexões movimentaram o cenário acadêmico nos anos 1980, mas ainda eram muito restritas a círculos especializados, sem fricção alguma com movimentos sociais, tal qual como conhecemos hoje.

Os ingressantes na SP Escola de Teatro, ainda durante o processo seletivo democrático, graças às entrevistas e a uma primeira exposição de como a instituição funciona, já sabem de antemão que não terão disciplinas, mas sim componentes, tampouco grade curricular, substituída por matriz, e que a aprendizagem será constituída por meio de projetos práticos, em vez de seguir acriticamente cronologias eurocêntricas que modelam o ensino dentro de um vetor praticamente unidirecional que vai do teatro grego a, digamos, Beckett. Esses conteúdos serão abordados, sem dúvida, porém somente se houver alguma conexão com as pesquisas dos experimentos cênicos de um determinado módulo.

Os artigos desta edição, portanto, refletem assuntos contemporâneos e abordados por nós desde a fundação da Escola. O movimento feminista, as pautas LGBTQIAP+, as militâncias pretas e dos povos originários foram perscrutados já nos primeiros semestres da instituição, e são fundamentais para a compreensão de nossa polifonia cultural e o desenvolvimento ético, científico e socioeconômico dos artistas da cena e do país.

IVAM CABRAL Diretor Executivo da SP Escola de Teatro

Estamos vivendo um momento de intenso aprendizado, de revisão profunda, de quebra de paradigmas. É um momento necessário e dolorido, de perda de referências, mas também de descoberta de novos rumos para o pensamento e a produção artística. Esse movimento aponta para um tempo de regeneração e novos encontros. É uma espiral que nunca nos devolve ao mesmo ponto, ainda que o avanço seja pequeno, paulatino.

Assim também a A[L]BERTO, que retorna, não está igual. Passados todos esses anos, ela volta mais enxuta, com menos seções, mas sempre procurando entender o tempo e o lugar onde se encontra.

Em sua nova fase, ao escolher como tema a Decolonialidade, abrimos um vasto universo de conteúdos, que assinala a grande diversidade de experiências e novos conceitos que estão sendo engendrados, fora da norma que nos impuseram, e ao arremesso dela, desde o início de nossa existência como colônia.

Na primeira seção da revista, que mantém o título de Ponto de Convergência, agrupamos artigos que debatem direta ou indiretamente o domínio da colonialidade.

Abrindo o bloco, Rodolfo García Vázquez introduz o tema, esboçando um panorama de como se dá a consolidação do pensamento decolonial, ressaltando as lutas que animam a resistência ao velho enquadramento. Finaliza sua análise apontando aspectos históricos do enfrentamento do tema no teatro brasileiro. O artigo de Vázquez nos serve de guia e referência não só para os artigos que seguem, como para um estudo mais aprofundado do tema.

Na sequência, José Sánchez, pesquisador espanhol, autor de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* e de outros títulos fundamentais para o pensamento do teatro na contemporaneidade, nos traz um primoroso ensaio sobre a relação entre Teatro e Justiça. Com conteúdo extraído de seu último livro – *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidade y justicia* –, Sánchez propõe uma reflexão sobre a função política da representação da Justiça, percorrendo um caminho que vai de *As Eumênides*, de Ésquilo, a produções teatrais e cinematográficas contemporâneas, pontuando essa jornada com remissões a tribunais reais. Uma das sínteses possíveis de seu pensamento, o autor encarnou-a no título: tornar público para visibilizar a verdade.

Em consonância com Sánchez, Terezinha Azerêdo Rios dá uma importante contribuição para o pensamento sobre o fazer artístico ao abordar o relação ética/estética. No desenvolvimento de sua reflexão, a este binômio a autora vai acrescentando novos componentes, até enlaçar num mesmo feixe também o teatro e a política. Trata-se de um rico material para compor um debate no âmbito pedagógico.

Fechando a seção, Kleber Mendonça oferece uma perspectiva histórica do teatro pernambucano, tendo como foco o entrelaçamento entre identidade, experimentação artística e tradição popular. Em sua prospecção histórica, o autor ressalta experiências que sistematizaram metodologias e construções artísticas genuinamente brasileiras, com destaque para as figuras de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

O segundo bloco da revista – Ensaio Geral – ganhou o subtítulo Resistências Poéticas, para dar foco a experiências e relatos que sedimentam o caminho sem volta da arte que luta contra tudo o que subjuga, segrega, invisibiliza, mata.

Abrindo esse bloco, temos o ensaio da pesquisadora e diretora Verônica Fabrini, que relata sua participação na Conferência da Federação Internacional para Pesquisa Teatral, em Gana, dedicada especificamente ao tema da Decolonialidade. É no contexto da Conferência e dos diálogos travados com Rustom Bharucha, um dos pioneiros do pensamento decolonial, que Fabrini inventaria o processo de encenação da peça *A tragédia do rei Christophe*, do martinicano Aimé Césaire, realizada com os alunos de graduação de Artes Cênicas da Unicamp. Dando voz à “história silenciada do Haiti”, como descreve a autora, essa experiência alimenta a reflexão de como os processos pedagógicos, hoje, devem promover, necessariamente, novos pactos com seus estudantes.

Na sequência, abrimos o campo para as teatralidades latino-americanas: Ana Julia Marko nos remete à cultura andina, trazendo o relato sobre as oficinas realizadas em parceria com Augusto Casafranca, integrante do grupo peruano Yuyachkani. O exercício, em si mesmo, de compreender a complexidade da ideia do *pukllay* – palavra de origem quéchua que significa jogo, entre outras acepções – já nos desloca das pedagogias e conceitos importados dos países europeus e norte-americanos, aos quais estamos acostumados, e nos leva a interrogar sobre a distância que interponemos entre nós e as outras culturas latino-americanas.

Voltando ao Brasil, mais especificamente à Bahia, temos o relato do dramaturgo Luiz Marfuz, autor de *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, espetáculo que estreou no Rio de Janeiro, em 2017, com direção de Onisajé e atuação de Hilton Cobra, e que, desde então, tem realizado exitosas temporadas em praticamente todos os estados brasileiros. Em seu artigo, Marfuz retoma as etapas de construção da peça e aborda a pesquisa sobre eugenia que está no centro de sua dramaturgia.

Fechando o bloco, o ator e diretor Ronaldo Serruya realiza um pungente mergulho em sua própria experiência, transformada em espetáculo. Em *A doença do outro*, criação solo do autor – que ele chama de *palestra-performance*

–, Serruya desvela a difícil convivência com o vírus HIV; em seu artigo, ele revela a dimensão política que esse desvelamento encerra, considerando sua existência como corpo dissidente e a violência estrutural que a tem permanentemente como alvo.

Por fim, a última sessão da revista, Primeira Fila – O Olhar da Crítica, preserva o espaço dedicado aos profissionais que nos ajudam a elaborar o pensamento e a história dos nossos espetáculos. Sem pensamento crítico, não temos perspectiva de futuro, pois, como aprendemos com o veterano crítico espanhol José Monleón, a falência da crítica de arte e a deficiência do exercício crítico, em todos os outros planos do conjunto social, são matérias visceralmente vinculadas.

Neste número, ocupa esse espaço o pesquisador e crítico Valmir Santos, criador do site Teatrojornal. Observador atento do panorama da produção cênica brasileira, ele realiza aqui um mergulho nos procedimentos e práticas artísticas do grupo Estopô Balaio, residente no Jardim Romano, na zona leste de São Paulo, em especial no espetáculo *Reset Brasil*. Essa peça, que estreou em 2023, reedita a prática do grupo de estabelecer seus processos “sobre trilhos”, no caso, nos vagões da CPTM, cumprindo um longo trajeto entre a estação Brás e São Miguel Paulista. Santos é um analista comprometido com seu objeto de estudo e descreve criteriosamente todos os componentes desse espetáculo complexo, deixando emergir a potência desse teatro que existe fora das salas e dos parâmetros das produções que habitam o centro da capital.

É nesse lugar deslocado, periférico, que concluímos o trajeto da #9. Esperamos que essas reflexões sejam estímulo para avançar o pensamento dissidente e que nos alimentem em nossas vivências como pesquisadores, artistas e pedagogos. Boa leitura!

SILVANA GARCIA



Ponto de Convergência – Decolonialidade

- Uma breve introdução à teoria decolonial e aos desafios para um teatro decolonial brasileiro – Rodolfo García Vázquez, 15
- Hacer público / hacer verdad – José A. Sánchez, 22
- Ética, escola, teatro – Terezinha Azerêdo Rios, 31
- Poéticas cênicas populares: experiências do palco pernambucano – Kleber Lourenço, 39

Ensaio Geral – Resistências Poéticas

- Encenar *A Tragédia do Rei Christophe*, de Aimé Césaire, com estudantes. Ideias para descolonizar a universidade – Verônica Fabrini, 55
- Pukllay*: jogo, memória e teatralidades andinas – Ana Julia Marko, 67
- Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* – uma dramaturgia entre fronteiras – Luiz Marfuz, 75
- A recusa do silêncio e a ancestralidade positiva em *A doença do outro* – Ronaldo Serruya, 85

Primeira Fila – O Olhar da Crítica

- A marca d'água da arte em ação sociocultural – Valmir Santos, 93

PÁGINA ANTERIOR

Experimentos cênicos da

SP Escola de Teatro/Divulgação

PONTO DE CONVERGÊNCIA – DECOLONIALIDADE



Uma breve introdução à teoria decolonial e aos desafios para um teatro decolonial brasileiro

Rodolfo García Vázquez

Desde o século XIV, elites europeias estabeleceram um projeto capitalista expansionista pelo planeta. O advento do colonialismo europeu se viabilizou devido a avanços tecnológicos de natureza náutica e bélica especialmente, estabelecendo os fundamentos do capitalismo mercantil global. Inicialmente partindo de uma premissa religiosa cristã, a colonização europeia se estabeleceu a partir de uma série de dinâmicas de opressão a povos colonizados, afetando e reestruturando todos os aspectos da vida social dos subjugados. A partir do final do século XVIII, com a Revolução Francesa e o Iluminismo, os fundamentos do colonialismo europeu se reconfiguraram, abandonando a causa religiosa para abraçar os ideais racionalistas da Modernidade. Para justificar a opressão colonial, não seria mais necessário fazer uso de uma motivação religiosa, mas de um discurso dito “científico”, “racional”, através de uma ética moderna que provaria a inferioridade biológica cientificamente “comprovada” dos povos colonizados e a necessidade de um controle colonial sobre os territórios e povos conquistados.

Alguns números podem ajudar a dar a dimensão do impacto do colonialismo europeu nas Américas, especificamente. Nos cem primeiros anos da chegada dos europeus às Américas, mais de 56 milhões de ameríndios foram mortos, causando, além do genocídio de dimensões descomunais, “a primeira grande mudança nos gases do efeito estufa na Terra”¹. Por outro

¹. Laurel Kent, *European colonizers killed so many Native Americans that it changed the global climate, researchers say*, CNN, 2 fev. 2019. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2019/02/01/world/european-colonization-climate-change-trnd/index.html>, acesso em: 9 out. 2023.

lado, foram mais de 12 milhões de africanos sequestrados, escravizados e transportados para as Américas durante os 300 anos de regime do mercantilismo escravocrata².

No entanto, os cinco séculos de colonialismo europeu, posteriormente sucedidos pelo imperialismo norte-americano, não transcorreram sem enfrentar resistências de colonizados. Portanto, pode-se dizer que as primeiras reflexões críticas do colonialismo são tão antigas quanto a própria opressão colonial. Uma consciência crítica do colonialismo europeu pode ser encontrada já no século XVI, no título “Nueva Corónica y Buen Gobierno”, do indígena de origem inca Guaman Poma de Ayala³. No século XX, destacaram-se as vozes de vários pensadores francófonos caribenhos, entre eles

NO BRASIL, UMA CONSCIÊNCIA CRÍTICA DA COLONIALIDADE JÁ ESTAVA PRESENTE NO MOVIMENTO ANTROPOFÁGICO DOS MODERNISTAS. A PARTIR DOS ANOS 1960, PAULO FREIRE CONTRIBUIU DE FORMA DECISIVA PARA UM PENSAMENTO PEDAGÓGICO CRÍTICO DA HERANÇA COLONIAL.

Aimé Césaire e Frantz Fanon, que contestaram o pensamento eurocêntrico e participaram ativamente de movimentos anticoloniais no Caribe e na África. Outra voz importante no pensamento anticolonial africano é a do guineense Amílcar Cabral. No Brasil, uma consciência crítica da colonialidade já estava presente no Movimento Antropofágico dos modernistas. A partir dos anos 1960, Paulo Freire contribuiu de forma decisiva para um pensamento pedagógico crítico da herança colonial. Assim como Césaire e Fanon, Freire também participou da luta anticolonial na África. Na Índia

e no Oriente Médio, vários pensadores (como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhaba) vão se dedicar a uma reflexão crítica sobre o colonialismo europeu e seu impacto nas sociedades daquelas regiões, naquilo que viria a ser chamado de pensamento pós-colonial.

Não obstante, a teoria decolonial em si surge como um movimento de acadêmicos e ativistas latino-americanos de vários campos do conhecimento que se reúnem inicialmente em torno do grupo Modernidade/Colonialidade. Entre os pioneiros da teoria decolonial podemos citar Anibal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, entre outros. Tal grupo se organizou a partir do final do século XX, em torno de seminários internacionais que debatiam a questão da colonialidade e da posição de colonizados latinos em termos de produção de conhecimento sobre a experiência co-

2. Essas estimativas podem ser encontradas em <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>, acesso em: 9 out. 2023.

3. O manuscrito de Guaman Poma de Ayala foi enviado ao rei espanhol Filipe III, da Espanha, ao redor do ano 1615. Desaparecido durante séculos, só foi reencontrado em 1908, fato em si que demonstra a manipulação da narrativa histórica pelos colonizadores. O original está disponível digitalmente em https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191121014717/Nueva_coronica_y_buen_gobierno_1.pdf

lonial. O Seminário Internacional “Modernidade/Colonialidade” de 1998, realizado na Universidade Ricardo Palma em Lima, Peru, organizado por Aníbal Quijano, é considerado por muitos um marco inicial na formação do grupo Modernidade/Colonialidade. Neste evento, acadêmicos e intelectuais latino-americanos começaram a discutir as interseções entre modernidade e colonialidade, explorando como essa intersecção influenciou as dinâmicas sociais e culturais na América Latina. Já em 2000, outro seminário é organizado na Universidade de Duke, nos Estados Unidos, levando o tema para um público estadunidense. Posteriormente, os debates em torno das diferenças históricas e epistemológicas entre os teóricos pós-coloniais e os acadêmicos decoloniais começam a se tornar frequentes, mas não serão objeto deste artigo.

O grupo Modernidade/Colonialidade emergiu como uma resposta crítica a interpretações europeias hegemônicas da história e da sociedade latino-americanas. Os teóricos decoloniais começaram a questionar as narrativas dominantes da modernidade, colonialismo e desenvolvimento, buscando uma compreensão mais complexa das dinâmicas de opressão colonial que ainda hoje persistem. A criação do grupo envolveu a colaboração intelectual de um conjunto diversificado de teóricos, frequentemente de diferentes disciplinas acadêmicas, como filosofia, sociologia, antropologia e estudos culturais. O grupo Modernidade/Colonialidade produziu uma série de conceitos e abordagens teóricas que se tornaram fundamentais para a compreensão crítica da realidade latino-americana e, conseqüentemente, global. Tal projeto gerou conceitos como “colonialidade do poder”, que se refere às formas persistentes de poder e hierarquias sociais que se originaram na era colonial e continuam a influenciar as sociedades contemporâneas. As teorias desenvolvidas pelo grupo têm influenciado movimentos sociais e políticos que buscam justiça social, descolonização e emancipação. Um aspecto importante do trabalho do grupo é o diálogo interdisciplinar, que permite a integração de diferentes perspectivas acadêmicas e a análise crítica de várias dimensões da modernidade e da colonialidade.

O conceito de colonialidade de poder desenvolvido por Anibal Quijano⁴ é estruturado dentro daquilo que foi definido como a Matriz Colonial de Poder. Esta representa as estruturas de poder e controle originadas pelo colonialismo e como continuam a ser determinantes nas sociedades latino-americanas e em outras regiões colonizadas. A matriz evidencia que o

O GRUPO MODERNIDADE/COLONIALIDADE PRODUZIU UMA SÉRIE DE CONCEITOS E ABORDAGENS TEÓRICAS QUE SE TORNARAM FUNDAMENTAIS PARA A COMPREENSÃO CRÍTICA DA REALIDADE LATINO-AMERICANA E, CONSEQUENTEMENTE, GLOBAL.

4. Anibal Quijano, *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, *Perú Indígena*, vol. 3, no. 29, 1920, pp. 11-20.

colonialismo não envolveu apenas a exploração econômica e a dominação política, mas também teve profundos efeitos sobre as hierarquias nas relações sociais, as normas culturais, a relação com o meio ambiente e as construções de subjetividades.

Segundo Mignolo: “No artigo fundamental de Quijano, a matriz colonial de poder foi descrita em quatro domínios inter-relacionados: controle da economia (apropriação da terra, exploração do trabalho, controle dos recursos naturais; controle da autoridade (instituições, forças armadas); controle de gênero e sexualidade (família, educação) e controle da subjetividade e do conhecimento (epistemologia, educação e formação da subjetividade)”⁵.

Em seu conceito de MCP, Quijano destaca a hierarquização racial como um dos elementos mais opressivos da matriz. Ao estabelecer o escravagismo como base para a economia de monoculturas no Novo Mundo, o racismo torna-se a justificativa fundamental para o sucesso do capitalismo mercantil dos séculos XVI a XIX. A hierarquização racial irá, por outro lado, afetar a construção opressiva das subjetividades e o epistemicídio dos saberes de povos colonizados. Outro eixo da MCP foi o controle de sexualidades e gênero, com a expansão de um modelo europeu de patriarcado cis-heteronormativo que destruiu outras formas de organização de família, gênero e sexualidade. Como diria a feminista decolonial Maria Lugones, é necessário “despatriarcalizar para descolonizar”.

Finalmente, a exploração da terra proposta pela MCP foi a primeira forma antiecológica de intervenção capitalista no meio ambiente. O extrativismo e a consequente destruição da natureza são fundamentais para o pensamento

A MATRIZ COLONIAL DE PODER TEVE
UM PROFUNDO IMPACTO SOBRE UMA
GRANDE VARIEDADE DE PENSADORES
DE TEORIA CRÍTICA E REFLEXÕES
SOBRE DESCOLONIZAÇÃO, PÓS-
COLONIALISMO E JUSTIÇA SOCIAL.

colonizador. Ocupar, extrair os bens e as matérias preciosas, realizar a devastação da natureza para a implantação de monoculturas foram fundamentais para a expansão colonial, em oposição ao pensamento dos povos ameríndios originários, que encaravam a humanidade como parte da natureza, não como um agente externo e destruidor da natureza.

A Matriz Colonial de Poder teve um profundo impacto sobre uma grande variedade de pensadores de Teoria Crítica e reflexões sobre descolonização, pós-colonialismo e justiça social. No entanto, muitas questões críticas são levantadas dentro do próprio pensamento

5. No original em inglês: “Quijano’s seminal article the colonial matrix of power has been described in four interrelated domains: control of economy (land appropriation, exploitation of labor, control of natural resources); control of authority (institution, army); control of gender and sexuality (family, education) and control of subjectivity and knowledge (epistemology, education and formation of subjectivity)”. Walter Mignolo, Introduction, *Cultural Studies*, vol. 21, no. 2-3, 2007, pp. 155-167, <https://doi.org/10.1080/09502380601162498>.

decolonial, de teóricos como Ramón Grosfoguel e Silvia Rivera Cusicanqui. O pensamento decolonial, neste sentido, deve ser entendido não como uma teoria “da moda” que traz respostas absolutas, mas sim como uma perspectiva que permite mergulhos em novas formas de questionamentos, de criação de saberes e práticas sociais, tanto nas lutas antirracistas, antipatriarcais, e outras, quanto na forma de conceber a cultura e a arte em países colonizados.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

COMO PENSAR UM TEATRO BRASILEIRO DECOLONIAL

Os livros tradicionais de história do teatro brasileiro narravam até recentemente a trajetória do nosso teatro como se fosse direcionada teleologicamente à chegada do teatro moderno a partir da metade do século XX. Os destaques feitos ao teatro no período pré-República davam conta do teatro jesuítico, de comédias populares, das poucas estrelas nacionais (João Caetano, Senhor Vasques) e de temporadas de companhias estrangeiras pelo Brasil. Esta narrativa histórica sempre contou com um olhar de classe e de raça específico que desprezava as manifestações não europeias de grupos sociais não letrados. Tal hierarquização transformava tudo o que tivesse surgido desses grupos como formas de teatralidade ditas “primitivas”. O impacto dessa concepção levaria a uma invisibilização de teatralidades como o cavalo-marinho, o boi-bumbá, o teatro de mamulengo, para os públicos de classe média dos grandes centros urbanos. No entanto, em anos recentes, há uma reavaliação da força cultural de tais teatralidades surgidas da confluência de elementos africanos, indígenas e europeus (Portugal e Espanha, especialmente), além da influência árabe através dos mouros da Península Ibérica, nisso que Leda Maria Martins denomina encruzilhada. Tais teatralidades ainda se mantêm vivas pelo Nordeste especialmente, e se encontram em resgate por novas gerações de teatristas que veem nelas uma potência de resistência anticolonial.

O próprio teatro brasileiro moderno e urbano trouxe grandes contribuições decoloniais *avant la lettre*. Nas décadas de 1960 e de 1970, um encenador brasileiro trouxe reflexões e práticas determinantes na construção de uma identidade própria do fazer teatral brasileiro. José Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina, criou em *O rei da vela* (1967) um espetáculo de teatro decolonial que mesclava influências indígenas, africanas e europeias, transformando-se em referência para o movimento tropicalista, inspirado no Movimento Antropofágico dos modernistas do início do século XX. Outro nome a destacar é o de Augusto Boal. Ele criou, inspirado nas práticas do

OS LIVROS TRADICIONAIS DE HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NARRAVAM ATÉ RECENTEMENTE A TRAJETÓRIA DO NOSSO TEATRO COMO SE FOSSE DIRECIONADA TELEOLOGICAMENTE À CHEGADA DO TEATRO MODERNO A PARTIR DA METADE DO SÉCULO XX.

agitprop soviético e alemão do pré-guerra, formas teatrais de militância que viriam a ser reconhecidas e praticadas mundo afora. O Teatro do Oprimido, o Teatro Fórum e o Teatro Jornal se tornaram referências internacionais de uma teatralidade não europeia, construídas por um teatrasta brasileiro⁶.

Hoje em dia, é inegável a contribuição dos coletivos negros, feministas e LGBTIAP+, grupos de teatro fora do eixo Rio-São Paulo (especialmente do Nordeste) para um teatro brasileiro decolonial. Ao trazer as questões identitárias, culturas subalternizadas e o questionamento do patriarcado para os

HOJE EM DIA, É INEGÁVEL A
CONTRIBUIÇÃO DOS COLETIVOS NEGROS,
FEMINISTAS E LGBTIAP+, GRUPOS DE
TEATRO FORA DO EIXO RIO-SÃO PAULO
(ESPECIALMENTE DO NORDESTE) PARA
UM TEATRO BRASILEIRO DECOLONIAL.

palcos nacionais, é inevitável que o teatro normativo eurocentrado seja problematizado. A partir desses movimentos, podemos pensar em um teatro brasileiro centrado nas questões da nossa sociedade. Além da busca de raízes próprias, podemos mencionar um outro aspecto decolonial, presente nas pesquisas contemporâneas que buscam o diálogo com o entendimento do capitalismo informacional e as revoluções tecnológicas que não se pautam pelos dogmas eurocentra-

dos da tradição teatral. Minha companhia, Os Satyros, vem desenvolvendo pesquisas sobre o teatro ciborgue há mais de uma década. Mais recentemente, durante a pandemia de Covid-19, nós e outros coletivos teatrais brasileiros realizamos espetáculos com pesquisas inéditas em teatro digital. Sem recorrer a referências estrangeiras, os artistas brasileiros buscaram novas possibilidades estéticas através da tecnologia do *zoom* e de outros recursos *on-line*, ampliando o debate do campo teatral.

Por outro lado, várias instituições de ensino pelo país pregam novas formas de pedagogia teatral, as quais estão preparando as futuras gerações de teatrastas em uma perspectiva decolonial. Neste campo, eu citaria os trabalhos pioneiros da UFBA, da ELT, da EAD, da SP Escola de Teatro e de sua irmã, a MT Escola de Teatro.

Por não ter um dogma, com uma única forma e/ou tema definidos, o teatro decolonial se coloca criticamente diante da realidade e de seu próprio fazer. Talvez o mais importante procedimento para a sua realização seja o desaprender. Desaprender para reaprender com novas bases, abandonando os dogmas coloniais, resgatando desse passado apenas o que possa potencializar a expressão artística e, por outro lado, buscando novas referências, tanto no resgate do passado oprimido do colonizado quanto nas perspectivas das novas dinâmicas do capitalismo da informação e da revolução tecnológica

6. Silvana Garcia, *Teatro da militância. A intenção do popular no engajamento político*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022 (livro eletrônico). Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/livros/Teatro_da_Militancia_Silvana_Garcia.pdf, acesso em: 9 out. 2023.

contemporâneos. Criar novas estéticas que estejam além do pensamento colonizador; assim como criar novas epistemes para a pedagogia a reflexão de nossas teatralidades. Ainda há muito a caminhar no sentido de uma teatralidade decolonial plena, em que nenhum artista envolvido em processos de construção cênica se sinta objetificado, em que todos se sintam empoderados no processo. Além disso, são inúmeras as questões com respostas em aberto. Como os indígenas brasileiros entendem o teatro do colonizador e como gostariam de se relacionar com ele? Quais temas ainda faltam ser abordados? Quais estéticas podem ser desenvolvidas a partir de um olhar brasileiro? E tantas mais.

Por não ter uma fórmula, o teatro decolonial está aberto a construir novos olhares sobre o mundo e práticas singulares que levem a novos temas e estéticas, a fim de potencializar sua relação com a sociedade, resgatando do passado o que vale a pena, olhando para o presente com um olhar crítico e mirando na construção futura de uma sociedade pulsante e humanista.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ é encenador e dramaturgo; diretor de cinema; fundador da cia de teatro Os Satyros; doutorando em teatro decolonial pela Universidade de São Paulo; coordenador do curso de direção da SP Escola de Teatro; supervisor pedagógico da MT Escola de Teatro; professor convidado de universidades europeias, como a Uniarts de Estocolmo e a Ernst Busch de Berlim, entre outras.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

COMO OS INDÍGENAS BRASILEIROS
ENTENDEM O TEATRO DO COLONIZADOR
E COMO GOSTARIAM DE SE RELACIONAR
COM ELE? QUAIS TEMAS AINDA
FALTAM SER ABORDADOS?

Hacer público / hacer verdad

José A. Sánchez

LOS VIVOS Y LOS MUERTOS: LA RESPONSABILIDAD CON LOS FANTASMAS

Los vivos tienen prioridad sobre los muertos. Tal prioridad de los vivos es real, y constituye una limitación y un problema para la Justicia, pero al mismo tiempo su razón de ser: existe la Justicia para interrumpir la cadena de muertes o daños ocasionada por la búsqueda de lo justo basada en la venganza. Porque priorizamos la vida, priorizamos la justicia frente a la venganza. Pero en tanto la justicia es interrupción de la cadena de muerte para hacer posible la vida, nunca satisface nuestro deseo de lo justo. Especialmente, cuando lo que se juzga es un crimen contra la vida de las personas. La justicia es para los vivos, no para los muertos.

Cuando asistimos a una representación dramática o a una película, nos importa mucho más el destino de los vivos que el de los muertos. Obviamente. Porque no hay ningún destino para los muertos. A los muertos sólo se les puede hacer justicia. Pero en el ámbito de la justicia, los vivos juegan casi siempre con ventaja. Los muertos siempre son secundarios respecto a los vivos, los desaparecidos son aún más secundarios que los muertos.

Pensemos en *Hamlet*. ¿Quién nos preocupa más? ¿Hamlet padre o Hamlet hijo? Sin duda, es el vivo el protagonista de la tragedia. ¿Quién nos preocupa más en *Las Euménides*? ¿Agamenón y Clitemnestra o bien Orestes y Electra? Sin duda los vivos. Tendemos a empatizar con el destino de los vivos, aunque los vivos sean criminales. Esto puede conducir a algunas trampas. Pensemos por ejemplo en *El extranjero* (1942), de Albert Camus. Meursault ha asesinado

a un joven árabe. Pero el joven árabe desaparece de la novela. Y toda nuestra empatía, incluida la del autor, se vuelca sobre el vivo, sobre Meursault. El asesino se convierte, por una perversión empática, en víctima de la justicia ante los ojos de los lectores.

En el “Exordio” a *Espectros de Marx* (1993), Derrida plantea que la justicia sólo puede darse mediante un hablar responsable de y con aquellos que ya no están presentes o aún no lo están, y que se manifiestan como fantasmas.

Ninguna justicia parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias (...) Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí... ¿qué sentido tendría plantear la pregunta: “¿Dónde?” “¿dónde mañana?” “¿hacia dónde?”.

El “tiempo desajustado”² es una referencia directa a las palabras que Hamlet pronuncia tras el encuentro con el fantasma de su padre, determinante en su decisión de asumir la tarea de hacer justicia. Hacer justicia no implica ajusticiar, es también, y sobre todo, un ajustar, retornar el tiempo al orden, para lo cual es preciso intervenir sobre el tiempo en que vivieron aquellos que ahora ya no viven, pero que siguen formando parte de la trama de nuestro presente, para cambiar el porvenir, el tiempo que vivirán quienes aún no han nacido pero que también forman parte de esa misma trama. A ese reconocimiento de la contemporaneidad con los fantasmas, con los que ya no están presentes y con los que aún no están presentes, Derrida lo denomina “responsabilidad”.

EL “TIEMPO DESAJUSTADO” ES UNA REFERENCIA DIRECTA A LAS PALABRAS QUE HAMLET PRONUNCIA TRAS EL ENCUENTRO CON EL FANTASMA DE SU PADRE, DETERMINANTE EN SU DECISIÓN DE ASUMIR LA TAREA DE HACER JUSTICIA.

LA SANGRE VERTIDA: ACTO Y REPRESENTACIÓN

No se puede devolver la vida a los muertos. Tal reversibilidad sólo es imaginable en los cuentos fantásticos (que llegó a creer Walt Disney) o en las ficciones que extrapolan los experimentos de la mecánica cuántica o incluso

1. Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1993), Valladolid: Editorial Trotta, 1998, p. 13.

2. “The time is out of joint”, in William Shakespeare, *Hamlet*, ato I, cena V.

HOJE EM DIA, É INEGÁVEL A
CONTRIBUIÇÃO DOS COLETIVOS NEGROS,
FEMINISTAS E LGBTIAP+, GRUPOS DE
TEATRO FORA DO EIXO RIO-SÃO PAULO
(ESPECIALMENTE DO NORDESTE) PARA
UM TEATRO BRASILEIRO DECOLONIAL.

en la ficción dramática. Pero el sentido común, que opera en el ámbito de la Justicia, nos dice que los hechos son irreversibles. La Justicia no tiene capacidad de restaurar por completo el bienestar del pasado. “La sangre vertida ya no vuelve”, escribe Hélène Cixous. “Irreversible es la pérdida de la sangre derramada por el asesinato. Y es esta irreversibilidad la que Esquilo cantaba y denunciaba. No reversible para la víctima, ni borrrable para el asesino»³.

La Justicia no ha sido hecha para ser justa. Está hecha para detener. Y es que la acción de la Justicia no borra el mal causado, raramente repone lo perdido y en ningún caso puede devolver la integridad física o psíquica, y mucho menos la vida. La Justicia no satisface lo justo, que podríamos definir a partir de lo que Agnes Heller denominó concepto ético-político de justicia: “La idea de que los buenos deberían ser felices porque son dignos de felicidad y que los malos deberían ser desgraciados porque no son dignos de felicidad”⁴. Porque el concepto ético-político es imposible, debemos contentarnos con desarrollar el concepto sociopolítico. La Justicia, de acuerdo con este concepto, ya no es acto, sino representación, reconsideración de lo sucedido y toma de decisiones jurídicas (políticas) que tratan de corregir los efectos de decisiones previas (éticas) que dieron lugar a actos considerados contrarios a la ley.

La vida de acuerdo con la justicia se da en el modo del acto. La Justicia, en cuanto práctica sociopolítica, se produce como representación y adquiere, durante su desarrollo, dimensiones teatrales: en la reconstrucción de los hechos, en el despliegue de argumentación y poder propio de las vistas orales y en la publicación o exhibición de las compensaciones y castigos. Su teatralidad no es un defecto, no constituye síntoma alguno de degradación, es más bien manifestación de su naturaleza social. Los beneficios de la Justicia son eminentemente sociales: la representación del pasado no tiene la función de restituir la bondad, el bienestar o la inocencia, sino la de nombrar la maldad como delito, castigarla y prevenirla en el futuro. La administración de justicia comparte con el teatro la incapacidad de la acción real; su efectividad está condicionada por la representación: depende de la constatación y visibilización de los hechos del pasado, en tanto las consecuencias de sus actos, de restauración o castigo, se proyectan impredecibles y difusas hacia el porvenir.

3. « Le sang versé ne se reverse pas. Irréversible est la perte du sang répandu par l’assassinat. C’est cette irréversibilité qu’Eschyle chantait et dénonçait. Non réversible pour la victime. Ni effaçable pour l’assassin ». H. Cixous, “Nos Mauvais Sang”, in *La Ville Parjure: ou Le Réveil des Erynie* (1995), Théâtre du Soleil, 2017 (edición electrónica: pos. 3321).

4. Agnes Heller, *Más allá de la Justicia* (1987), Barcelona: Planeta, 1994, p. 67.

“¡Los actos criminales emergerán para hacerse visibles, aunque los sepulte toda la tierra!”⁵. Los crímenes deben ser visibles y reconocidos como tales para que exista justicia. Sin visibilidad y reconocimiento del daño causado, los criminales continuarán gozando de impunidad y las víctimas sufrirán doblemente: el dolor producido por el crimen y la angustia que causa su silenciamiento. La representación pública de los actos dañinos en cuanto crímenes constituye la condición previa a la administración de justicia, en las formas de restitución o castigo. Ya la mera representación, en tanto permite el reconocimiento social de los crímenes, puede propiciar alivio a las víctimas y malestar a los victimarios. Aunque sin restitución o pena no existe justicia. El acto de justicia podrá acrecentar el alivio o agravar el malestar, pero nunca regresar a la situación de origen.

Hamlet recurre al teatro dentro del teatro para hacer visible el crimen. Por la reacción de Claudio y Gertrudis, como público privilegiado de esa representación, Hamlet descubre la verdad. Pero la verdad no se revela al público del teatro en la corte, sino al público de la tragedia isabelina. La acción de Hamlet es en realidad un recurso metateatral del propio autor. Shakespeare recurre a la metateatralidad no sólo para revelar el crimen, sino para apelar al público de su teatro.

Existe un paralelismo argumental entre las tragedias de Hamlet y Orestes. Sin embargo, Esquilo no requirió de la metateatralidad, pues el público estaba ya implicado en la acción trágica por medio del coro.

“Tenéis la palabra”, dice Atenea a los ciudadanos en ese pasaje de *Las Euménides* en que se representa la fundación mítica de la Justicia. Mediante ese acto, Orestes es liberado de las Erinias y sometido a juicio público. El establecimiento de la Justicia pone fin al mundo arcaico e inaugura el tiempo de la polis, si bien a costa de la expulsión de las Erinias, garantes del vínculo materno-filial sobre el que se asentaban los antiguos matriarcados. A partir de entonces, en esa nueva democracia patriarcal, la soberanía y la decisión sobre la muerte o la vida recaerán sobre el *démos*, es decir, sobre el público.

En su exhortación a los ciudadanos, Atenea se dirige tanto al coro trágico como a los espectadores de la tragedia misma. Y en este sentido, el Teatro, en el que se representa la fundación mítica de la Justicia, se convierte desde

HAMLET RECURRE AL TEATRO DENTRO DEL TEATRO PARA HACER VISIBLE EL CRIMEN. POR LA REACCIÓN DE CLAUDIO Y GERTRUDIS, COMO PÚBLICO PRIVILEGIADO DE ESA REPRESENTACIÓN, HAMLET DESCUBRE LA VERDAD.

5. «Till then sit still, my soul: foul deeds will rise, / Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes». William Shakespeare, *Hamlet*, ato I, cena 2.

Please continue (Hamlet)
(2011), de Roger Bernat y
Yan Duyvendak. Museo
del Chopo, 2017. Foto
de Mara Arteaga.



el primer momento en institución subsidiaria de la misma, pues ambas comparten aquello que las dota de legitimidad y de sentido: la posibilidad de dar la palabra al público para que decida una vez que ha escuchado y ha visto.

Y éste es el segundo sentido de “hacer público”: invitar a una activación de los espectadores para que se constituyan como público. Es el público quien instituye lo metateatral, sin cuya participación activa cualquier recurso de teatro dentro del teatro o puesta en evidencia de la teatralidad derivaría en mero juego barroco o en una puesta en abismo. La metateatralidad tiene la función de transferir los problemas del ámbito de la representación dramática o escénicas al ámbito del pensamiento, de la crítica o de la acción, de modo que la consciencia de la injusticia despierte el deseo de la política. Lo metateatral sirve para poner al descubierto las *ficciones sociales*, entre ellas la falsa pretensión de que la justicia es igual para todos. Pero para ello hay que sacudirse la etiqueta de espectadores, y aceptar el reto de ser público. La activación de los espectadores en cuanto público es un ejercicio mediante el que el teatro, a lo largo de toda la modernidad, ha intentado ser modelo o marco de experimentación para un éthos democrático.

La pregunta por la función del público fue nuclear en el proyecto de Roger Bernat y Jan Duyvendak en *Please continue* (Hamlet) (2011). ¿Qué habría ocurrido si Hamlet hubiese sido detenido después del asesinato de Polonio y hubiese sido llevado a juicio? Para ello se convoca a un electo de juristas profesionales que, junto con un actor (Hamlet) y dos actrices (Ofelia y Gertrudis) se prestan a escenificar un juicio, que es al mismo tiempo un juego

o una competición que confronta al público con la obligación de decidir y de cuestionarse su propia función.

Please continue (Hamlet) se nutre de una larga tradición de dramas basados en la estructura de las vistas orales en los que el público se ve situado directa o indirectamente en la función de jurado. Las representaciones dramáticas (o didácticas o documentales) de los procesos judiciales ofrecen a los espectadores la posibilidad de recuperar (al menos momentáneamente) la condición de público, es decir, de ciudadanas y ciudadanos capaces de tomar decisiones sobre lo justo y lo injusto y consecuentemente proponer (o al menos aprobar o desaprobar) retribuciones o castigos, así como posicionarse críticamente frente al sistema judicial mismo, frente a sus errores, disfunciones o decisiones injustas.

LA JUSTICIA FALLIDA

¿Cómo el teatro, cuyo campo propio es el de la representación, el de la ficción o el “como si”, puede contribuir a la justicia, que debe basarse en la elucidación de la verdad? Una primera respuesta sería: mediante el recurso a la metateatralidad; al poner de manifiesto la artificiosidad de sus medios, la escena se ofrece al público como un lugar para el ejercicio del pensamiento crítico. Lo que se somete a crítica es la propuesta escénica, pero cuando se trata de un drama judicial, el objeto de la crítica es el desempeño mismo de la Justicia.

No es extraño que los dramas judiciales clásicos evidencien fallos de la Justicia. Así ocurre, por ejemplo, en *Witness for the prosecution (Testigo de cargo)*, de Billy Wilder (1957), donde Charles Laughton (en el papel del abogado Sir Wilfrid Roberts), se deja engañar por Marlene Dietrich (en el papel de Christine) que pone en juego su talento de actriz para conseguir la absolución de Leonard (Tyrone Power), en realidad culpable. En *12 Angry Men / 12 hombres sin piedad*, de Sidney Lumet (1957), lo justo resulta de un empeño ético, el del miembro número 8 del jurado (Henry Fonda), que detiene en solitario la implacable máquina de la justicia. La primacía del espectáculo edificante sobre la búsqueda de la justicia se pone de manifiesto en *La Passion de Jeanne d'Arc / La pasión de Juana de Arco*, de Charles Dreyer (1928), de Charles Dreyer, para desgracia de Jeanne (Maria Falconetti) y ante la impotencia de Jean Massieu (Antonin Artaud). Y en *To Kill a Mockinbird / Matar a un ruiseñor* (1962), el joven negro Tom Robinson (Broke Peters) es acusado de violar a una joven blanca y condenado por

¿CÓMO EL TEATRO, CUYO CAMPO PROPIO ES EL DE LA REPRESENTACIÓN, EL DE LA FICCIÓN O EL “COMO SI”, PUEDE CONTRIBUIR A LA JUSTICIA, QUE DEBE BASARSE EN LA ELUCIDACIÓN DE LA VERDAD?

unanimidad pese a su inocencia y el compromiso del único abogado, Atticus Finch (Gregory Peck), dispuesto a asumir su defensa.

Al igual que en *Hamlet* es el público del teatro quien conoce la verdad antes que los integrantes de la corte que asisten a la representación, también es el público en estos dramas judiciales quien tiene acceso privilegiado a la información y puede tomar posición crítica contradiciendo en su caso el veredicto del jurado. La metateatralidad cumple así su función de *hacer público*, pero también de poner los recursos de la ficción y la representación

LA METATEATRALIDAD CUMPLE ASÍ SU FUNCIÓN DE *HACER PÚBLICO*, PERO TAMBIÉN DE PONER LOS RECURSOS DE LA FICCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN AL SERVICIO DE LA VERDAD. LA VERDAD PUEDE SOBREPONERSE A PREJUICIOS MORALES O POLÍTICOS, PERO TAMBIÉN PUEDE CONTRIBUIR A ESCRIBIR O REESCRIBIR LA HISTORIA.

al servicio de la verdad. La verdad puede sobreponerse a prejuicios morales o políticos, pero también puede contribuir a escribir o reescribir la historia. Y de esto dan evidencia otro tipo de dramas judiciales, como *This land is mine / Esta tierra es mía* (1943), de Jean Renoir, en que Charles Laughton (en el papel de Albert Lorry) impugna la legitimidad del tribunal, sometido a la autoridad de la potencia ocupante, o *Judgement at Nuremberg / El juicio de Nuremberg* (1961), de Stanley Kramer, en que se aborda el conflicto entre el respeto a la ley, en el que se escuda Ernst Janning (Burt Lancaster), y la Justicia de los vencedores, administrada por el magistrado Dan Haywood (Spencer Tracey), que se impone como universal. En ellos se pone en evidencia cuán dependiente es la Justicia del poder político hegemónico y la importancia de instrumentos que serán desarrollados posteriormente, como la justicia transicional o los tribunales internacionales.

En estos juicios se procesa a individuos, pero lo que se instala en la esfera pública es el cuestionamiento ético y político de un devenir histórico, que tiene responsables, pero también cómplices. Peter Weiss escribió su oratorio escénico *Die Ermittlung / La indagación* (1965), basándose en su propia asistencia a las sesiones del *Auschwitz-Prozess* en Fráncfort (1963-65). El teatro documento es en su origen un teatro judicial, al igual que lo fueron las piezas didácticas de Bertolt Brecht, que posteriormente reinterpretó Heiner Müller. El teatro judicial es un arte participativo en el mejor sentido de la palabra: un arte que obliga a los espectadores a devenir público. Por ello cuando Brecht y sus colaboradores concibieron la Gran Pedagogía, un teatro sin público, o más bien un teatro en que el público debía participar en la acción, recurrieron al proceso judicial como una de sus principales herramientas dramatúrgicas. *Die Massnahme / La Medida* (1929) consiste en el desarrollo de un proceso en que Los Cuatro Agitadores representan los hechos y criterios que les llevaron a ajusticiar al Joven Camarada. La polémica recepción de esta pieza anunciaba el peligro de entender la pedagogía no como una motivación para el ejercicio del pensamiento crítico sino como un adoctrinamiento dogmático.

Aunque esto no es algo que esté tanto al alcance del arte escénico como del poder que exagera su teatralidad hasta convertirla en espectáculo.

El juicio espectáculo fue un recurso de poder utilizado por Josef Stalin entre 1936 y 1938 contra trotskistas y otros antiguos bolcheviques acusados de conspirar con las potencias occidentales para reinstaurar el capitalismo. El modelo fue retomado por Mao durante la Revolución Cultural y en su rápida expansión dio lugar a la degradación y la cancelación de las garantías jurídicas en los múltiples procesos de humillación pública, castigo y condena a burgueses, antirrevolucionarios o defensores de la tradición. También fueron sometidos a juicios edificantes en Estados Unidos los acusados de simpatizar con el comunismo, obligados a declarar ante el Comité de actividades Antiamericanas, con especial virulencia en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que forzaron a muchos escritores y cineastas a un exilio inverso en Europa. En tanto Fidel Castro recurrió de manera brillante el formato en Debate en el Palacio de Deportes (1961), en que se acusaba a los mercenarios apresados en la Bahía de Cochinos.

INSTRUMENTOS DE VERDAD

El uso de instrumentos de poder (jurados o comités) para castigar ideas y reprimir ideologías pone evidencia la dimensión política de la Justicia, extrema en estos casos, pero siempre presente. El abogado Jacques Vergés estaba convencido de que “todo proceso entraña un enfrentamiento político, pues la justicia está siempre preparada para defender el orden establecido”. Por ello optó por una “estrategia de ruptura” en la defensa de sus clientes, tal como la había practicado el bondadoso maestro Albert Lorry en *This Land is Mine*. Así lo hizo en su defensa de Djamila Bouhired, combatiente del FLN argelino, acusada de atentado terrorista por la Justicia colonial francesa en 1957. Vergés demostró que la ruptura producía espectáculo, y el espectáculo creaba opinión, que podía incidir indirectamente en la resolución del proceso, como así fue (aun condenada en primera instancia, su pena fue conmutada por presión internacional y liberada a los pocos años).

La espectacularización de los tribunales tiene su correspondencia en la potencialidad del teatro para intervenir en la esfera pública mediante la representación de procesos judiciales sin efectividad directa. Se trata de juicios ya no ficticios, sino simbólicos, como el Tribunal Russell que se constituyó en noviembre de 1966 por iniciativa de Bertrand Russell y Jean Paul Sartre para

LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LOS TRIBUNALES TIENE SU CORRESPONDENCIA EN LA POTENCIALIDAD DEL TEATRO PARA INTERVENIR EN LA ESFERA PÚBLICA MEDIANTE LA REPRESENTACIÓN DE PROCESOS JUDICIALES SIN EFECTIVIDAD DIRECTA.

juzgar los crímenes de guerra de Estados Unidos en Vietnam. Otros tribunales, con la misma denominación, fueron convocados posteriormente para juzgar las violaciones de derechos humanos en América Latina (1974-76), Iraq (2003-05), Palestina (2009-14) y Ucrania (2014). Adberrahmane Sissako, en el ámbito de la ficción cinematográfica, concibió un drama judicial singular, *Bamako* (2006), en el que los acusados no son individuos, ni siquiera responsables institucionales, sino el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional como principales agentes del capitalismo internacional y del colonialismo económico.

A diferencia de los Tribunales Mundiales simbólicos, las Comisiones de la verdad son instrumentos impulsados por los mismos países en que han tenido lugar las violaciones de derechos humanos, como consecuencia de conflictos internos o represión estatal. Pese a que no pueden dictar sentencias, sino recomendaciones, sí tienen una efectividad social y política, y precisamente por ello su estructura está más definida de acuerdo con las normas del derecho y entre sus miembros, y sus equipos, figuran necesariamente abogados o magistrados expertos en derechos humanos con el fin de que las resoluciones o recomendaciones puedan ser aplicadas en un marco de la justicia restaurativa o transicional. Las Comisiones de Verdad son de hecho instrumentos muy complejos, diseñados con precisión, con todas las cautelas legales y avaladas por Naciones Unidas. Precedentes de estas Comisiones fueron las instituidas para la investigación de la desaparición de personas en Uganda (1971), en Bolivia (1982) y en Argentina (1983), aunque las primeras Comisiones de la verdad con tal denominación fueron las de Chile (1990) y El Salvador (1991), a las que siguieron las de Guatemala (1994), Sudáfrica (1995), Perú (2001), Bolivia (2017) y Colombia (2017). Muchas de estas comisiones fueron acompañadas por propuestas escénicas, como las de William Kentridge (*Ubu and the Truth Comision*, 1997) o Yuyachkani (*Alma Viva*, 2001).

La inexistencia de una Comisión de Verdad en Congo animó a Milo Rau a realizar su proyecto *El Tribunal del Congo* (2015), producida por el International Institut for Political Murder (IIPM) con audiencias en Bukavu y Berlín. El marco de autonomía del teatro hizo posible aquello que políticamente parecía imposible: poner en escena la verdad. La puesta en escena no sustituye a la Justicia, sino que muestra la posibilidad de hacerla efectiva.

JOSÉ A. SÁNCHEZ é professor, pesquisador, autor de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* e de numerosos textos críticos sobre artes performativas, literatura e cinema; leciona na Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM); é diretor do grupo de pesquisa ARTEA e fundador do AVAE (Archivo Virtual de Artes Escénicas) e do MPECV (Master en Práctica Escénica y Cultura Visual).

Ética, escola, teatro

Terezinha Azerêdo Rios

Ética, estética, teatro, educação, utopia. Como se articulam esses conceitos, nas vivências que experimentamos, no trabalho que desenvolvemos? Que espaço ocupam e de que feições se revestem, na complexidade do mundo contemporâneo?

Meu propósito é explorar estas questões, procurando trazer uma contribuição às discussões que se têm estabelecido sobre elas. Sem ser uma colcha de retalhos ou um mosaico, este texto consiste num agrupamento de ideias que venho apresentando e que, como o refrão em uma música, tem a intenção de destacar, na repetição – melhor dizendo, na retomada –, alguns aspectos importantes dos temas sobre os quais aqui se propõe a reflexão. Procuro, assim, levar adiante o diálogo e ampliar o espectro da investigação. Sigo a recomendação que se encontra nos versos de Manoel de Barros: “Repetir/ repetir/ até ficar diferente”. Quem sabe?...

Jogo o foco, primeiramente, no conceito de ética. Embora a referência à ética pareça estar na moda e pareça mesmo haver um consenso quando se faz essa referência, o primeiro movimento que se deve fazer é no sentido de explicitar bem o que queremos dizer quando falamos em ética.

ÉTICA E MORAL

Partimos da distinção entre os conceitos de *ética* e de *moral*. Esses conceitos não se separam, mas é preciso distingui-los. A moral pode ser definida como o conjunto de valores – normas, regras e leis – que orientam a nossa vida

em sociedade. É o espaço do *dever*. Agimos moralmente, todos, cada vez que obedecemos ou desobedecemos, cada vez que dizemos sim ou não àquilo que está estipulado socialmente. Somos *responsáveis* porque respondemos, nos posicionando frente ao que é proposto ou imposto, considerado *bom*, valorizado positivamente. As prescrições morais variam de sociedade para sociedade e tendem a modificar-se, na mesma sociedade, de uma época para outra, em virtude das transformações culturais que nela ocorrem.

Ao problematizar a moral, perguntando pela consistência dos valores nela propostos, questionando seus fundamentos, já nos encontramos no terreno da ética, que se define como *reflexão de caráter crítico sobre a moralidade*. É a face da filosofia que se volta para os valores presentes no comportamento das pessoas e dos grupos nas diversas sociedades. O bem apontado pela moral pode ter um caráter restrito, referir-se a um grupo de indivíduos, a uma determinada classe social etc. O horizonte das ações iluminadas pela ética é o *bem comum*, isto é, um bem de caráter *coletivo*, que não é de um indivíduo ou de outro, mas algo que se refere a todos.

Devemos ter cuidado ao fazer referência ao bem comum, porque essa expressão está muito marcada ideologicamente. Alguns conceitos têm sido “apropriados indevidamente” por algumas concepções, algumas ideologias

presentes na sociedade. No discurso liberal, ou neoliberal, encontramos a referência constante ao bem comum e à cidadania. Indagamos, então, o que é o bem comum numa sociedade marcada pela desigualdade, na qual a elite dominante traz para as políticas a sua concepção – será que o que ela denomina “bem comum” corresponde efetivamente àquilo que a sociedade necessita?

Embora mantenham uma relação muito estreita, ética não se confunde com moral – ela *pensa criticamente sobre a moral*. É por essa razão que, embora se afirme a presença de uma dimensão moral na vida e no trabalho, é preciso que nela se configure, fundamentalmente, uma dimensão ética, voltada para o bem comum.

DEVEMOS TER CUIDADO AO FAZER
REFERÊNCIA AO BEM COMUM, PORQUE
ESSA EXPRESSÃO ESTÁ MUITO MARCADA
IDEOLOGICAMENTE. ALGUNS CONCEITOS
TÊM SIDO “APROPRIADOS INDEVIDAMENTE”
POR ALGUMAS CONCEPÇÕES, ALGUMAS
IDEOLOGIAS PRESENTES NA SOCIEDADE.

ÉTICA E ESTÉTICA

Como dimensão de vida e trabalho, a ética se encontra numa articulação estreita com a estética. Os gregos usavam o termo *aesthesis* para indicar a percepção sensível da realidade. A dimensão estética diz respeito à presença da sensibilidade – e da beleza – como elemento constituinte do viver e do fazer humano. A sensibilidade é algo que vai além do sensorial e que diz respeito

a uma ordenação das sensações, uma apreensão consciente da realidade, ligada estreitamente à intelectualidade. Assim, podemos afirmar que o ser humano é uma “*sentimentalidade inteligente*”. A sensibilidade está relacionada com o potencial criador e com a afetividade dos indivíduos, que se desenvolve num contexto cultural determinado.

Sensibilidade e criatividade não se restringem ao espaço da arte. Criar é algo interligado ao viver no mundo humano. A estética é uma dimensão da existência, do agir humano. Ao produzir sua vida, ao construí-la, o indivíduo realiza uma obra, análoga à obra de arte. É justamente aí que ele se afirma como *sujeito*, que ele produz a sua *subjetividade*. É necessário considerar, também, que a subjetividade não se diz de um único sujeito, de uma existência singular. Subjetividade se articula com identidade, que é afirmada exatamente na relação com alteridade, com a consideração do outro¹.

Vale, então, pensar sobre a presença da ética e da estética na escola, no trabalho de educadores e educadoras.

ÉTICA, ESTÉTICA, EDUCAÇÃO

A educação se define como processo de construção da humanidade, das múltiplas humanidades que se constituem na história. É um processo que se dá em todas as instituições sociais. Mas há uma instituição em que esse processo se realiza de maneira organizada e sistemática: a escola. Ali, o ofício de educar se reveste de características específicas, em virtude das exigências que se propõem para o desempenho do papel de professores e professoras. É importante refletir sobre esse papel, que tem um caráter dramático, mesmo que não se trate de uma escola de artes dramáticas. E que características serão requeridas quando o papel é de professor nessa escola, especificamente?

Não se trata de fazer um jogo, apresentando como idênticos os papéis de professor/professora e ator/atriz. O que é possível, sem dúvida, é uma analogia, que permite explorar de forma mais ampla os conceitos.

Os papéis sociais têm seu fundamento no *ethos* de uma sociedade. Eles se definem levando em conta os valores, os princípios norteadores das ações. É por isso que variam de sociedade para sociedade e, em uma mesma so-

OS PAPÉIS SOCIAIS TÊM SEU FUNDAMENTO NO ETHOS DE UMA SOCIEDADE. ELES SE DEFINEM LEVANDO EM CONTA OS VALORES, OS PRINCÍPIOS NORTEADORES DAS AÇÕES.

1. Terezinha A. Rios, Ofício de professor: títulos e rótulos Ou A desafiadora construção da identidade, in Ana Maria B. Almeida, Maria Socorro L. Lima e Silvina P. Silva (orgs.), *Dialogando com a escola*, Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2002, pp. 110-121.

[...] NOS PAPÉIS DRAMÁTICOS, OS ATORES E ATRIZES *REPRESENTAM* – ESTÃO NO LUGAR DE PERSONAGENS – E NOS DIVERSOS E MÚLTIPLOS PAPÉIS SOCIAIS, AS PESSOAS *DESEMPENHAM* ESSES PAPÉIS EM VIRTUDE DOS LUGARES QUE OCUPAM NA SOCIEDADE E QUE SÃO SEUS PRÓPRIOS LUGARES.

cidade, de época para época. Berger e Luckmann afirmam que “as instituições incorporam-se à experiência do indivíduo por meio dos papéis. Estes são um ingrediente essencial do mundo objetivamente acessível de qualquer sociedade. Ao desempenhar papéis, o indivíduo participa de um mundo social”². Os papéis sociais são análogos aos papéis dramáticos. Há sempre um *script* a ser desenvolvido. Com a diferença de que, nos papéis dramáticos, os atores e atrizes *representam* – estão no lugar de personagens – e nos diversos e múltiplos papéis sociais, as pessoas *desempenham* esses papéis em virtude dos lugares que ocupam na sociedade e que são seus próprios lugares. Há, entretanto, algo comum que se revela na representação e no desempenho: a perspectiva da subjetividade, da singularidade, da criatividade de cada pessoa. Maíra Oliveira traz a rica palavra de Domingos Oliveira a propósito da representação teatral:

Se de um lado, teatro é templo, de outro, é tribuna. Lugar de falar sério. De depor no julgamento do criador. A força política do teatro é, portanto, enorme. Não faz revoluções porque sua natureza não lhe faculta agir a curto prazo. Mas, a prazo médio, cunha as consciências. Imaginemos um marciano que subitamente se depara com uma sala de espetáculos: por que se reuniram todos esses humanos? Para que? Não foi para beber. Não foi para fazer sexo. Não estão lutando uns contra os outros, não é guerra. Que fazem então os humanos, ali reunidos? Se o marciano me perguntasse, eu preferiria não responder. Eu o convidaria a assistir o espetáculo. Ali está acontecendo algo digno de ser contado em Marte. Um encontro humano, tipicamente humano. Inventado no mínimo há quatro mil anos atrás: teatro.³

“Inventados” também há muito tempo, talvez se possa afirmar, de certa maneira, que “os papéis sociais são dramáticos”. Daí o desafio guardado no papel do educador e da educadora nas escolas, em geral, e especificamente na escola de teatro. Pois o que deve ser buscado aí é a realização de um bom trabalho, um trabalho competente.

2. Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*, Petrópolis, Vozes, 1973, p. 103.

3. Maíra Oliveira, *Esquadrão da vida: a ética como paixão transformadora no teatro*, UFBA, 2019. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35356/20425>, acesso em 20 jul. 2023.

Ética e estética, ao lado da técnica e da política, constituem dimensões da competência profissional. A competência, sinônimo de *fazer bem o que é necessário fazer*, guarda uma referência a algo de *boa qualidade* – a algo que se exercita como se *deve ser*, na direção não apenas do bem, entendido com múltiplas significações, como se verifica na moralidade, mas do *bem comum*. Daí a perspectiva ética, que implica a consideração do coletivo, das inter-relações, e a estética, que implica a presença da sensibilidade nessas relações.

Ética e estética se articulam fortemente com a dimensão política, na medida em que a política se configura como o espaço das escolhas e das decisões que se tomam em função das determinações na organização do contexto social.⁴ É aí que se cria espaço para as transgressões, para as mudanças históricas, uma vez que a história tem um caráter dramático, no sentido de ser algo que não está preso a uma determinação prévia, do destino. Embora tenham que levar em conta condições do contexto em que vivem e se relacionam, os seres humanos empenham sua consciência e sua vontade na criação do mundo social, com seus empreendimentos, seus projetos, sucessos e malogros.

O propósito que move a relação pedagógica deve ser o de realizar um trabalho da melhor qualidade, em todas as suas dimensões. O sentimento que envolve esse trabalho marca professores e alunos: a memória registra – e guarda – ensinamentos e aprendizagens. hooks se refere ao ensinar como

ÉTICA E ESTÉTICA SE ARTICULAM
FORTEMENTE COM A DIMENSÃO POLÍTICA,
NA MEDIDA EM QUE A POLÍTICA SE
CONFIGURA COMO O ESPAÇO DAS
ESCOLHAS E DAS DECISÕES QUE SE TOMAM
EM FUNÇÃO DAS DETERMINAÇÕES NA
ORGANIZAÇÃO DO CONTEXTO SOCIAL.

[...] um ato teatral. E é esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalizadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma. Para abraçar o aspecto teatral do ensino, temos de interagir com a “plateia”, de pensar na questão da reciprocidade. Os professores não são atores no sentido tradicional do termo, pois nosso trabalho não é um espetáculo. Por outro lado, esse trabalho deve ser um catalisador que conclame todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas no aprendizado⁵.

4. Terezinha A. Rios, *Compreender e ensinar – por uma docência da melhor qualidade*, São Paulo: Cortez, 2001.

5. bell hooks, *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2. ed., 2017, p. 34.

TEATRO, EDUCAÇÃO, PEDAGOGIA. REPRESENTAR, DESEMPENHAR

Se por um lado podemos pensar no aspecto teatral do ensino, podemos também, por outro, pensar no caráter pedagógico do teatro. E aí, levando em conta não apenas o papel do professor na escola de teatro, mas o dos atores e atrizes nos trabalhos que apresentam. Uma vez que são profissionais e se espera que sejam competentes, há necessidade de que estejam atentos às dimensões de seu trabalho e especialmente ao seu caráter educativo.

O ator é, antes de qualquer coisa, um ser criador, um artista. E como artista deve ter inteligência para criar preservando sua imagem pública, pois, em função do seu próprio ofício, se torna um formador de opinião. É essencial que tenha noção da responsabilidade que tem diante da sociedade. Creio que a ética no teatro possa se resumir em respeito, respeito para com a sua arte, para com seu semelhante e para com a sociedade.⁶

No processo educativo, nossa prática se dá em um território de relações que são ordenadas e mediadas pelo conhecimento e que, além disso, são orientadas por prescrições, por regras de convivência. Não há educação que não tenha uma dimensão moral. O processo educativo, que se caracteriza como a socialização e a reconstrução contínua da cultura, está profundamente marcado por valores, em qualquer instância em que se realize. Portanto, ainda que não tenhamos consciência disso, ao educar, ao ensinar, revelamos os valores que sustentam nossa prática.

Dizer que a educação tem sempre uma conotação moral não implica afirmar que aí está sempre presente a ética. Na moral, nos encontramos no terreno no dever. A pergunta central da moral é: “o que devo fazer?”.

DIZER QUE A EDUCAÇÃO TEM SEMPRE
UMA CONOTAÇÃO MORAL NÃO IMPLICA
AFIRMAR QUE AÍ ESTÁ SEMPRE PRESENTE A
ÉTICA. NA MORAL, NOS ENCONTRAMOS NO
TERRENO NO DEVER. A PERGUNTA CENTRAL
DA MORAL É: “O QUE DEVO FAZER?”.

As respostas para essa questão variam segundo a sociedade e a cada momento histórico. A pergunta da ética é: “Que vida quero viver?”. Para respondê-la, é preciso recorrer aos princípios que se relacionam não apenas aos deveres, mas aos direitos dos seres humanos, à sua dignidade: respeito, justiça, solidariedade. Fernando Savater afirma que “a primeira e indispensável condição ética é estar decidido a não

6. Edvard Vasconcellos, Stanislavski e a ética no teatro, *Pequena história do teatro*, 8 jan. 2010. Disponível em <http://pequenahistoriadoteatro.blogspot.com/2010/01/stanislavski-e-etica-no-teatro.html>, acesso em: 20 set. 2023.

viver de qualquer modo, estar convencido de que nem tudo dá na mesma, ainda que cedo ou tarde devamos morrer”⁷.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

Embora seja histórica, como toda construção humana, a ética tem uma pretensão à universalidade e à permanência, na medida em que seus princípios dizem respeito não a um ou outro indivíduo, a um ou outro grupo, a uma ou outra sociedade, e sim a todos os seres humanos. E hoje já nos referimos não apenas aos seres humanos, mas a todos os seres que se encontram no planeta em que habitamos.

ÉTICA E UTOPIA

É preciso assinalar o caráter *utópico* de que se reveste a reflexão ética. Quando falamos no bem comum, na felicidade, no trabalho competente, no mundo melhor, estamos nos referindo a um *ideal* a ser alcançado. O ideal é algo necessário e desejado e que deve ser também possível, para que não seja uma quimera, um sonho como os que temos quando dormimos. O ideal é um sonho que construímos acordados – e juntos! – e que nos mobilizamos para efetivar, para converter em real, como as possibilidades que descobrimos ou criamos. Santos nos provoca:

EMBORA SEJA HISTÓRICA, COMO TODA CONSTRUÇÃO HUMANA, A ÉTICA TEM UMA PRETENSÃO À UNIVERSALIDADE E À PERMANÊNCIA, NA MEDIDA EM QUE SEUS PRINCÍPIOS DIZEM RESPEITO NÃO A UM OU OUTRO INDIVÍDUO, A UM OU OUTRO GRUPO, A UMA OU OUTRA SOCIEDADE, E SIM A TODOS OS SERES HUMANOS.

[...] por que é importante pensar para além do que é possível? Porque pensar o impossível pode expandir o horizonte das possibilidades. Ou seja, nenhuma utopia se realiza, mas as utopias podem ajudar a realizar alternativas concretas. Sem a impossibilidade radical da utopia, não é possível imaginar novas possibilidades no nosso tempo. E aqui surge, obviamente, o grande problema da nossa época, que é o querer partir do necessário impossível contra aqueles que nos dizem que o necessário é só aquilo que existe. E existe porque é necessário e é necessário porque existe, nada mais do que isso pode ser pensado.

De alguma maneira, a utopia exige hoje um ato de dispensar, de pensar o impensável, de desaprender o aprendido, e isso não pode ser construído individualmente, tem que ser construído coletivamente e temos que saber como é que isso se faz e para que se faz. O conformismo é exatamente a redução da realidade ao que existe. E se esta realidade for toda a realidade

7. Fernando Savater, *Ética para meu filho*, São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 92.

possível, não podemos imaginar viver nessa sociedade se não formos além dela. Isto é, se não formos dissidentes. O ser utópico é um ser dissidente, é um ser inconformista porque é inconformado.⁸

Ir além da sociedade em que vivemos não significa rejeitar o presente, até porque é o único tempo que temos para construir a história. Nele se entrecruzam passado, como memória e tradição, e futuro, como projeto. O ator Vittorio Gassman, numa entrevista, disse que a vida devia ser como uma peça de teatro, com um momento para ensaiar e outro para representar. Não há possibilidade de ensaio, na vida social, na história. Mas há, sim, espaço para planejar, para refletir sobre as escolhas, para aprimorar as aprendizagens, para dramaticamente criar uma vida justa e democrática. É esse talvez o maior desafio que, juntos, devemos enfrentar, quem sabe inspirando-nos mesmo no teatro. Criação, representação, drama, humanidades.

TEREZINHA AZERÊDO RIOS é mineira e reside em São Paulo. Graduada em Filosofia (UFMG), mestre em Filosofia da Educação (PUCSP), doutora em Educação (USP), pesquisadora do GEPEFE – Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Formação de Educadores (Faculdade de Educação/USP).

8. Boaventura de Sousa Santos, *Na oficina do sociólogo artesão: aulas 2011-2016*, São Paulo: Cortez, 2018, pp. 327-328.

Poéticas cênicas populares: experiências do palco pernambucano

Kleber Lourenço

O texto que inicia apresenta reflexões sobre o exercício estético e pedagógico com a elaboração de poéticas cênicas que tem como local de pesquisa o contato com as tradições populares brasileiras, em especial, experiências localizadas no Nordeste do país. Sou artista da cena, professor e pesquisador pernambucano, residente há muitos em São Paulo e, neste texto, busco apresentar aspectos dessa temática, relacionando-os com minha experiência prática, no intuito de traçar ligação entre tempos e assim, percebermos aspectos historiográficos que revelam ausências e presenças.

Falo do território pernambucano, onde, no campo das artes, a elaboração das identidades culturais é vivenciada no embate com as tradições populares. Historicamente, pela maneira como a região foi desenvolvida, há um imaginário criado sobre a cultura popular existente, manifesta em símbolos, rótulos, arquétipos e relações políticas criadas socialmente a partir dessas expressões. Tal imaginário, alimentado durante muitos anos, serve de contexto de inspiração para várias linguagens artísticas na contemporaneidade. Podemos considerar que nacionalmente esse panorama foi criado com as diversas iniciativas de produção na arte moderna brasileira.

É nesse panorama que importantes experiências históricas irão acontecer, que, a meu ver, sistematizam metodologias e estéticas genuinamente brasileiras – tais como a idealizada por Hermilo Borba Filho (com o TPN – Teatro Popular do Nordeste), Ariano Suassuna (com o Movimento Armorial),

Solano Trindade¹ e o TEN (Teatro Experimental do Negro)², este último na região Sudeste. Todas elas com percepções e inspirações advindas do contato com tradições culturais populares. Vou discorrer sobre duas experiências que geraram desdobramentos no pensamento estético da cidade e, até hoje, estão impressas no imaginário profissional e formativo da região.

Ariano e Hermilo fizeram parte do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)³ na década de 1940 no Recife. O TEP foi diretamente inspirado no exemplo do Teatro de Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno. Era uma época na qual todos os intelectuais recifenses também estavam influenciados pelo pensamento regionalista de Gilberto Freyre e sua busca pelas particularidades da cultura popular nordestina, assim como outras iniciativas de âmbito nacional.

Hermilo dirigiu o TEP entre 1946 e 1952, e Ariano Suassuna foi revelado em 1947 pelo Concurso de Peças do TEP, com a obra *Uma mulher vestida de sol*. Na comissão julgadora deste edital figurava a presença de Gilberto Freyre. Com a repercussão deste concurso dramatúrgico, Paschoal Carlos Magno reconhece a importância para a afirmação do teatro brasileiro moderno do aproveitamento de elementos da cultura popular no texto teatral. A partir disso surge o rótulo “teatro do Nordeste” como um registro da nacionalidade no interior do moderno teatro brasileiro. Mais tarde, outros rótulos serão criados, como o de “Escola do Recife”, dado por Décio de Almeida Prado⁴.

1. Solano Trindade (1908-1974) foi um poeta brasileiro, folclorista, pintor, ator, teatrólogo, cineasta e militante do Movimento Negro e do Partido Comunista. Morou e trabalhou em Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Embu das Artes. Realizou produções e encenações de espetáculos ligados à cultura popular com o grupo Teatro Popular Brasileiro. O grupo deu origem ao Teatro Popular Solano Trindade, em Embu das Artes, onde sua família mantém viva a memória e a obra do poeta.

2. O TEN foi fundado em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro, por iniciativa do economista e ator Abdias do Nascimento (1914-2011), com o apoio de amigos e intelectuais brasileiros. A proposta de ação da companhia é reabilitar e valorizar socialmente a herança cultural, a identidade e a dignidade do afro-brasileiros por meio da educação, da cultura e da arte.

3. O Teatro do Estudante de Pernambuco é criado em 1940. Hermilo Borba Filho é convidado a assumir a direção artística da companhia em setembro de 1945. A partir de 1946, já sob o seu comando, o Teatro do Estudante de Pernambuco passa por um período de reformulação de objetivos e reestruturação, assumindo um papel de importância singular na consolidação da modernidade teatral no Nordeste não somente por seu fomento a uma dramaturgia ligada à cultura da região, mas também pela preocupação de levar um teatro de qualidade às camadas economicamente menos favorecidas da sociedade. Além de Hermilo, atuaram no grupo artistas como Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Capiba, entre outros.

4. Para uma visão mais ampla da contribuição de Hermilo Borba Filho, ver Luís Augusto Reis, *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. Ver também Hermilo Borba Filho, *Espetáculos populares do Nordeste*, São Paulo: DESA, 1966.



Esses rótulos, ainda hoje, costumam levantar discussões sobre os modos de se produzir e, por vezes, apontam a visão de um lugar único e particular de se fazer teatro na região Nordeste. Visão que, a meu ver, estereotipa negativamente os modos de produção na região, criando hierarquias nas quais acabam prevalecendo como únicas e “positivas” apenas as formas de produção que utilizam elementos reconhecíveis da cultura popular na criação cênica, ou cristalizam uma única maneira de representar simbolicamente o Nordeste.

No entanto, são questionamentos pertinentes para pensarmos sobre o papel do pesquisador da tradição popular na contemporaneidade a partir das suas ações e responsabilidades; as releituras estéticas e movimentos de apropriações de expressões culturais; a relação com os sujeitos criadores e a sua comunidade dentro e fora da cena.

Ariano e Hermilo reencontraram-se novamente, atuando no Teatro Popular do Nordeste (TPN)⁵. Ariano, que já era um autor consagrado no teatro

A pena e a lei, dirigida por Hermilo Borba filho; no elenco: José Pimentel, Leonei Albuquerque, Baby Rosa Borges e Clênio Wanderley. Foto Arquivo Leda Alves.

5. Liderado por Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste se constitui sobre duas diretrizes no ano de 1960: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar, e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística. Ao lado de Hermilo Borba Filho, outros quatro ex-integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba, figuram entre os sócios fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN).

brasileiro, tinha suas comédias dirigidas por Hermilo nessa primeira fase do grupo, assim como Hermilo voltaria a escrever textos teatrais. Os textos escritos apontam diferenças entre os dois escritores: os dois incorporam, nas estruturas dramatúrgicas, recursos das tradições populares (o Cavalo-Marinho, o Pastoril, o Mamulengo), mas, em contraste com Ariano, Hermilo procura revelar questões particulares ao universo da brincadeira. Procurava, na forma narrativa de alguns textos, falar de questões políticas vivenciadas no contexto do país, como o pós-golpe militar, por exemplo.

Ariano, por sua vez, não tinha interesse em discutir aspectos de tais naturezas nas suas obras e, discordando da linha brechtiana, que a seu ver Hermilo vinha pondo em cena, Ariano praticamente se retira do TPN. A cisão desta parceria inaugura uma nova fase no grupo em que seu encenador, inspirado em estudos do teatro de Brecht e Artaud, procura trazer ao público o anti-ilusionismo contido no teatro destes pensadores. Mas Hermilo pontua que o anti-ilusionismo do seu teatro advinha dos espetáculos populares do Nordeste, e não do teatro épico/dialético de Brecht. Também desejava uma arte feita com características sociais, acessível, gratuita e realizada em espaços públicos.

O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. A elite entende perfeitamente o pensamento de um Strindberg⁶, de um Pirandello, de um Lenormand⁷. Mas o povo em geral – alma e sangue de uma nação – a quem a arte deve ser essencialmente dirigida, talvez por falta de preparação ainda fique indiferente. [...] O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo.⁸

Segundo o professor Marco Camarotti, o Nordeste é uma das mais ricas regiões brasileiras no que diz respeito a manifestações folclóricas. Seu teatro folclórico, quer seja na zona rural ou na urbana, tem sido um importante veículo para a expressão das vidas e das esperanças daqueles que vivem na região, ou seja, pessoas que foram colocadas à parte de privilégios e constituem

6. Johan August Strindberg (1849-1912), dramaturgo sueco, autor de peças como *O pai*, seu primeiro texto encenado no Brasil, em 1949, e *Senhorita Júlia*.

7. Henri-René Lenormand (1882-1951), dramaturgo francês, encenado originalmente no Brasil com as montagens dos textos *Ásia*, em 1937, e *A sombra do mal*, em 1943.

8. Borba Filho, *op. cit.*, p. 9.

o lado oprimido dessa sociedade. Embora, hoje, não utilizemos mais o termo “teatro folclórico”, vale considerar os estudos pioneiros do pesquisador Marco Camarotti sobre as representações rituais nordestinas e suas reverberações no cenário artístico local – para também compreender que esse termo fez parte de um contexto de discussão nacional sobre o assunto, tendo importância nas iniciativas políticas de nomear tais representações, como até já citei, em relação aos termos “teatro” e “danças negras”⁹.

Para ele, o teatro folclórico é um legado comum, uma cosmovisão coletiva, espontânea e criativa, que expressa realidades profundas que socialmente têm sido deslocadas. Por teatro folclórico Camarotti entende “aquele transmitido tradicionalmente e produzido por e para pequenos grupos de pessoas, que pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana”¹⁰. Aponta como outra importante característica que ele parece situar-se em algum lugar *entre* o ritual e o teatro, principalmente levando em consideração que sua plateia é constantemente motivada a participar mais do que simplesmente observar. Complementa: “É tradicional porque sua prática parece existir desde tempos antigos (provavelmente tendo origem no ritual e na magia). Ao mesmo tempo, porém, é dinâmico, capaz de transformação e de adaptação a cada período ou época, bem como de absorção de novas informações e materiais”¹¹.

Essa relação entre teatros, danças e rituais foi comumente explorada por vários encenadores contemporâneos no âmbito universal e nas práticas de releituras dessas tradições na arte moderna brasileira, principalmente as tradições de origem afrodiaspóricas. Os estudos sobre as formas teatrais praticadas pelo povo do nordeste começaram no século XX. A primeira tentativa de realizar um trabalho sério e consistente sobre tal assunto, que resultou num documento de alto valor como estudo dessas formas dramáticas, foi feito por Mário de Andrade¹², num trabalho pioneiro durante vários anos da primeira metade do século XX. Nos três volumes de *Danças dramáticas do Brasil*, o ensaísta paulista reproduz alguns textos de representações dramáticas que

9. Como sugestão de pesquisa, buscar Abdias Nascimento (1914-2011) e a experiência com o TEN (1944). Ver também Abdias Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2016.

10. Marco Camarotti, *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, Recife: Artelivro, 2003, p. 51.

11. *Ibidem*, p. 52.

12. Mário de Andrade (1893-1945) foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro. Um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia desvairada* em 1922, Andrade exerceu uma grande influência na literatura moderna brasileira e, como ensaísta e estudioso, foi um pioneiro do campo da etnomusicologia – sua influência transcendeu as fronteiras do Brasil. Foi um dos principais líderes do movimento modernista brasileiro, junto com Oswald de Andrade.



Ilha Brasil-Vertigem,
espetáculo de dança do
Grupo Grial; na foto Mestre
Inácio, Mestre Martelo,
Fábio Soares, Emerson
Dias. Foto Divulgação.

coletou ao viajar por todo o país analisando sua estrutura e tentando localizar suas origens. Além de Mário de Andrade, pode-se mencionar a obra de Luiz Câmara Cascudo, principalmente seu *Dicionário do folclore brasileiro*, como um livro importante para o estudo dos aspectos da cultura do homem do povo brasileiro. Diversos outros estudiosos são encontrados no terreno destas pesquisas se fizermos um levantamento histórico, tais como Mello Morais Filho, Ascenso Ferreira, Gustavo Barroso, Pereira da Costa, entre tantos outros.

Dos estudos das formas teatrais nordestinas, um dos pioneiros e notáveis trabalhos realizados foi sem dúvida o de Hermilo Borba Filho a partir de suas experiências com o TEP e o TPN. É na atuação dramatúrgica e estética de Ariano e Hermilo que se encontram algumas raízes das discussões sobre cultura popular e artes cênicas em Pernambuco. Ariano aponta para os aspectos formais dos elementos da tradição e a presença deles numa dramaturgia textual, e Hermilo discute sobre como estes elementos podiam ser relidos e levados à cena, numa perspectiva de encenação, elaborando sistematicamente uma poética cênica que marca uma época dentro da arte moderna brasileira – poética esta ainda pouco conhecida por muitos artistas pesquisadores e pouco difundida pelos conteúdos de formação em artes.

Coincidentemente, também podemos apontar isto sobre a representação do TEN e as representações dos chamados teatros e danças negras.

Cada vez mais, as formas teatrais nordestinas passam a ser estudadas antropológica e artisticamente como elementos inspiradores para a construção de uma poética nacional e cênica. Essas ações marcam um movimento de construção do pensamento modernista da arte brasileira em diferentes linguagens: teatro, música, artes visuais, dança e cinema, por exemplo. E caracterizam um exercício que perdura até hoje na cena contemporânea.

No recorte pernambucano, a partir desse legado de Hermilo com o TPN e demais artistas encenadores que seguiram o seu método de trabalho, gostaria de falar sobre o estudo da manifestação Cavalo-Marinho neste campo das releituras das tradições para a cena. Destaco-o como importante porque, historicamente, marca experiências tanto no campo da dramaturgia textual quanto no da dramaturgia cênica, do pensamento estético e do pensamento pedagógico nas artes, não só em Pernambuco, mas no Brasil e fora dele nas diferentes linguagens. Também, para mim, foi um lugar de experiência profissional enquanto artista e encenador, me interligando com as formas teatrais nordestinas e servindo de elo com esse passado histórico de Hermilo e Ariano.

O Cavalo-Marinho é considerado por aqueles que o realizam uma brincadeira. “Nela encontram-se diferentes linguagens artísticas como a dança, música, poesia, bonecos e drama, apresentados por meio de diálogos jogos entre figuras normalmente mascaradas”¹³. Essas linguagens aparecem de maneira integrada na estrutura da brincadeira. A brincadeira é realizada principalmente por trabalhadores rurais ligados à cultura da cana-de-açúcar na Zona da Mata, no norte do estado de Pernambuco e no sul do estado da Paraíba. Também pode ser denominada de *sambada* por aqueles que a fazem, uma vez que estes também se referem à brincadeira como samba. Os que realizam a brincadeira são chamados de *brincadores* ou *sambadores*.

A brincadeira geralmente dura uma noite inteira e acontece no período dos festejos do reisado, entre final de dezembro e início de janeiro, ou em ocasiões especiais, como as festas de santos padroeiros das cidades da Zona da Mata. O enredo central da brincadeira acontece em torno das seguintes figuras: Capitão Marinho e os negros Mateus e Bastião. O Capitão Marinho organiza uma festa na cidade, em homenagem aos Santos Reis do Oriente, e contrata os dois negros para tomar conta da festa. Mateus e Bastião tam-

13. Carolina Dias Laranjeira, *Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de cordões*, Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013, 327 f. il., p. 24.

bém funcionam como mestres de cerimônias da brincadeira, atendendo as figuras que chegam à festa. Têm o rosto pintado de preto, usam um chapéu de cone alto na cabeça coberto por fitas coloridas, uma roupa também colorida e um matulão de folhas de bananeira na parte das costas amarrado à roupa. Nas mãos utilizam bexigas de boi infladas de ar, usadas para produzir sonoridades e golpear o público, provocando risos. Também se pode encontrar atuando junto aos dois negros, a figura da “nega” Catirina. Todas estas figuras e outras que fazem parte da brincadeira são representadas por homens utilizando máscaras.

No desenrolar da festa, acompanhados por músicos que tocam ao vivo, acontecem diferentes episódios ou cenas que são protagonizados por outras figuras que entram na brincadeira para dialogar com o Capitão Marinho e seus negros escravizados Mateus e Bastião. Hermilo Borba Filho considera que, assim como no Auto do Boi, as figuras do Cavalo-Marinho podem ser divididas em três tipos: os seres humanos, os seres fantásticos e os animais. Pode-se entender a definição de figura através da noção de personagem no âmbito do teatro. Cada figura possui um mote, e os diálogos são na sua maioria improvisados a partir de um repertório de versos já existentes, chamados de *loas*.

Por possuir uma variedade grande de figuras, que se alteram de um grupo de Cavalo-Marinho a outro, não se sabe ao certo quantas existem, mas já foram catalogadas até 85 figuras num grupo de Cavalo-Marinho. Os instrumentos tocados pelos *tocadores* ou *banco* (por sua relação direta ao banco em que ficam sentados durante a brincadeira) são os seguintes: bage (espécie de reco-reco fino de madeira), mineiro (chocalho em formato cilíndrico de metal), pandeiro e rabeca (se assemelha pela aparência a um violino, mas tem timbre e afinação diferentes e, normalmente, quatro cordas). Estas são as principais características da brincadeira que inspirou Hermilo, Ariano (na criação do Movimento Armorial) e a pesquisa do grupo Grial, do qual fiz parte, além de outros pesquisadores nacionais que migram para o Nordeste para ter contato com essa manifestação.

A história do Cavalo-Marinho, assim como a história e cultura da Zona da Mata em geral, é associada ao açúcar. O regime do engenho determinou as relações de vida naquela região, relações de escravidão no contexto do engenho e de outras propriedades agrícolas que percebemos constituintes de uma formação central da sociedade brasileira. Muitos dos brincadores do Cavalo-Marinho trabalham ou têm suas origens familiares na plantação da cana-de-açúcar. Essa condição de exploração e desigualdades sociais fica muito clara no enredo da brincadeira que denuncia esse legado histórico. Os aspectos geográficos e históricos daquela região são importantes elemen-

tos para entender aquela população e suas dinâmicas de vida social. Talvez a dura realidade de vida daqueles brincadores que necessitam de melhores condições sociais para sobrevivência explique a situação precária dos *brinquedos* encontrada pelos pesquisadores. Talvez, também, essa dura realidade favoreça a aceitação de trocas artísticas por parte dos brincadores.

John Patrick Murphy, fazendo um estudo da estratificação social e das relações patrão-empregado, também pontua a existência de relações hierárquicas antigas que regem o cotidiano dos fazedores dessa brincadeira. A população é dividida num pequeno segmento de proprietários e um grande grupo de trabalhadores rurais sem terra, e a relação entre os membros desses grupos sociais acontece através de uma “[...] dependência – quando o camponês ou trabalhador rural é forçado a entrar num conjunto de trocas com dado patrão – ou clientela – quando o camponês tem alternativas, mesmo que limitadas, entre ‘benfeitores’ potenciais que lhe oferecem retornos diferentes por serviços prestados”¹⁴.

O Cavalo-Marinho como teatro ritual e antropológico foi mote de inspiração para muitas encenações que buscavam reler seus elementos numa dramaturgia cênica e textual. Hermilo, além de ter montado várias encenações de textos “clássicos” usando as formas estilísticas do Cavalo-Marinho na cena, também escreveu o texto *O boi misterioso de Afogados*, que descreve a narrativa da brincadeira do Cavalo-Marinho do Capitão Antônio Pereira, um famoso brincador popular, morador do bairro de Mustardinha, Afogados, distrito do Recife, que pude montar como encenador no ano de 1999, enquanto professor de teatro no projeto chamado Cultura Viva¹⁵.

A minha relação com a tradição do Cavalo-Marinho se acentuaria anos mais tarde, quando passei a integrar o Grupo Grial de Dança¹⁶. Embora de forma ainda inconsciente, fazia o meu primeiro contato com iniciativas de releitura das tradições populares. O Boi de Afogados servia de “matriz” à criação dramatúrgica, era uma releitura da cultura popular. Tanto Hermilo Borba Filho quanto Ariano Suassuna investigaram o boi do sr. Antônio

14. John Murphy, *Cavalo Marinho pernambucano*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 31

15. O projeto Cultura Viva foi uma ação do programa de emprego popular realizado pelo Instituto do Desenvolvimento Social e do Trabalho de Pernambuco. Tinha como proposta a realização de uma formação profissional de cultura pernambucana em dança, música e teatro. Era um projeto coordenado pelos irmãos do dançarino e encenador André Madureira, criador do Balé Popular do Recife, Anselmo Madureira e Antúlio Madureira.

16. Fundado há 25 anos pelo escritor Ariano Suassuna e a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, o Grupo Grial de Dança tem o objetivo de pensar uma dança contemporânea brasileira inspirada nas tradições populares do Nordeste. Fui integrante como interprete-criador e pesquisador por sete anos (1999-2006).

Pereira. Cada um ao seu modo promoveu experiências que deslocaram a brincadeira da rua para o palco.

Agora, trazendo a linguagem da dança para estas reflexões sobre as releituras, olhando o panorama nacional, cabe destacar as realizações do Movimento Armorial criado por Ariano, mas também citar a artista negra e carioca Mercedes Baptista¹⁷, com o Balé folclórico Mercedes Baptista, contemporâneo do TEN. É o projeto político-estético de Ariano que irei relatar agora, o qual fomenta a prática do Grial, que me possibilitou vivenciar esses aspectos sobre corporeidade e identidade, criação de linguagem poética, procedimentos e sistematização de treinamentos e releitura cênica, bem como refletir sobre eles.

Já nos anos 1970, Ariano, enquanto ocupava o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, oficializa o surgimento do Movimento Armorial. O evento oficial que marcou este surgimento foi composto de um concerto e uma exposição de artes plásticas. O Movimento reunia um grande número de artistas, músicos, escritores e poetas, e tinha como principal objetivo investir na criação de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular nordestina, principalmente folhetos e folguedos nordestinos:

A arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.¹⁸

A busca da poética popular como modelo de criação era a meta dos artistas do Movimento e do seu mentor. Artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser criado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifestava-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida paralelamente à criação, e regidas pelo mentor, quanto na multiplicidade das

17. Mercedes Baptista (1921-2014) foi uma bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Baptista foi a responsável pela criação do balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé, elaborando uma codificação e vocabulário próprios para essas danças. O seu Ballet Folclórico Mercedes Baptista foi responsável pela consolidação da dança moderna do Brasil.

18. Roberta Ramos Marques, *Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*, Recife: Ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012, p. 64.



referências culturais. Gil Vicente, Calderón de La Barca, Cervantes, José de Alencar, Euclides da Cunha e Federico García Lorca são identificados como os “mestres” de Suassuna e de outros artistas armoriais.

Exercitando uma estética da recriação dos elementos populares para uma arte erudita de cunho nacionalista, o Movimento ganhou forma em trabalhos produzidos na música, artes plásticas, literatura, cinema, teatro e dança. A primeira iniciativa de releitura com a linguagem da dança foi em 1975, quando Ariano Suassuna atuava como secretário de Cultura da prefeitura da cidade do Recife e convidou uma renomada professora de balé clássico, Flávia Barros, para criar um grupo chamado Balé Armorial do Nordeste, realizando, assim, tal experiência na linguagem da dança dentro dos propósitos estéticos do Armorial. Essa experiência aconteceu com a criação de um único espetáculo chamado *Iniciação armorial aos mistérios do boi de Afogados* (1976). A criação aconteceu durante um ano, com um núcleo fixo composto por bailarinos de formação clássica e um núcleo composto pelo grupo popular do Mestre Capitão Antônio Pereira, responsável pelo Cavalo-Marinheiro chamado Boi Misterioso de Afogados, brinquedo que inspirou e deu título à peça de Hermilo Borba Filho.

Nessa experiência, Ariano, que também roteirizava o espetáculo, fez a divisão do elenco em dois núcleos: um de bailarinos eruditos e outro de

Kleber Lourenço no espetáculo *Pedreira!* que fala sobre a mitopoética de Xangô.
Foto de Felipe Sales.

dançarinos populares, ação que irá se repetir como método de trabalho no surgimento do Grupo Grial. A preparação técnica dos bailarinos se dava por meio de aulas com a técnica da dança clássica que eram realizadas apenas pelo núcleo dos eruditos, que, por sua vez, ganhavam uma “bolsa de trabalho” (pagamento fixo e mensal) para participarem do projeto. Os bailarinos do núcleo popular não participaram do processo de criação e foram inseridos no espetáculo quando este já estava elaborado. Suas participações eram pagas através de cachês.

Os elementos populares, nesse caso os dançarinos do Cavalo-Marinho, entraram no processo de criação para ressaltar a simbologia de brasilidade criada por Ariano para o roteiro do espetáculo. Também é possível pensar aqui sobre quais procedimentos são escolhidos para transpor as danças populares à cena, percebendo, nesse exemplo, uma reprodução do pensamento hegemônico, em que o conhecimento erudito prevalece sobre o saber popular, quando nas experiências híbridas prevalecem os códigos canônicos em detrimento dos saberes populares. Vê-se negado ao intérprete popular o seu papel de cocriador dentro do processo, ou seja, suas subjetividades como sujeito criador. Ou talvez não interesse ao processo dar voz ao dançarino popular (em sua maioria pessoas negras) como sujeito criador, mas apenas como um executor de seu universo popular fincado em matrizes.

A segunda tentativa de construção de uma dança armorial, fomentada pelo mentor Ariano, se deu em conjunto com André Madureira e deu origem ao Balé Popular do Recife (1977), existente até hoje. Esta experiência seguiu um caminho diferente da anterior, priorizando a pesquisa *in loco* dos folguedos e das danças populares, com a catalogação e recriação de passos. Grupos populares eram contratados para a finalidade de estudo do Balé, que participava da brincadeira por entender que essa era a maneira de assimilar tal conteúdo – uma espécie de metodologia “etnográfica” do pesquisador e prática bastante comum até hoje entre pesquisadores que releem as danças populares.

Nessa experiência não se trabalhou com a técnica da dança clássica na preparação dos bailarinos, pois se desejava chegar à linguagem almejada (uma dança brasileira erudita) através da própria prática com as danças populares. Essa metodologia de catalogação e recriação do grupo levava à cena uma estilização do universo popular. Mas, ainda sim, o foco era a execução formal e estética do passo, *matriz* principal da pesquisa. Novamente, perseguia-se a ideia de um corpo cujo sujeito não tinha relevância para a criação, a não ser como um “objeto” e mero executor.

A pesquisadora Roberta Ramos afirma que o pensamento ou teoria do Movimento confunde-se com o pensamento do próprio escritor, gerando,

assim, o que ela chama de pensamento armorial. Ela aborda a visão de Ariano e do Movimento sobretudo no “tocante a como, através da noção de *nação castanha*, dá-se uma afirmação épica das identidades populares”¹⁹. Explica que a noção de *nação castanha*, que Ariano defende em seus discursos literário e teórico, se forma no interior do contexto discursivo de mestiçagem como algo positivo e igualmente compreendido como fusão harmônica.

Uma compreensão do diverso oposta à que Glissant descreve como *caos-mundo*. [...] Na *nação castanha* o conjunto de diferenças é assimilado pela sua fusão em uma só visão. Justificando-se como extração da diversidade, o que se autodenomina como *universal* apaga de sua formação o processo de transformação do particular em universal, a partir do qual o *outro* sempre é legível pelo modelo da transparência daquele que o interpreta, como detentor de uma voz hegemônica.²⁰

É essa anulação da corporeidade do sujeito criador e suas particularidades que considero um dos aspectos questionáveis na pesquisa com as releituras. Ou, mais ainda, na utilização do corpo *brincante*, seja ele de formação “popular” ou “erudita”, como um mero reprodutor de códigos, ou reprodutor de símbolos que reforçam um conceito de matriz ou identidade cultural pura. Trata-se de experiências que, muitas vezes, reforçam a forma em detrimento do sujeito da cena e/ou mantenedor de uma cultura.

São problemáticas comuns que aparecem do embate com as releituras cênicas das tradições, tangenciando discussões sobre ética, apropriação cultural e modos de produção nas artes do Brasil. Anos mais tarde, acontecerá a terceira iniciativa armorial em dança, com a criação do Grupo Grial, do qual fiz parte por sete anos e de onde pude pensar os termos *corpo brincante* e *corpo motriz* para circunscrever outras abordagens estéticas e pedagógicas com as tradições populares como elemento de inspiração para os campos expressivos da cena.

KLEBER LOURENÇO é artista da dança e do teatro, educador e pesquisador em artes da cena; doutorando em Artes pela UERJ e Mestre em Artes pela UNESP; dirige o Visível Núcleo de Criação (SP) e é integrante da Capulanas Cia de Arte Negra (SP); professor no Mestrado Profissional da Escola Superior de Artes Célia Helena e Escola Itaú Cultural em São Paulo.

19. *Ibidem*, p. 72.

20. *Ibidem*, p. 73.

ENSAIO GERAL – RESISTÊNCIAS POÉTICAS



Encenar *A tragédia do rei* *Christophe* com estudantes: ideias para descolonizar a universidade¹

Verônica Fabrini

Eu nunca havia estado numa conferência da Federação Internacional para Pesquisa Teatral (IFTR). Talvez pela minha ranzinza implicância com a academia – não por ela em si, mas pela suposta obrigação de ter que estar lá, afinal sou professora universitária desde 1992. Tenho verdadeiro pavor de *scholars*, e o IFTR é cheio deles! Eu, uma pessoa da prática, com os pés sujos por estar sempre descalça, que prefere arrastar cenário e vê-lo tomar vida sob um foco de luz do que dissertar sobre ele, que prefere o corpo a corpo com o imaginário do que teorizar sobre os signos. Talvez pelo alto custo da filiação e inscrição (em moeda estrangeira), mais passagens, estadia. Na certa por estar sempre tão atolada com aulas, pareceres, orientações, bancas, comissões, coordenações, que quase nunca encontro tempo para parar, pensar sobre teatro, para refletir, escrever artigos. Por último, essa tal IFTR (lido com as iniciais em inglês) me soava ultracolonial...

Por ironia do destino, foi justamente um *scholar* – um dos grandes pensadores da interculturalidade –, o professor Rustom Bharucha, quem me atçou o desejo de participar da Conferência Anual de 2023, em Acra, Gana, como parte da sessão “Decolonialidade na construção e performance de mitos”. Um convite para se pensar as relações entre o intercultural e o decolonial, trançando cultura e política. A conferência de 2022, realizada na Islândia, nas

¹. Em versão aproximada, este texto foi apresentado originalmente como contribuição para o painel “Decolonialidade e prática da performance: três estudos de caso do Brasil”, na Conferência Anual da IFTR, realizada em Acra, Gana, em julho de 2023.

margens da Europa, anunciava (finalmente) o desejo de *shift centers* (mudar os centros) – aliás, tema da conferência. Em 2023, uma virada radical: Gana, na costa ocidental, no umbigo da África, ali, de onde partiram milhares de seres humanos escravizados para construir a América, quando Gana era a Costa do Ouro. Dali partiram muitos daqueles que a partir das *plantations* construiriam o Haiti, primeira e única revolução vitoriosa das Américas liderada por negros escravizados. O rei Christophe é um deles. O tema proposto para a conferência de Acra era As histórias (estórias) que contamos: mitos, criação de mitos e performance². A *Tragédia do Rei Cristophe*, escrita pelo poeta,

A TRAGÉDIA DO REI CRISTOPHE, ESCRITA
PELO POETA, ENSAÍSTA, DRAMATURGO
E POLÍTICO NASCIDO NA MARTINICA,
AIMÉ CÉSAIRE (1913-2008) EM 1962,
ERA UMA HISTÓRIA QUE MERECIA SER
RECONTADA. AFINAL, SABEMOS QUE
MITOS SÃO POTÊNCIAS IMAGINÁRIAS
QUE QUANDO ACIONADAS TEM
PODERES AVASSALADORES.

ensaísta, dramaturgo e político nascido na Martinica, Aimé Césaire (1913-2008) em 1962, era uma história que merecia ser recontada. Afinal, sabemos que mitos são potências imaginárias que quando acionadas tem poderes avassaladores.

Conheci pessoalmente o prof. Bharucha no X Congresso da ABRACE em Uberlândia, quando fui arrebatada pela sua palestra *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*³. O que me fascinou foi o modo como ele articulava sua vivência sensível como ser humano, transmutando sensibilidade em saber, um saber aterrado, misturado a um território. “Deveria reconhecer desde o início que a interculturalidade não é meramente um conceito acadêmico para mim. É antes um princípio de vida que me guiou e moldou minhas percepções mais profundas sobre outras culturas, percepções através das quais aprendi a articular a minha voz”⁴. Mais adiante, como um cineasta, nos presenteia com esta sequência:

Em agosto de 1977, eu estava prestes a sair de casa para estudar nos Estados Unidos. Neste momento de transição tive minha primeira exposição ao interculturalismo, mesmo antes de saber que a palavra realmente existisse. Esta exposição foi iluminada através de uma performance – não uma “performance intercultural” por Peter Brook ou Ariane Mnouchkine ou Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba ou qualquer um dos grandes nomes no campo do teatro intercultural. A performance a que assisti era indígena, tradicional, de base rural, chamada “Chhau”, da região oriental da

2. No original em inglês: “The stories we tell: myths, myth making and performance”.

3. R. Bharucha, *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*, trad. M. Lyra, *ouvirOUver*, vol. 13, no. 1, 2017, pp. 12-23, DOI: 10.14393/OUV20-v13n1a2017-1. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37801>, acesso em: 10 set. 2023.

4. *Idem*, pp. 12-13.



Placa em memória dos povos escravizados, Cape Coast, Grande Accra, Gana.

Dizeres da placa:

"Pela memória eterna
da angústia dos nossos antepassados
que aqueles que morreram descansem em paz
que aqueles que retornam encontrem suas raízes
que a humanidade nunca mais cometa
tanta injustiça contra a humanidade
nós, (somos) o voto vivo em defesa disso."

Índia. [...] Mas, junto com essa performance lembro-me de ter visto outra "performance", realizada simultaneamente por cerca de quinze turistas estrangeiros na plateia, pesquisadores acadêmicos do "teatro asiático", que mais tarde eu designei como interculturalistas. Eles se alinham na frente do palco de costas para o público, e começaram a gravar e a fotografar a apresentação *Chhau* com um conjunto brilhante de câmeras, lentes com zoom e vídeos. Nesta justaposição surrealista do artista e das costas dos interculturalistas, vi uma colisão de culturas. Por um lado, a presença incorporada de um artista indígena de um grupo social marginalizado e, por outro lado, uma demonstração de tecnologia, poder e privilégio.

Bharucha segue revendo o nascedouro problemático dos "interculturalismos", permeados por questões de poder, de ética, de representatividade, enfim, todo um conjunto de questionamentos que parecem ter demorado uma eternidade até chegar às nossas discussões nas artes da cena, e que aqui adotam com frequência as teorias decoloniais. Ele aponta para o caráter aparentemente apolítico de interculturalidade dentro da filosofia política do individualismo liberal, que despreza o comunitarismo e outras formas de pertencimento social e cultural. Escrevi em 2013 um breve artigo para a revista *Moringa* no qual manifestava um desconforto semelhante:

Victor Lima, como Rei
Christophe, e Lilly Baniwa,
primeira estudante
indígena do Bacharelado
de Artes Cênicas da
Unicamp, como Hugonin. *A
tragédia do rei Christophe*,
Departamento de Artes
Cênicas, Unicamp 2022.
Foto de João Maria.



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 Tarahumaras, 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 almada, 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. [...]

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; 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 (Grotowski, 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 kathakali?⁵

Lembro-me da silenciosa e inquieta identificação na plateia dos acadêmicos brazucas/sudacas⁶ na ABRACE de Uberlândia (que, a propósito, teve como tema *Poéticas e estéticas descoloniais*), quando Bharucha disse que “o teatro do interculturalismo” começa com o trauma de obter um visto. Não apenas nessa palestra, mas em outros escritos, referindo-se a uma primeira fase do interculturalismo, Bharucha tece contundentes críticas à maneira como o “não Ocidente” foi reduzido a matérias-primas para produções consumidas no Ocidente. Num segundo momento, ele se volta para as diferenças dentro da própria cultura (nos limites dos Estados-nação), que vai nomear como intracultural, o que no caso tanto do Brasil quanto da Índia abre espaço e dá visibilidade a uma imensidão de diversidades, e alerta: “a violência tem suas raízes em diferenças que não são reconhecidas. Cuidado com as pequenas diferenças, especialmente as que não parecem, de modo algum, com diferenças”⁷. Ainda estávamos em 2016, mas logo no ano seguinte a Unicamp aprovaria as cotas indígenas. Eu não fazia ideia de que “*indígenas*” significava mais de 300 povos e mais de 200 línguas (e modos de ser, de criar, de pensar). Todos brasileiros. Diversamente brasileiros, num lugar mais profundo do território, das geofilias e não de um Estado-nação.

Entre o inter e o intra, entre as nações e os territórios, as tensões da interculturalidade e suas implicações políticas trançadas junto aos pensamentos e práticas decoloniais e anticoloniais estavam postos na sala de aula. Ano de 2022. Como lidar com as cotas étnico-raciais, assumidas nos últimos anos pelas universidades brasileiras – majoritariamente brancas? Que lembranças guardam as terras de Campinas (onde fica a Unicamp), última cidade do

ENTRE O INTER E O INTRA, ENTRE AS
NAÇÕES E OS TERRITÓRIOS, AS TENSÕES
DA INTERCULTURALIDADE E SUAS
IMPLICAÇÕES POLÍTICAS TRANÇADAS
JUNTO AOS PENSAMENTOS E PRÁTICAS
DECOLONIAIS E ANTICOLONIAIS
ESTAVAM POSTOS NA SALA DE AULA.

5. Veronica Fabriní, Sul da cena, sul do saber, *Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, vol. 4, no. 1, 2013, pp. 19-20. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/16121>, acesso em: 10 set. 2023.

6. Brazucas (em Portugal) e sudacas são termos usados com frequência em alguns países da Europa para referir-se preconceituosamente aos brasileiros. Se quiser conferir a situação atual, é só fazer uma busca na internet.

7. R. Bharucha, *op. cit.*, 2017, p. 18.

país a assinar a abolição da escravatura? Terras que, antes da chegada dos bandeirantes, eram habitadas pelo povo Tupi-guarani.

Em 1492, Colombo desembarcou no que hoje é o Haiti, e, em poucos anos, a população indígena foi dizimada. Outros vieram à presa: espanhóis, franceses, ingleses. Outros vieram, escravizados da Guiné, Angola, Nigéria, Senegal, Sudão, do Golfo do Benim. Tudo por açúcar, para adoçar o paladar das metrópoles. Em 1804, em 1º de janeiro, foi proclamada a independência

HOJE, OS DESCENDENTES DE TANTOS
GENOCÍDIOS, DE TANTOS EPISTEMICÍDIOS,
ESTÃO NAS SALAS DE AULA. ESTUDANTES
NEGROS, ESTUDANTES INDÍGENAS
ENTRAM NO CASTELO COLONIAL DAS
UNIVERSIDADES BRASILEIRAS. ELES TÊM
O DIREITO DE RECONTAR A HISTÓRIA.

do Haiti, a primeira República Negra das Américas, o primeiro país latino-americano a conquistar a independência. Sim, os haitianos derrotaram o exército de Napoleão, mas o colonialismo venceu, e a América foi construída sobre um enorme cemitério. *Liberté, Egalité, Fraternité...* para quem? Hoje, os descendentes de tantos genocídios, de tantos epistemicídios, estão nas salas de aula. Estudantes negros, estudantes indígenas entram no castelo colonial das universidades brasileiras. Eles têm o direito de recontar a história. Encenar

A tragédia do rei Christophe, foi a nossa estratégia. Viver nos corpos ativados pelo imaginário, a história silenciada do Haiti, ouvir os Loás e deixar-se fecundar por outras narrativas, pois a conquista do imaginário não pode ser apartada da conquista do território e dos corpos; é amalgamar cultura e política, o intercultural e o decolonial se ativando mutuamente.

Adotamos a interculturalidade crítica assim como pensada por Catherine Walsh⁸, isto é, como uma ferramenta pedagógica que interpela os jogos de poder implicados em todo tipo de racialização, de inferiorização, dando a ver as multiplicidades e a dignidade de modos de ser, sentir e conhecer, colocando as diferenças em diálogo. Estudantes brasileiros, negres, indígenas, pardes. Pontos de diferença numa universidade majoritariamente branca racialmente, epistemicamente branca. Uma ação concreta, objetiva e prática – a escolha de um texto para trabalhar com estudantes – pode ser, nessa perspectiva, um ato transformador. O Haiti em vez de Escócia. Christophe em vez de Macbeth. Mas o cosmos e a Terra acima de tudo, pois é a tragédia que nos faz a todos *humanos*.

Como a dramaturgia, a atuação e a encenação, entrelaçadas, contam uma história, esclarecem os jogos de poder que movem os acontecimentos ainda hoje? A tradução que utilizamos nessa encenação com estudantes do terceiro ano do curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp veio

8. Catherine Walsh, Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver, in Vera Maria Candau (org.), *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*, Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009, pp. 12-41.



acompanhada de duas outras obras fundamentais de Aimé Césaire: *Discurso sobre o colonialismo* (1950) e *Discurso sobre a negritude* (1987), textos vitais para a compreensão de diversas lutas – da conquista das cotas até o reconhecimento da branquitude que se pensava universal. Nessa estratégia editorial⁹, estória e história, mitos e fatos se dinamizam, se misturam, tornam-se vivos. Na tragédia de Césaire e na aventura de encená-la com estudantes (seres humanos em formação) tão diversos, o intercultural e o decolonial dançam nos corpos, se fazem cantar em loas, movem os afetos e, oxalá, transformam corações e mentes.

“A Europa é moral, espiritualmente indefensável”, proclama Césaire¹⁰ em seu *Discurso sobre o colonialismo* em 1950, 55 anos antes do *giro decolonial*¹¹. Podemos ler em suas palavras as doídas feridas dos contatos interculturais:

Da esquerda para a direita, Venus Teagá, Janaina Batista, Laura Gomes e Lilly Baniwa. *A tragédia do rei Christophe*, Departamento de Artes Cênicas, Unicamp, 2022. Foto de João Maria.

9. Aimé Césaire, *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*, trad. Sebastião Nascimento, Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

10. Aimé Césaire, *Discurso sobre o colonialismo*, trad. Cláudio Willer, São Paulo: Editora Veneta, 2020, p. 10.

11. Luciana Ballestrin, América Latina e o giro decolonial, *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, no. 11, maio-ago. 2013, pp. 89-117. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jlv/?format=pdf&lang=pt>, acesso em: 10 set. 2023

Eu falei de contato.

Entre colonizador e colonizado, só há espaço para trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícias, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.

Nenhum contato humano, porém, relações de dominação e submissão que transformam o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção.

É a minha vez de apresentar a equação: *colonização=coisificação*.¹²

“Não vim para a universidade para virar branco” –, me disse outro dia um estudante indígena. Como responder a isso? A escolha de encenar *A tragédia do rei Christophe* – a simples escolha de qual história/estória precisa ser contada hoje – pode ajudar a responder? Pois nem eu e nem nenhum dos estudantes sabíamos que *Ayiti* – “terra de altas montanhas” – era como os taínos chamavam o Haiti antes de a ilha ser batizada por Colombo de *La Española*, e depois *Saint-Domingue* pelos franceses, ou a Pérola do Caribe. Antes, *Quisqueya* (“mãe de todas as terras”), *Bohio* (“casa dos taínos”), *Babeque* (“terras do ouro”) e *Ayti*. A revolução da primeira República Negra Livre das Américas retoma o nome indígena, Haiti. Por meio do nome fiquei conhecendo a história da cacica e poetisa taína, Anacoana, líder de seu povo que desafiou os colonizadores, liderando revoltas até ser condenada à forca.

Bartolomé de las Casas menciona um pouco de sua história no terrível *Um breve relato da destruição das Índias*, publicado em 1542. A presença da estudante Lilly Baniwa, para quem o português é uma segunda língua, pedia essa descoberta, essa des-tradução. São incríveis os caminhos que se abrem quando fazemos escolhas fora das rotas previstas, acostumadas, adestradas.

Em *A tragédia do rei Christophe*, ambientada no início do século XIX, Césaire toma a situação histórica do Haiti para examinar múltiplas perspectivas da dominação colonial, problematizar ideias de nacionalidade pós-colonial, tensionar liderança e identidade, classe e raça, sublinhando a resistência

dos africanos escravizados na América e seus descendentes. Por outro lado, a obra também fazia ressoar as lutas anticoloniais dos anos 1960 em África e os riscos de outros tipos de tiranias nacionais. Curioso falar dessa peça em

EM A TRAGÉDIA DO REI CHRISTOPHE,
AMBIENTADA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX,
CÉSAIRE TOMA A SITUAÇÃO HISTÓRICA
DO HAITI PARA EXAMINAR MÚLTIPLAS
PERSPECTIVAS DA DOMINAÇÃO COLONIAL,
PROBLEMATIZAR IDEIAS DE NACIONALIDADE
PÓS-COLONIAL, TENSIONAR LIDERANÇA
E IDENTIDADE, CLASSE E RAÇA,
SUBLINHANDO A RESISTÊNCIA DOS
AFRICANOS ESCRAVIZADOS NA
AMÉRICA E SEUS DESCENDENTES.

12. Aimé Césaire, *op. cit.*, 2020, p. 24.



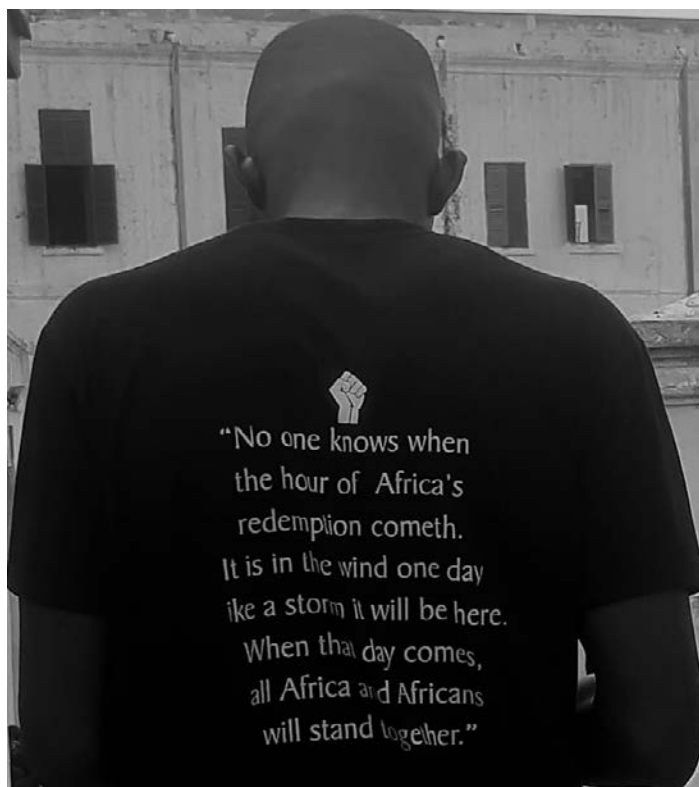
Acra, a poucos quilômetros do Níger, onde dois dias antes dessa comunicação na conferência um golpe de Estado com temperamento anticolonial havia ocorrido¹³. Os ancestrais não descansam, e certas obras podem ser portais de libertação e fluxos.

Entre 1791 e 1804, lideradas por Toussaint Louverture, Jacques Dessalines, Alexandre Petión, Henri Christophe e outros, as massas haitianas travaram uma luta ousada contra as forças coloniais, derrotando sucessivamente 60 mil soldados ingleses e 43 mil franceses. Em janeiro de 1804, Saint-Domingue foi declarada uma república independente e passou a usar o nome indígena de Haiti. Os negros escravizados do Haiti derrotaram o exército de Napoleão! Antes de ler a peça, eu achava que o “invencível” exército de Napoleão só tinha sido derrotado na famosa Batalha de Waterloo, em 1815. Contar histórias é também criar mitos. A revolução haitiana reescreveu o ideal

Victor Lima, como Rei Christophe. *A tragédia do rei Christophe*, Departamento de Artes Cênicas, Unicamp, 2022. Foto de João Maria.

13. “Em 26 de julho de 2023, a guarda presidencial do Níger avançou contra o presidente em exercício, Mohamed Bazoum, e conduziu um golpe de Estado. [...] Esse é o quarto país da região do Sahel, na África, a sofrer um golpe de Estado – os outros três são Burquina Faso, Guiné e Mali. O novo governo anunciou que deixaria de permitir que a França se apropriasse do urânio do Níger (uma em cada três lâmpadas na França é alimentada pelo urânio proveniente do campo de Arlit, no norte do Níger).” Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2023/08/16/analise-o-que-esta-acontecendo-no-niger-nao-e-um-golpe-tipico>, acesso em: 10 set. 2023.

Foto tirada em visita ao Castelo de Elmina, entreposto do tráfico de povos escravizados, trazidos de diferentes reinos da África Ocidental, em 29 de julho de 2023. Foto de Verônica Fabrini. Dizeres da camiseta: “Ninguém sabe quando chegará a hora da redenção de África. É o vento que um dia como uma tempestade estará aqui. Quando esse dia chegar, toda a África e todos os africanos permanecerão unidos”.



de liberdade e igualdade frente à experiência da escravização e à ameaça constante do colonialismo. A igualdade universal foi declarada e, no mesmo gesto, a diversidade e a diferença humana foram afirmadas. Nessa reescritura de um novo Estado-nação, todos os habitantes haitianos deveriam ser tratados como “negros”. No entanto, ao contrário do que ocorre no resto do mundo colonial, “negro” ali era sinônimo de liberdade, e não a cor da pele.

Mas, como tragédia, Christophe é tomado pela desmedida, pela *hybris*. Como grande escritor e poeta, o dramaturgo dissecou a alma humana enredada nos jogos de poder evocando desde os seres invisíveis até a esfera cósmica na voz da Natureza, em trovões e tempestades. Xangô se faz presente. Nada fica de fora. Christophe é um personagem complexo, um herói trágico, encarna a imensa contradição da diáspora – mais do que contradição, porque essa palavra não é suficiente para o tamanho deste sentimento. Ser um corpo na diáspora, ser um povo colonizado, escravizado. A força e a dor da revolta não têm nome. Sente-se isso ao visitar Elmina e Cape Coast. Perplexidade, horror. Talvez a conferência tenha sido em Acra para que todos os *scholars* visitassem esses lugares, para que não restasse dúvida de que “a Europa é moralmente, espiritualmente indefensável”.

Aqui, duas coisas são importantes para um diretor e também para um professor. A primeira coisa é o material: a peça, a dramaturgia, ou o tema, o ponto de ignição, o “material” no sentido vibrante e desafiador da alteridade, a concretude das palavras, dos ritmos, da estrutura da peça, dos espaços, das paisagens e todo o imaginário que evoca.

A segunda é como cada aluno, cada ator, se relaciona com esse material. Que tipo de afetos estão envolvidos nessa relação? Como esse material desafia cada ator? Como cada um deles lida com essa diferença, com essa alteridade? Neste caso, quais são as questões e os afetos que *A tragédia do rei Christophe* e a história do Haiti fazem vibrar em seus corações e mentes?

Os eixos em torno dos quais nos movemos são decisivos, estabelecem paradigmas que atraem valores. Abordar o texto de Césaire em uma disciplina-eixo na qual se estava habituado a só trabalhar com tragédias gregas, teatros shakespeariano e brechtiano foi um movimento para abalar o eixo, conduzir o olhar para outras direções, as quais convocavam outras bibliografias, outras sonoridades, sabores, formas, modos de atuação. Todo esse movimento de abertura tem um poder imenso, e esse poder muitas vezes aparece como imobilizador para a branquitude, que toma um susto e, se ainda tiver alguma humanidade, sente culpa e vergonha. Já para indígenas e negros e negros, com sua pesada carga histórica de dor e opressão, essa abertura é vento forte, carregado de raiva e dor. Interculturalidade não é fácil. Por isso, a parceria é fundamental.

É fundamental abraçar a necessidade de esses corpos negros e indígenas serem vistos para serem percebidos, representados, mas, mais do que isso, serem amplificados por outras histórias, outros imaginários, outras mitologias.

Da macro-história global (afinal, viajamos da Islândia à África, passando pela Índia de Bharucha) à micro-história da sala de aula, trago o elenco de *Christophe*: três negros, uma indígena e seis brancos. Foi tremendamente importante que os estudantes brancos se entendessem como brancos e não como um modelo universal de ser humano. Essa violência da hegemonia é dolorosa, uma violência que se faz sentir na dimensão dos afetos. Quando a diferença emerge, põe em causa a tão acalentada obsessão ocidental pela identidade. Diferença como medo. Como transformar o medo em encantamento?

Como dar corpo a este conceito: “decolonial”? É preciso desestabilizar, perder o eixo, mudar o eixo, perder o rumo. E está tudo bem em se sentir assim. Para uma descolonização é necessário a arte da humildade, a permissão de não saber. Agambem captou isso tão bem ao definir a sensação do contemporâneo, embora seja mais fácil citá-lo do que vivê-lo:

É FUNDAMENTAL ABRAÇAR A
NECESSIDADE DE ESSES CORPOS NEGROS
E INDÍGENAS SEREM VISTOS PARA SEREM
PERCEBIDOS, REPRESENTADOS, MAS,
MAIS DO QUE ISSO, SEREM AMPLIFICADOS
POR OUTRAS HISTÓRIAS, OUTROS
IMAGINÁRIOS, OUTRAS MITOLOGIAS.

[...] por isso é que ser contemporâneo é, antes de mais, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de não apesas de ter o olhar fixo na escuridão da época, mas também aperceber-se, nessa escuridão, de uma luz que, dirigida na nossa direção, se distancia infinitamente de nós. [...] O contemporâneo é aquele que percebe a escuridão do seu tempo como algo que lhe diz respeito e que não deixa de lhe interpelar, algo que, mais do que toda luz, se dirige direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe de frente o raio de escuridão que vem de sua época.¹⁴

Foi possível perceber o raio de escuridão nos olhos dos e das estudantes, como se elas e eles descobrissem uma história sobre si mesmos que nunca lhes havia sido contada. Quando uma peça é capaz de nos levar a uma aventura (e isto para mim é um processo de encenação: uma aventura), ela nos traz um conhecimento tão novo, tão fresco, que nos enche de vontade de partilhar com o público. Entrar em contato com uma história que nos foi escondida, tirada de nós – e tudo por meio de uma dramaturgia. Não deixo de me surpreender com como uma história contada pode definir, mas principalmente transformar, muitas coisas.

Descolonizar os currículos dos cursos de teatro é simples. É como abrir uma janela. A descolonização deve ser radical, cirúrgica, estratégica, pois a colonização (*colonização=coisificação*) está no meio da linha nefasta patriarcaldo-colonização-capitalismo. Essa é uma exigência das lutas pelas cotas. Esse é (ou pode ser) um momento fundador de uma nova universidade: uma *pluriversidade*, uma *subversidade*. Descolonizar os currículos que estruturam as universidades por meio de ações que envolvam um espírito curioso em conhecer a diferença por meio de uma interculturalidade crítica e sobretudo mobilizadora de afetos – como dever fazer o teatro – é uma ação verdadeiramente revolucionária. E temos que fazer isso rápido, para “não perder o nome da ação”, como diria o famoso monólogo. Que histórias deveríamos contar? Que histórias ainda não foram contadas? Num efeito circular, os mitos dão origem a histórias e histórias bem contadas podem criar mitos, e os mitos dão origem a forças afetivas extremamente poderosas. Esta é uma responsabilidade ética dos fazedores de teatro.

VERONICA FABRINI é atriz e encenadora; diretora artística da Boa Companhia (Campinas, SP); professora livre-docente do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp; dedica-se aos estudos do imaginário, às poéticas e práticas do corpo e à bruxaria.

¹⁴. Giorgio Agamben, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honekso, Chapecó: Argos, 2009, p. 65.

Pukllay: jogo, memória e teatralidades andinas

Ana Julia Marko

O presente artigo pretende analisar a oficina “*Pukllay*: jogo, memória e teatralidades andinas” de Augusto Casafranca, integrante do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), realizada em parceria comigo. Sou responsável pela produção, pela elaboração do desenho pedagógico dos encontros e pela tradução português-espanhol, quando se trata de um grupo com participantes brasileiros. A oficina ocorre desde 2021 e já teve edições virtuais e presenciais no Brasil e no Peru, reunindo mais de 200 pessoas da América Latina, Estados Unidos e Japão. Nossa iniciativa em inventar tal curso se deu no contexto da pandemia, no qual eu e Augusto desejávamos colocar em prática e organizar as experiências dele com o jogo e a cosmovisão andina, estudadas naquele momento por mim em meu doutorado.

Minha pesquisa se centra nas ações pedagógicas de Yuyachkani, das quais emergem experiências com a comunidade, com a construção coletiva de conhecimento sobre a teatralidade e sobre o mundo, e, por fim, com a preservação e elaboração da memória não oficial. Esta última aparece nas ações formativas do grupo e é trabalhada a partir da visibilização de corpos e saberes ameaçados de morte e esquecimento pelas forças de poder coloniais, que insistem na América Latina há mais de 500 anos. As oficinas “*Pukllay*” nascem do meu olhar sobre os espaços pedagógicos de Yuyachkani com mulheres, crianças, afro-peruanos e comunidades andinas, nos quais a memória dissidente é reativada mediante operações de testemunho e linguagem. Os participantes têm oportunidade de elaborar poeticamente seus relatos individuais e coletivos, produzindo evidências de narrativas outras, afastadas do discurso hegemônico – branco, patriarcal e eurocêntrico.

Por isso, em diálogo com Augusto, havia o interesse em encontrar categorias pedagógicas alinhadas com a busca de Yuyachkani. Era importante criar conceitos-chave e dispositivos de acordo com a própria luta pela memória, buscando na cosmovisão andina premissas que fomentam e nomeiam operações inventadas pelo grupo em suas empreitadas anti-hegemônicas. Este é o caso, por exemplo, dos funcionamentos de *ayni* (reciprocidade) – presente nas relações coletivas entre os membros do grupo e com sua comunidade – ou *pukllay* (jogo). Ambos são fundamentais para alargar o vocabulário e gerar novos modos de pensar dinâmicas cênicas e pedagógicas dos seus processos de criação, de convivência e de relação com participantes de oficinas e laboratórios.

Estas foram as premissas para criar nossa oficina. O nome se refere à categoria quéchua *pukllay*, utilizada como múltiplas possibilidades de transgressão de comportamentos normativos e hegemônicos e da memória oficial, por meio de agenciamentos lúdicos. Tais princípios se relacionam aos dançantes, brincantes e mascarados das festividades andinas, cujos corpos extracotidianos agem em espaços abertos, sem delimitação entre palco e plateia, apostando no estado de jogo e suas potências de irreverência. As ações marcadas por *pukllay* ironizam padrões canônicos, gerando corpos expandidos e preparados para o risco e para o imprevisto do aqui e agora; corpos que vibram de acordo com tradições e simbologias originárias, dançando a memória de seus antepassados. Para o pesquisador Luiz Antônio Simas, a festa na rua é uma maneira política de ocupar a cidade. No contexto andino, *pukllay* dialoga com a festa como invenção de vida, cultura da margem, convite ao corpo que resiste, que sacode as poeiras normativas aos olhos públicos.

MINHA PESQUISA SE CENTRA NAS AÇÕES
PEDAGÓGICAS DE YUYACHKANI, DAS
QUAIS EMERGEM EXPERIÊNCIAS COM
A COMUNIDADE, COM A CONSTRUÇÃO
COLETIVA DE CONHECIMENTO SOBRE
A TEATRALIDADE E SOBRE O MUNDO,
E, POR FIM, COM A PRESERVAÇÃO E
ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA NÃO OFICIAL.

A festa é espaço de subversão de cidadanias negadas. [...] Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria e enquadrar a festa foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo. Do embate entre a tensão criadora e as intenções castradoras, a cidade é um terreiro em disputa que pulsa na flagrante oposição entre um conceito civilizatório elaborado exclusivamente a partir do cânone ocidental, temperado hoje pela lógica empresarial e evangelizadora, e um caldo vigoroso de cultura das ruas forjado na experiência inventiva de superação e escassez do desencanto.¹

1. Luiz Antônio Simas, *O corpo encantado das ruas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 122.



Na oficina, inventamos uma série de exercícios que trabalham transgressão e desobediência ao comportamento normativo. Os mais simples são aqueles nos quais os participantes são convidados a experimentar ações cotidianas de formas outras: correr, abraçar, carregar o parceiro, pisar oscilando ponta do pé e calcanhar, experimentar desequilíbrios do corpo fora do eixo, atravessar um rio imaginário com pedras. Nessa simples investigação de outros modos de agir, tais atividades auxiliam na reorganização do corpo, furando condutas padrão, e, por fim: ensaiando a liberdade.

A própria condução de Augusto – “entro para jogar desde o primeiro momento da minha oficina”² – passeia por esta noção lúdica de transgressão, já que suas proposições revelam um segundo sentido. Por exemplo, ao longo da atividade de corrida pelo espaço, Augusto compartilha pensamentos ligados ao ato de correr na atualidade: desde “correr na cidade contra o tempo” até imagens como “alçar voos” ou “nadar como cardume”. Em outro momento – quando aos participantes é solicitado parar, e muitos deles não pausam com precisão –, Augusto chama a atenção para quem segue seus caminhos inerte, alienado do mundo. Além disso, a mudança de direção deve

Oficina *Pukllay* promovida pelo Sesc Mogi e Grupo Contadores de Mentira, janeiro de 2023. Em primeiro plano, Augusto Casafranca. Foto de Cleiton Pereira

2. Augusto Casafranca, *apud* Ana Julia Marko, *Ventanas para um retablo*, tese de doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2022, p. 102.

ser feita sempre pela esquerda, o que adiciona um elemento de humor na condução do exercício.

As pessoas estão mais disponíveis a arriscar. Ser atrevido é uma responsabilidade política e corporal. No teatro podemos criar imagens potentes, gerar dispositivos que possam dizer ao sistema outras coisas. Estes jogos tratam-se de uma relação com o outro na qual possam se abrir nossas sensibilidades. O sistema nos está desraizificando, desidentizando, voltando a colonizar com padrões de conduta que não nos pertencem; é uma estrutura de dominação. Estão nos proibindo de tocar uns aos outros, de abraçar uns aos outros.³

Além disso, a ideia de *pukllay* contém características lúdicas que podem ser desenvolvidas em um processo cênico pautado no jogo como principal operador pedagógico: a escuta, a cooperação coletiva, o trabalho com o outro, a subversão da ideia de talento e erro, a capacidade de resolver imprevistos em cena a partir de improvisações, conviver com o risco, habitar o aqui e agora em estado de urgência. Tais aspectos são reunidos pelo denominador comum fundamental que demarca as linhas de nossa oficina e muitos processos de Yuyachkani: estar juntos, negociando individualidades e comunidade. “Proponho exercícios de comunicação entre pessoas de distintas nacionalidades, idades, corporalidades. Daí podem surgir relações de confiança, escuta, conhecimento e reconhecimentos próprios e alheios. É um momento para o afeto cada vez mais acossado pelo sistema”⁴.

Por isso, *pukllay* se relaciona com a prática de *ayni*, na qual todos os participantes estão horizontalmente comprometidos. Tal conceito aparece nas relações de convívio da comunidade andina, cuja reciprocidade não incide apenas sobre os membros de um grupo, mas entre eles e o mundo. Nesta forma de operar comunitariamente, natureza e cosmos participam de uma rede na qual o *ayni* está presente não só nas relações familiares e econômicas, mas com a terra e com a ordem divina. O homem é apenas parte desta teia. “Se ‘A’ ajuda, colabora ou compartilha com ‘B’, este não necessariamente é obrigado a ser recíproco com o primeiro, mas pode fazer com um terceiro ‘C’ e assim sucessivamente, porque se deve entender que a relação de reciprocidade não é entre duas pessoas, mas sim entre a comunidade, o mundo e com cada um de seus membros”⁵.

3. *Ibidem*, p. 101.

4. *Ibidem*, p. 104.

5. Carlos Milla Villena, *Ayni*, Lima: Amaru Wayra, 2004, p. 174.

As práticas de *pukllay* se inserem em uma cadeia de jogos de identidade andina perpetuados pelas gerações. Tal condição também aparece em celebrações de vida e morte com códigos gestuais, coreográficos e de mascaramento alinhados à tradição originária. Seus praticantes abrem mão das próprias individualidades para dançar com essas memórias e vínculos comunitários nessa espécie de colaboração cósmica com o mundo. Por isso, em nossas oficinas, os participantes experimentam situações de pertencimento a um grupo maior que si mesmos. Grifamos a importância dos jogos que trabalhem o coletivo e as implicações em negociar interesses, que, analogamente ao caso das teatralidades andinas, são dançados nas festas populares em que a “comunidade é quem joga e simboliza”⁶.

Em nossa oficina, maiores exemplos da associação de *pukllay* com *ayni* são aqueles exercícios de coralidade como o *cardume*, cujo líder conduz movimentos a serem copiados por seu coro. Esse jogo trabalha a reciprocidade entre as partes, na qual o verdadeiro líder é o próprio coletivo. Outras propostas do mesmo estilo, como espelho ou sombra, também afinam a escuta para o outro, ampliando o repertório corporal e imagético, já que, com a alternância de liderança, os participantes incorporam movimentos inéditos à sua bagagem gestual. Aos poucos vai se tecendo um processo de construção de conhecimento, cujo foco na diversidade entre os corpos encoraja o trabalho coletivo.

A partir destas duas grandes premissas – desestabilizar comportamentos normativos e trabalhar coletivamente –, os participantes são convidados a desprivatizarem suas memórias íntimas e, por fim, se inserirem em narrativas contra-hegemônicas sobre o mundo. Augusto propõe que cada participante relacione suas memórias pessoais não apenas à cosmovisão andina, mas às memórias de seus países e comunidades. Tal emaranhado de memórias é trabalhado a partir da exploração de objetos, roupas cênicas e máscaras em exercícios acompanhados por músicas andinas e em quéchua. Como veremos, experimentamos a “desmonumentalização” da memória oficial, com a criação de monumentos que faltam em nossas cidades. Da mesma forma, problematizamos a “musealização” do arquivo histórico hegemônico. No lugar dos elementos sagrados da arte expostos em galerias de vidro, trabalhamos com objetos de nossas vidas e narrativas da existência. A prática de *pukllay* e seu poder de transgressão coletiva potencializam o salto do cotidiano ao poético e do particular ao público.

EM NOSSA OFICINA, MAIORES EXEMPLOS DA ASSOCIAÇÃO DE *PUKLLAY* COM *AYNI* SÃO AQUELES EXERCÍCIOS DE CORALIDADE COMO O *CARDUME*, CUJO LÍDER CONDUZ MOVIMENTOS A SEREM COPIADOS POR SEU CORO.

6. Miguel Rubio, *Raíces y semillas*, Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011, p. 216.

A oficina se inicia com a apresentação dos participantes, que não apenas dizem seu nome e idade, mas contam uma história pessoal a partir de um objeto que guarda lembranças afetivas. A partir desse pequeno relato podemos nos conhecer minimamente e esboçar uma pequena comunidade que jogaria junto nos próximos dias. Nesse momento, cada objeto ainda guarda um sentido bastante íntimo e quase sagrado para cada participante. Entretanto, ao longo da oficina, tais objetos são postos em jogo e manipulados não apenas por seus proprietários, mas pelos companheiros de trabalho. Em um primeiro momento, cada participante é convidado a explorar múltiplas possibilidades de uso e significado daquele artefato, fazendo com que o sentido único e íntimo do passado se dissolva. Logo as peças são incluídas em exercícios corais de escuta e relação entre os corpos e os gestos, processo que tende a dessacralizar e coletivizar o objeto, que passa de mão em mão.

Na terceira fase, cada grupo de participantes deve instalar o seu novo objeto no espaço e criar uma outra narrativa que justifique sua exposição em um

CADA PARTICIPANTE É CONVIDADO A
LANÇAR OUTRAS FORMAS DE OLHAR
PARA AQUELES ELEMENTOS DO DIA
A DIA, TRAZENDO À TONA O TEMA
DA MEMÓRIA QUE DEIXOU DE SER
INDIVIDUAL PARA SE TORNAR COLETIVA.

museu. Este deve ter uma linha curatorial específica e uma visita guiada que inclua o público na apreciação. A invenção de novas narrativas e memória dá teatralidade aos objetos, que, saltando da esfera íntima, ganham moldura sob a mirada de um público. O enquadramento físico e simbólico do processo de clivagem do lugar cotidiano dá movimento ao que Josette Féral chama de transformação do espaço especular ao espaço espetacular. “Essa importância do espaço

parece fundamental a toda teatralidade, já que a passagem do literário ao teatral sempre se funda, prioritariamente, sobre um trabalho espacial”⁷.

Cada participante é convidado a lançar outras formas de olhar para aqueles elementos do dia a dia, trazendo à tona o tema da memória que deixou de ser individual para se tornar coletiva. Embora ancorado na sua história original, o objeto adquire uma narrativa mais “importante”, que diz respeito não apenas a um indivíduo, mas à sociedade como um todo. Por exemplo, o pente trazido por uma participante por dar mais volume ao seu cabelo enrolado e auxiliá-la a valorizar seus traços identitários aparece no jogo do museu com uma nova narrativa ampliando a discussão: tratava-se de um pente de osso do século XVI, pertencente a uma índia Tubinambá Guajajira, que acabou nas mãos dos franceses durante uma tentativa de domínio sobre aquela nação. Questões de colonização e de costumes não normativos da rota anti-hegemônica estão presentes em ambas as histórias.

7. Josette Féral, *Além dos limites*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 84.



ENSAIO GERAL



Oficina *Pukllay* promovida pelo Sesc Mogi e Grupo Contadores de Mentira, janeiro de 2023. Foto de Cleiton Pereira.

A oficina se encerra com o jogo dos *des-monumentos*. Trata-se de outro exercício que trabalha analogamente o processo de teatralidade, fazendo a memória individual ganhar corpo coletivo. Durante uma exploração individual com roupas cênicas e máscaras trazidas pelos participantes, Augusto os convida a construir um monumento com estas presenças/personagens criadas no exercício anterior, em memória a pessoas ou acontecimentos que deveriam ser lembrados em nossas comunidades. Em oficinas passadas, foram criados monumentos às mães, aos meninos de rua, aos desaparecidos, às entidades afro-brasileiras, aos mitos indígenas, aos rios e cachoeiras etc. Segundo Krenak, a representação em monumento revela um tipo de existência eurocêntrica calcada na imobilidade e na permanência que nega a possibilidade de transformação e deslocamento, tanto dos detentores do po-

der, imortalizados em posturas heroicas, quanto dos grupos marginalizados, fadados ao esquecimento⁸. Nesse jogo, pretendemos problematizar suportes de memórias oficiais e heroicas, e, no seu lugar, inventar e colocar em cena corpos apagados pelo processo colonial.

Assim, na busca por referências outras, termino este artigo com a análise do ritual de recepção no primeiro dia de oficina. Ao adentrarem na sala, os participantes se deparam com Augusto vestido com trajes tradicionais andinos, como o poncho e o *chuyo* (gorro), tocando o *charango* (viola andina) e cantando uma música em quéchua. Logo depois, Augusto assopra o *pututu* (concha marinha de uso pré-hispânico), evocando as energias do *Tawantinsuyo* (as quatro regiões do mundo). Em seguida, arma um *kintu* (trio de folhas de coca), abençoando o encontro. Por último, oferece coca e água florida a todos os participantes, convidando-os à experiência de evocação e agradecimento. Augusto compartilha o significado desses elementos, introduzindo algumas ideias da cosmovisão andina que nos acompanharão durante toda a oficina. Além disso, no segundo encontro, Augusto se mascara com um *waqollo* (máscara de lã) de um *Q'olla* (cômico andino que aparece em sua emblemática obra *Adiós Ayacucho*) para dançar e jogar com os participantes, de acordo com o comportamento desse personagem nas festas populares. Tal experiência gera um novo vocabulário aos participantes. Com ele, Augusto continua a alargar a gramática de compreensão e leitura de mundo e grifa a existência de outros modos de trabalhar o corpo e a imaginação. A presença dessa cosmogonia nas oficinas opera memórias dissidentes, palavras e discursos não hegemônicos.

Espaços pedagógicos como as oficinas *pukllay* são importantes na América Latina de hoje por gerarem um corpo imantado, preparado para desafios oriundos da linguagem teatral, pronto para inventar imagens não cotidianas, para o risco do jogo e para a criação em/de comunidade. Os princípios de comicidade, ou o prazer de burlar pequenas ações, se une aos desafios de experimentar novos comportamentos não apenas de um corpo extracotidiano, mas principalmente do encontro com o outro. Se na cosmogonia andina *pukllay* desestabiliza estruturas organizadas por quem está no poder, a coletividade e suas devidas perspectivas de estilização e teatralidade dão força a tal irreverência, abrindo caminhos para maiores liberdades de ação e expressão.

ANA JULIA MARKO é Profa. Dra. do Departamento de Artes Escénicas da Pontificia Universidad Catolica del Perú (DARES-PUCP).

8. Ailton Krenak, entrevista a Lilia Schwarcz, 2020. Disponível em https://www.instagram.com/tv/CB8UjSLHBu_/, acesso em: 10 dez. 2021.

Traga-me a cabeça de Lima Barreto!: uma dramaturgia entre fronteiras

Luiz Marfuz

Tudo começou com o chamado do ator baiano Hilton Cobra para escrever um monólogo em celebração a seus 40 anos de carreira teatral, aos 135 anos de nascimento de Lima Barreto (1881-1922) e à trajetória da Cia dos Comuns, formada por atores e atrizes negros¹. Eu o havia dirigido em *Solta minha orelha*, sua estreia nos palcos, em 1979, em Salvador. A seguir, mais três espetáculos: *Língua de fogo* (1971), *Decamerão* (1972) e *Polícarpo Quaresma* (2008), este último o primeiro contato com o autor carioca, de quem somos ardorosos leitores e admiradores. Assim nasceu *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*, que completará sete anos em cartaz².

Embora o foco fosse a obra e a vida do autor carioca, optei por não construir uma biografia cênica, ainda que o ponto de partida tenha sido *Cemitério dos vivos* e *Diário do hospício*, considerados os textos mais autobiográficos do escritor. Talvez influenciado por Samuel Beckett, e pelo que denominei poética da implosão da cena³, o certo é que se deu um entrecruzamento dramático inesperado entre os autores brasileiro e irlandês.

Se os tipos humanos da realidade cotidiana do início do século XX inspiraram Lima Barreto, a ponto de várias de suas obras serem consideradas

1. A Cia dos Comuns foi criada por Hilton Cobra, com a missão artística e política de desenvolver pesquisas sobre teatro e cultura afro-brasileira, estimular o apuro técnico-artístico e ampliar o espaço de atuação profissional de artistas negros nas artes cênicas.

2. Em 17 de outubro de 2023, a peça foi apresentada em duas sessões lotadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro para cerca de 3 mil espectadores.

3. Ver Luiz Marfuz, *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

romans à clef, Beckett desprezava essa ancoragem no real para construir uma escrita imagética, fragmentária, nutrindo-se dos escombros e buracos que a depauperada linguagem humana poderia lhe ofertar. Em uma de suas raras entrevistas, ele disse: “Minha pequena exploração é essa zona inteira do ser humano posta de lado pelos artistas como coisa inaproveitável”⁴.

O interesse pelo que a sociedade despreza e a busca pelo enfermício e o imperfeito da língua foram um ponto de afluência que encontrei entre os dois escritores para erguer a dramaturgia da peça; nela se interpõem camadas do indizível, do improvável, do resto, do fragmento, do osso que sobrevive. O partido do estranho (muito presente nas últimas peças de Beckett)⁵ me pareceu um fértil caminho para entrecruzar imaginação e delírio com a vida e obra do escritor carioca, ambas apossadas pelos fantasmas reais da pobreza, do alcoolismo, do não reconhecimento literário e os sucessivos internamentos no hospício.

DISSECAÇÃO, FRAGMENTOS E GARRAS

Comecei a escrever os primeiros fragmentos a partir da ideia de uma autópsia de Lima Barreto; trazê-lo à vida e à luz para que sua obra fosse exposta e suas ideias visibilizadas. No início, me concentrei numa imaginária dissecação do corpo do escritor no antigo Museu Nina Rodrigues, necrotério baiano que abrigava relíquias macabras e as expunha publicamente, como as cabeças de Lampião e Maria Bonita, uma forma perversa de mostrar o terrorismo do Estado. Nina Rodrigues foi um dos médicos brasileiros que abraçou pseudoteorias científicas de hierarquia social e racial. É dele a frase que sustenta uma das sete teses eugenistas, osso e carne de cada cena, todas contestadas pela personagem Lima Barreto: “A Raça Negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais revoltante o abuso da escravidão, ela, a raça negra, será sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo”⁶.

A ideia da dissecação foi a base para a premissa da situação dramática: o corpo de Lima autopsiado e julgado por um congresso de médicos e autores

4. Beckett em depoimento a Israel Shenker, no *New York Times*, que publicou a primeira entrevista com o escritor irlandês, in Lawrence Graver; Raymond Federman, *Samuel Beckett: the critical heritage*, Londres, Henley e Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 148.

5. As cabeças-mortas falantes em *Play*, a boca na escuridão do palco em *Not I*, a voz sem corpo presente em *Footfalls*.

6. Nina Rodrigues, *Os africanos no Brasil* [online], Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010, pp. 14-15.



eugenistas. A eugenia, termo criado pelo francês Francis Galton, que se traduz por *bem-nascido*, defendia a segregação, a purificação e, em muitos casos, a eliminação de raças consideradas inferiores, a partir de critérios supostamente científicos, como formação do crânio, cor da pele e condição social.

O termo não foi citado diretamente por Lima Barreto, mas atravessou toda a sua obra, sem que assim fosse nomeado. Em seus textos autobiográficos, cartas e entrevistas, ele manifestava consciência e temor de que esse movimento perverso ampliasse suas garras e ramificações no Brasil, como em *Diário íntimo*, escrito na primeira década do século XX:

Vai se estendendo pelo mundo, a noção de que há umas certas raças superiores e umas outras inferiores, e que essa inferioridade, longe de ser transitória, é eterna e intrínseca à própria estrutura da raça. Diz-se ainda mais: que as misturas entre essas raças são um vício social, uma praga e não sei que coisa feia mais. Tudo isto se diz em nome da ciência e a coberto da autoridade de sábios alemães.⁷

Hilton Cobra em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*
Foto de Adelojá Magnoni.

⁷ Lima Barreto, *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998, p. 71.

Mais adiante, ele alertava para a ameaça que esse pensamento representava à dignidade humana, gerando preconceitos, humilhações e mortes, como de fato ocorreu mais tarde com a matança dos judeus e outras classes e categorias sociais consideradas inferiores – homossexuais, negros, ciganos – durante a ascensão do nazismo. A Alemanha hitlerista desenvolveu na prática, e de modo devastador, os ideais eugenistas.

Com esse pátio dramatúrgico, e a pesquisa sobre o florescimento dos ideais eugênicos no Brasil⁸, que levou a muitas publicações, propostas de lei e à realização do I Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929, estabeleci a questão dramática central: os eugenistas, reunidos em congresso, decidem exumar a cabeça de Lima Barreto para saber por que um cérebro de uma raça, tida como inferior, poderia ter produzido obras literárias de qualidade se estas seriam prerrogativa e virtude das raças superiores. Estava assim explicitado o conflito central entre duas forças: Lima e os eugenistas.

Curioso é que, devido às críticas que Lima Barreto teceu em vida à obra de Machado de Assis, ironizando o seu modo de escrever, eu pensava inicialmente que o autor de *Dom Casmurro* poderia ser o antagonista ideal para um Lima ressentido e revoltado, que não reconhecia a influência do conterrâneo na sua escrita, como assim escreveu: “Até em Turguêniev, Tolstói e Stendhal podem buscar meus modelos; mas, em Machado, não!”. A esse trecho acrescentei outro, que não constou da versão final da peça: “Portanto, dobre sua língua e fique aí quietinho em sua tumba parnasiana”. Machado de Assis, na chamada “segunda fase” de sua obra, dedicou-se à poesia, considerada parnasiana pelos críticos.

Felizmente, esse embate não prosperou na trama (são dois escritores geniais), embora apareça em alguns momentos como parte das críticas de Lima ao não reconhecimento de sua obra – ele tentou entrar duas vezes na Academia Brasileira de Letras, fundada por Machado de Assis. Numa cena, quando os eugenistas afirmam que Machado é um modelo de escritor e, portanto, uma exceção à regra eugênica, Lima os rebate e traz o sentido do pertencimento e identidade como fator de diferença entre os dois:

Eu sou o melhor. Eu e ele ó... (*toca a pele com os dedos das mãos*)... somos negros, negríssimos. Mas ele fugiu da cor. Sobre os pretos brasileiros... eu não li. Eu criei uma protagonista mulher, pobre e negra, Clara dos Anjos;

⁸. Há farto material disponibilizado sobre o assunto: artigos acadêmicos, livros publicados à época e *a posteriori*, atas e trabalhos apresentados no I Congresso Brasileiro de Eugenia, os *Anaes de Eugenia*, editados pela Sociedade Eugênica de São Paulo em 1919.

A IDEIA DA DISSECAÇÃO FOI A BASE PARA A
PREMISSA DA SITUAÇÃO DRAMATÚRGICA:
O CORPO DE LIMA AUTOPSIADO E
JULGADO POR UM CONGRESSO DE
MÉDICOS E AUTORES EUGENISTAS.

deflorada por um rapaz dito muito bem-nascido, sequer julgado em vossos tribunais. (Pausa) Mas Machado... eu não li. Tem protagonista preto nos romances dele, lá? Eu não vi.⁹

Como se vê, muitas questões atravessavam a trama. Havia, portanto, a responsabilidade por iluminar a história do escritor carioca, retirando-o do subterrâneo, cruzar a situação imaginária da peça com seus livros e romances, falar da eugenia e lidar com o fato de um autor branco escrever uma peça sobre um romancista negro para um ator negro (Hilton Cobra), dirigido por uma encenadora negra (Onisajé), questões que friccionam as relações de identidade e representatividade em nossos tempos. Tudo isso foi se resolvendo no fazer artístico. Embora a responsabilidade da escrita estivesse comigo, o constante diálogo com Hilton Cobra e Onisajé me fez ajustar a abordagem de certos temas, em especial as questões raciais mais candentes. Já havíamos trabalhado juntos em muitos projetos teatrais, o que nos dava a tranquilidade de que a equipe de encenação estaria atenta.

Com estrutura dramática delineada, realizei uma pesquisa sobre a eugenia para construir o discurso dos inquiridores do congresso, ao tempo em que me debruçava sobre a obra de Lima Barreto para identificar personagens e situações que pudessem fortalecer as argumentações em defesa do escritor carioca. O foco se dirigiu para os textos autobiográficos, crônicas, contos e diários, como *Cemitério dos vivos* e *Diário do hospício*, nas quais o autor toca em suas feridas raciais, psíquicas, sociais, marcadas por revoltas, contradições e ambiguidades.

COM ESTRUTURA DRAMÁTICA
DELINEADA, REALIZEI UMA PESQUISA
SOBRE A EUGENIA PARA CONSTRUIR
O DISCURSO DOS INQUIRIDORES DO
CONGRESSO, AO TEMPO EM QUE ME
DEBRUÇAVA SOBRE A OBRA DE LIMA
BARRETO PARA IDENTIFICAR PERSONAGENS
E SITUAÇÕES QUE PUDESSEM
FORTALECER AS ARGUMENTAÇÕES EM
DEFESA DO ESCRITOR CARIOCA.

OS ESPAÇOS METAMORFOS

A peça começa com a exumação do corpo de Lima Barreto pelos eugenistas. Em vez de resistir, a personagem aceita a investigação e a toma como oportunidade para defender suas ideias, obras e personagens. Está em jogo a dimensão dialética do princípio dramático da polaridade, outra aproximação com a prática beckettiana: soterrado nas sombras, Lima é trazido à luz. Se em vida não lhe foi dada visibilidade, é o pós-morte que o fará:

9. Luiz Marfuz, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*, Salvador, 2017. [Peça teatral não publicada]

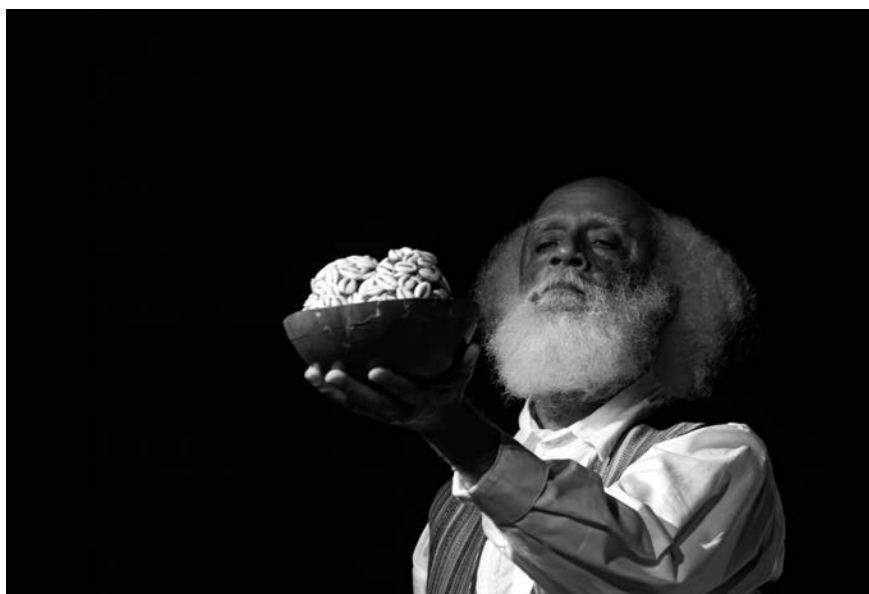
*Traga-me a cabeça de
Lima Barreto! Foto de
Adeloyá Magnoni.*



Senhores médicos da nova raça, senhores eugenistas de plantão: tão logo soube que me queriam o corpo, vim de livre e espontânea vontade submeter-me ao acurado exame de vosso positivismo eugênico. Nem precisariam me arrancar do breu dos tempos. Fui testemunha e exemplo vivo de que a capacidade mental dos negros é sempre discutida *a priori*, e a dos brancos, *a posteriori*. Vejo aqui uma justa oportunidade de defender minhas ideias, obras e personagens, pouco vistas, jamais reconhecidas. Assim, posso expectorar as sílabas silenciadas em meu cérebro, estado de júbilo tal que saí às pressas e nem tive tempo de me banhar nas águas do orixá que me guarda, lá, onde eu descansava.¹⁰

O interrogatório conduzido no congresso é assentado em sete teses, consideradas fundamentais pelos eugenistas: a contaminação (o cruzamento de sangue bom com sangue ruim daria sangue péssimo); a esterilização (para que os degenerados não se multiplicassem); a superioridade (privilegiar o que a sociedade considerava superior); a pureza (impedir a cruzamento com raças tidas como inferiores); a desonra (algumas raças seriam uma nódoa histórica social); o branqueamento (cruzamento exclusivo com raças europeias); e a eliminação (acelerar o desaparecimento).

10. *Ibidem.*



Traga-me a cabeça de Lima Barreto! Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 2023. Foto de Walmir Lima.

Um exaltado e perspicaz Lima Barreto rebate as teses, utilizando-se de sua vida pessoal, do racismo incrustado na sociedade e de exemplos retirados de suas criações e personagens. A dramaturgia coloca em pé de igualdade os argumentos reais (ditos por Lima em vida) e os ficcionalizados. Lado a lado, num tempo-espaço improvável, são justapostos um congresso que efetivamente existiu em São Paulo em 1929 e um personagem que morreu em 1922. A tensão efetiva entre as múltiplas camadas temporais de realidade pode ser vista na descrição dos espaços que permeiam a peça:

Colóquio – onde a personagem se dirige à plateia e a linguagem tergiversa, estica-se ou se recolhe para encontrar a cumplicidade no tempo presente do espectador; **Espaço íntimo** – lugar indeterminado onde as contradições e pensamentos de Lima são expostos em tom autoconfessional, coisas que ele não diria de viva voz; **Roda do delírio** – espaço dos diálogos imaginários do escritor com interlocutores ausentes, provavelmente atribuídos a crises de *delirium tremens* da personagem, derivadas do álcool, dos internamentos e do estado de penúria; é também o espaço do esgarço, da linguagem indomável, que se expressa por uma via pública; **Espaço metamorfo** – são os diversos lugares onde ocorre o Congresso de Eugenia (antecâmara, tábua de dissecação, mesa do congresso, audiência, sessão de debates, púlpito).¹¹

11. *Ibidem*.

O congresso é ficcionalizado em um tempo e espaço imateriais para que o núcleo dramático se configure: a eugenia como discurso que articula racismo, miséria e loucura. Nos referidos espaços, a personagem se movimenta, ora os separando, ora entrelaçando situações que admitem a possibilidade de que tudo aquilo poderia realmente ter ocorrido, devido a uma articulação forçada entre os arcos histórico e ficcional. Em debates após o espetáculo, alguns espectadores perguntaram se o I Congresso Brasileiro de Eugenia procedeu efetivamente à autópsia na cabeça de Lima Barreto. De certo modo, tanto a dramaturgia quanto a montagem de Onisajé e a atuação de Hilton Cobra contribuíram para que a situação ficcional adquirisse verossimilhança com a realidade, de modo que o evento dramático pudesse ter sido um produto da realidade.

FRONTEIRAS E ENCRUZILHAMENTOS

A todo o tempo, escrevia mirando o ator que iria performar o texto. Hilton Cobra é um artista militante com uma atuação viva e performática no palco e no cotidiano. Suas intervenções em fórum e seminários, inclusive no Congresso Nacional, quando discursou como presidente da Fundação Palmares, têm um forte apelo dramático e conclamativo. Como entrecruzar a personalidade de Lima Barreto com as atitudes militantes e performativas de Hilton Cobra? Havia o risco de um tom exaltado de revolta domar a dramaturgia,

o que deixaria a personagem distante dos traços escolhidos para sua composição: complexidade, ironia, contradição, humanidade, insubmissão.

Lembro que, no processo de criação, Cobra me disse que desejava declamar um poema que expressasse a passagem do estado de ressentimento (da cor, da pobreza, da falta de reconhecimento) de Lima Barreto para a revolta, um dos pontos de virada da personagem na dramaturgia. Ao mesmo tempo, e apesar da intertextualidade atravessar a peça, não encontrava um poema que se incrustasse no tecido dramático, o que por certo existiria se o tempo permitisse; mas seria abrir mais uma vasta aba de pesquisa.

Optei, então, por criar um monólogo, começando com um símile, quando a personagem toma consciência de que precisará dar um passo a mais na sua prática de escritor, o que coincide com o forte tom de denúncia de suas crônicas nos últimos anos de vida:

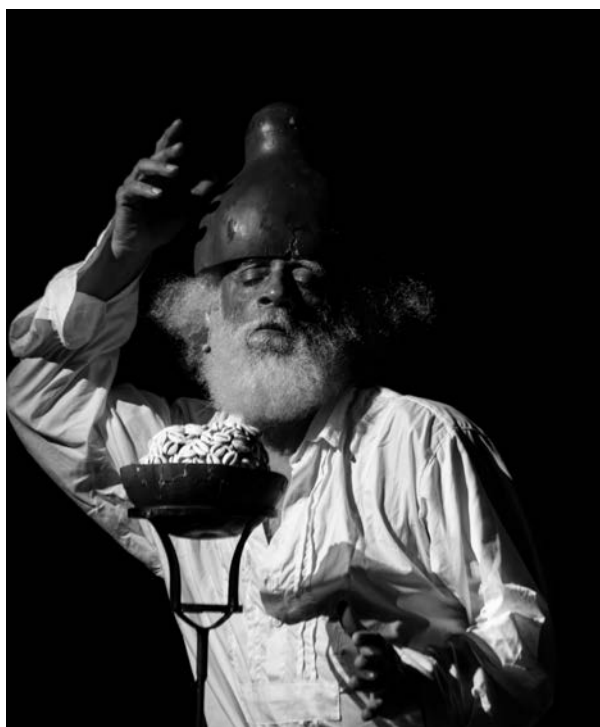
A TODO O TEMPO, ESCRUEVA MIRANDO
O ATOR QUE IRIA PERFORMAR O TEXTO.
HILTON COBRA É UM ARTISTA MILITANTE
COM UMA ATUAÇÃO VIVA E PERFORMÁTICA
NO PALCO E NO COTIDIANO. SUAS
INTERVENÇÕES EM FÓRUM E SEMINÁRIOS,
INCLUSIVE NO CONGRESSO NACIONAL,
QUANDO DISCURSOU COMO PRESIDENTE
DA FUNDAÇÃO PALMARES, TÊM UM FORTE
APELO DRAMÁTICO E CONCLAMATIVO.

Tal qual micróbio a estertorar-se na lâmina do microscópio, assim eu era, ressentido, rancoroso, com vergonha da cor que me foi dada ao nascer, remoendo na quina dos quartos feito viúva lamuriosa. E sem saber onde escoar o ódio, voltei-o contra mim. Ressentimento gera sofrimento. [...] Aqui, na pele. Isso mesmo, quando a injustiça de que se sofre, no lugar de se voltar contra o mundo, volta-se contra si. E dilapida o patrimônio imaterial da alma. Calando-me, nada recebi em troca. Quanto mais meu corpo vergava, mais minha alma se agigantava. Algo em mim fervia, suplicando acontecimentos.¹²

Trata-se de um exemplo em que as fronteiras performáticas arte-realidade se embaralham. O texto poderia ser igualmente dito por Lima Barreto ou pelo ator Hilton Cobra. Essas zonas fronteiriças foram defendidas firmemente pela encenadora Onisajé como uma diretriz poética. Em sua tese de doutorado, ela diz que potencializou os elementos míticos indicados ou sugeridos no texto para realizar uma *afrografia da cena* como norte de concepção do espetáculo:

Assim como fez Lima na ficção de Marfuz, aproveitei a oportunidade de sua volta ao mundo dos vivos e o coloquei envolto na ritualidade do Candomblé e nos elementos políticos da negritude. Mas como a encenação poderia colocar em diálogo os discursos/ações de Lima Barreto e os discursos/ações de Hilton Cobra? Optei, então, por uma zona fronteira de fusão da personalidade do atuante Cobra, com a personagem Lima. Duas subjetividades habitariam o mesmo corpo, mas uma não apagaria a outra. Para isso foi necessário realizar uma investigação na dramaturgia para que pudesse realizar os encruzilhamentos.¹³

O encruzilhamento das subjetividades (ator-personagem) de que fala Onisajé, em que fronteiras da realidade e ficção se dissolvem ou se justapõem, acentuou-se na encenação pela atuação performática de Hilton Cobra e pela



Traga-me a cabeça de Lima Barreto! Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 2023. Foto de Walmir Lima.

12. *Ibidem*.

13. Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), *Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras* (Doutorado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021, p. 152.

leitura muito singular do universo afro-brasileiro feita pela encenadora, também sacerdotisa do Candomblé.

Na dramaturgia, quando os eugenistas encerram a autópsia, determinam o retorno da cabeça do escritor ao subterrâneo do esquecimento, ele anuncia que agora isso não será mais possível, pois está fortalecido para fazer a sua passagem em direção à ancestralidade, negada em vida: “Parto para o outro lado do Atlântico. Oxalá, além daquela curva numinosa, possa rever os meus

NA DRAMATURGIA, QUANDO OS
EUGENISTAS ENCERRAM A AUTÓPSIA,
DETERMINAM O RETORNO DA CABEÇA
DO ESCRITOR AO SUBTERRÂNEO DO
ESQUECIMENTO, ELE ANUNCIA QUE
AGORA ISSO NÃO SERÁ MAIS POSSÍVEL,
POIS ESTÁ FORTALECIDO PARA FAZER
A SUA PASSAGEM EM DIREÇÃO À
ANCESTRALIDADE, NEGADA EM VIDA.

ancestrais, lá aninhados no doce e sofregante esconderijo das almas”¹⁴. Na encenação, Onisajé constrói esse momento por meio de um rito cuidadosamente respeitoso de transmutação do corpo e alma do personagem, utilizando-se das referências afro-brasileiras, e oferece em cena o que Lima Barreto não pôde ter em vida. Ele renasce em sua ancestralidade e se torna um *bem-lembrado*.

Assim, a polaridade luz-escuridão, tão decantada no teatro de Beckett, encontra na dramaturgia de *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* um outro lugar. Se em Beckett luz e escuridão são justapostas e inseparáveis, como ordem e caos, marcando a cena do impasse, aqui, ela é ressignificada ao final, quando a cabeça encantada do escritor explode numa profusão luminosa de obras e personagens, anunciando um novo horizonte: “Quero a minha pátria estética. Uma terra de homens e ancestrais”¹⁵.

Em meio às tensões vida-morte, ficção-realidade, carne-espírito, luz-escuridão, um corredor é aberto nos flancos das polaridades para permitir que Lima Barreto encontre o conforto e o reconhecimento, que sua alma tanto reclamava, deixando exemplos de vida, superação e um legado artístico de dimensões incapturáveis.

LUIZ MARFUZ é diretor teatral e dramaturgo; doutor em Artes Cênicas; mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas; professor da Escola de Teatro da UFBA; líder do Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA; vinculado ao CNPq; autor dos livros *Beckett e a implosão da cena*, *Dramaturgia do acontecimento no telejornal* e *Senhora dos Infieis*; coautor do livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*; e autor do texto do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*

14. Luiz Marfuz, *op. cit.*

15. *Ibidem.*

A recusa do silêncio e a ancestralidade positiva em *A doença do outro*

Ronaldo Serruya

Ao contrário do que diz Caetano Veloso em uma de suas letras, é possível filosofar em outras línguas que não o alemão. É possível, por exemplo, fazer filosofia a partir de um país colonizado e negro, situado na África Central, como a República dos Camarões.

O conceito de *necropolítica*, pensado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, parte do princípio de que a soberania – o ato de ser soberano, primordial em qualquer sistema político – aqui é exercida por aqueles corpos que decidem quem deve morrer e quem pode viver. A *necropolítica* estabelece, assim, a soberania como um conjunto de privilégios de alguns corpos em detrimento de outros. A soberania deixa de ser constitutiva e passa a ser circunstancial. Dizer que o Brasil hoje vive um regime necropolítico é reconhecer esse mecanismo na práxis do país, embora seja também preciso reconhecer que essa não é uma prática exclusivista, e sim uma tendência mundial que assustadoramente se espalha. E é a partir deste conceito, o da soberania como privilégio, que eu gostaria de me apresentar.

Sou um homem: privilégio. Corpo soberano.

Sou branco: privilégio. Corpo soberano.

Sou cisgênero: privilégio. Corpo soberano.

Sou bixa: não privilégio. Corpo não soberano.

Sou pessoa vivendo com HIV: não privilégio. Corpo não soberano.

E estou em tratamento com carga viral indetectável: privilégio.

Para uma vida vivida no mundo, na grande maioria das vezes, há marcadores de privilégios convivendo com marcadores de não privilégios, e é essa complexa teia contraditória que os discursos artísticos que se originam a



Ronaldo Serruya em *A doença do outro*, 2021. Foto de Jonatas Marques.

partir de atravessamentos e dissidências precisam encarar. Tento falar a partir daí, dessa encruzilhada. Porque assim todos podem saber de qual lugar eu falo, e quais os limites e deslimites dessa fala, desse discurso. Mas isso não é de forma alguma um atestado de apaziguamento. É antes uma admissão, uma assunção de responsabilidade. E por mais que haja da minha parte esforços de deslocamentos, não gostaria que isso fosse encarado na perspectiva do mérito. Ou que fosse algo passível de admiração. Para mim, de alguma forma, é a conta de estar no mundo, de ser artista em conexão com o meu tempo. De que haverá erro e equívoco nessa tentativa de ler o mundo no calor dos acontecimentos. E que, diante deles, dos equívocos, é preciso não querer condescendência alguma. Porque já sabemos do conceito de existir violentamente. Já sabemos que não é pessoal, mas sim estrutural toda essa violência canalizada para determinados corpos.

Eu falo de HIV a partir dessa encruzilhada. A partir da arte, o que é bem importante frisar. Porque existem outras perspectivas pensadas para a reflexão em torno do HIV/ AIDS: a da ciência, a da política pública para saúde, a do ativismo social. Então, qual a diferença de pensar o HIV a partir da arte e, em específico, do teatro? Em primeiro lugar, porque arte é elaboração de discurso, aqui se aponta a possibilidade do “falar de outro jeito” das coisas; em

segundo lugar, serve para definir um chão, criar um enunciado que precisa comunicar para os próprios curadores de arte que essa é uma perspectiva possível, que esse é um assunto possível para a – e passível de – elaboração de discursos artísticos, que os temas subjacentes ao HIV/AIDS sempre foram de interesse da arte: estigmatização, medo, ignorância, obscurantismo social e afetivo, o horror ao diferente, assuntos que perpassam as obras artísticas ao longo dos tempos.

*A doença do outro*¹, dramaturgia elaborada a partir da minha relação com um diagnóstico positivo para HIV em 2014, nasce dessa ambição de elaborar um discurso que pudesse fazer uma espécie de trânsito do “eu para o mundo”. Que pudesse refletir sobre por que os estigmas em torno do HIV continuam operando da mesma forma no tecido social, mesmo depois de 40 anos. Que pudesse refletir sobre quais operações foram feitas para que, mesmo diante de mudanças tão significativas ao longo da história da epidemia, o imaginário social em torno dela permanecesse o mesmo. Por que não conseguimos construir uma nova história do HIV/ AIDS após mais de quatro décadas?

Ao longo da criação dramaturgica, fui entendendo que eram conceitos oriundos de outras tentativas de pensar a violência em torno das corporalidades dissidentes os que me ajudariam a traçar um percurso que expusesse a lógica persistente da estigmatização em torno das pessoas vivendo com HIV. Conceitos extraídos do feminismo negro e da teoria *queer*, como as noções de *imagens de controle*, da feminista estadunidense Patricia Hill Collins, e de *convocação performativa*, defendido por Judith Butler, entre outros.

Mas, de todas essas ideias, talvez tenha sido a da *recusa do silêncio*, pensada pela feminista, poeta e filósofa lésbica Audre Lorde, a que atravessa estruturalmente o texto da peça, que denominei de palestra performance, uma vez que os elementos característicos da palestra estão presentes em cena e são manipulados à medida que a dramaturgia avança para que se teatralizem.

Presente em um artigo intitulado “A transformação do silêncio em linguagem e ação”, a ideia do paradoxo do silêncio proposto por Lorde indica, por si só, uma encruzilhada que precisa ser atravessada, uma escolha consciente que em seu bojo contém o ônus e o bônus de dizer, de se vulnerabilizar dizendo, e, ao dizer, se fortalecer:

EU FALO DE HIV A PARTIR DESSA ENCRUZILHADA. A PARTIR DA ARTE, O QUE É BEM IMPORTANTE FRISAR. PORQUE EXISTEM OUTRAS PERSPECTIVAS PENSADAS PARA A REFLEXÃO EM TORNO DO HIV/ AIDS: A DA CIÊNCIA, A DA POLÍTICA PÚBLICA PARA SAÚDE, A DO ATIVISMO SOCIAL.

1. *A doença do outro* foi contemplada com o 7º edital de Dramaturgia em pequenos formatos do Centro Cultural São Paulo (CCSP), tendo sua estreia em dezembro de 2021 na Sala Ademar Guerra. Cumpriu depois temporadas no Teatro de Contêiner e no Sesc Ipiranga (SP). A peça foi indicada ao 33º Prêmio Shell de melhor dramaturgia em 2023.

Os silêncios criam uma falsa sensação de proteção. Cada vez mais tenho uma convicção maior de que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado, compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. A fala me recompensa para além de quaisquer outras consequências. Estou aqui de pé e o significado de tudo isso se reflete no fato de que ainda estou viva, e poderia não estar. Do que é que temos medo quando silenciados?²

E, de alguma forma, dizer é saber ouvir as vozes que sopraram antes. É um exercício de ancestralidade.

Mergulhar na história da epidemia do HIV/AIDS em fricção com essa ideia foi uma das descobertas mais significativas desse processo de escrita dramatúrgica de *A doença do outro*. A partir dessa fricção, cunhei este conceito que chamo de *ancestralidade positiva*, porque é preciso reafirmar o legado de lutas em torno do HIV/AIDS e as disputas de narrativas que se deram ao longo de mais de 40 anos para entender o nó em torno dos estigmas.

Mas o que é ancestralidade? De acordo com o dicionário, ancestralidade é um substantivo feminino que diz respeito ao estado daquilo que é ancestral e que se refere aos nossos antepassados ou antecessores, aquilo que se recebeu das gerações anteriores; hereditariedade.

Porém, quando se nasce um corpo dissidente, a ideia de ancestralidade ganha contornos outros, perspectivas para além do sangue que corre por dentro das veias.

Quando se é um corpo dissidente, a ancestralidade é antes de tudo uma estratégia de sobrevivência, e uma categoria de reconhecimento entre nós.

É mais do que a herança de nossos avós, como quer nos fazer crer o senso comum. Até porque muitas vezes o que a grande maioria de nós herda de nossos antepassados é precisamente a possibilidade do nosso próprio aniquilamento.

Então, quando falo em *ancestralidade positiva*, isso tem a ver com nos reconhecermos, na história da epidemia do HIV/AIDS, enquanto multidão, e reverenciar o legado de lutas que nos permitiu estarmos vivos aqui e agora e podermos fazer muitas coisas impensadas antes.

No caso do HIV, estarmos vivos, por exemplo. Projetar futuro. Tregar sem culpas. Sonhar. Falar.

Coisas impensadas antes. Coisas interditas antes. Coisas negadas antes.

MERGULHAR NA HISTÓRIA DA EPIDEMIA
DO HIV/AIDS EM FRICÇÃO COM ESSA
IDEIA FOI UMA DAS DESCOBERTAS
MAIS SIGNIFICATIVAS DESSE
PROCESSO DE ESCRITA DRAMATÚRGICA
DE *A DOENÇA DO OUTRO*.

2. Audre Lorde, A transformação do silêncio em imagem e ação, in Audre Lorde, *Irmã Outsider*, Belo Horizonte: Autêntica, 2019.



Ronaldo Serruya em *A doença do outro*, 2021. Foto de Jonas Marques.

Mas atenção: essa reverência não é uma dívida, é uma dádiva.

A nossa *ancestralidade positiva* é feita de vozes que parecem vir do passado, mas que, quando foram produzidas, estavam encharcadas de um sentido de urgência que de alguma forma as atualiza num eterno presente, que, por sua vez, parece sempre pertencer a um futuro que nunca chega.

É que, para a ancestralidade pensada dessa forma, o tempo se faz numa linha espiralar, na qual passado, presente e futuro estão acontecendo ao mesmo tempo.

Como deflagra o poeta senegalês Birago Diop em seu poema “Sopro”:

Atente seus ouvidos.

Os mortos não estão sob a terra.

Eles estão na cabana, na floresta, na massa.

Os mortos não estão mortos.³

Então, cunhar e pensar esse conceito de *ancestralidade positiva* tem a ver com entender a ideia do tempo espiralar, como nos apresenta Leda Maria Martins em seu livro *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, um tempo feito de curvas e dobras, gestos e sonoridades, um tempo que dança no corpo bailarina.

3. Birago Diop, Souffles, in Birago Diop, *Leurres et Lueurs*, Paris: Editions Présence Africane, 2003.

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia.⁴

Mas tem a ver principalmente com entender que a epidemia do HIV/AIDS é nossa, nos diz respeito, é um assunto que atravessa, ressignifica e refunda nossas existências LGBTQIAPN+, positivas ou não. Apossemos-nos então dessa herança para que possamos contar essa história do nosso jeito, a partir das nossas vozes, como ela deveria ser contada.

É PRECISO ACORDAR OS MORTOS, DIZER
ATRAVÉS DELES E POR ELES, É SOBRE
ENTENDER QUE AS MORTES SÃO ÀS VEZES
PROCESSOS DE VIDA, É SOBRE RECRIAR
UMA GRAFIA QUE NOS FOI NEGADA, FAZER
REVERBERAR UMA VOZ QUE FOI ABAFADA.

E não caíamos na armadilha desonesta de um processo higienista, produzido dentro da própria comunidade LGBTQIA+, que acha que reivindicar essa herança equivale a reforçar o estigma em torno das bixas e travestis. É exatamente ao não dizer que reforçamos o pacto de silêncio, vergonha

e culpa costurado no processo de discursividade em torno do HIV/AIDS no Brasil e no mundo. E o silêncio, como os lembra Lorde, cria essa “*falsa sensação de proteção*”.

É preciso acordar os mortos, dizer através deles e por eles, é sobre entender que as mortes são às vezes processos de vida, é sobre recriar uma grafia que nos foi negada, fazer reverberar uma voz que foi abafada.

Como compreender quem somos se não tivermos coragem de enfrentar o que nos atravessa? O que nos diz respeito? Como seguir se não tivermos coragem de nos perguntarmos, todos os dias, quem éramos, de onde éramos e o que foi preciso fazer para continuarmos sendo? E, o mais importante, o que continuar a fazer para aqueles que virão depois de nós serem?

Ancestralidade positiva é sobre a necessidade viva e urgente de atualizar narrativas. Escrever a dramaturgia de *A doença do outro*, e encená-la, é um movimento de conexão com o tempo do aqui e agora, este tempo a quem eu, como artista da cena, reverencio e ambiciono, humildemente, tentar traduzir e remexer.

RONALDO SERRUYA é ator, dramaturgo e pesquisador; integrante do Grupo XIX de Teatro e do Teatro Kunyn; idealizador dos projetos “Como eliminar monstros”, sobre as relações entre arte e HIV, e “Linguagens da travessia: um olhar sobre as dramaturgias dissidentes”.

4. Leda María Martins, *Instâncias*, in Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, Rio de Janeiro: Cobogó [Coleção Encruzilhada], 2021, p. 22.

PRIMEIRA FILA – O OLHAR DA CRÍTICA



A marca d'água da arte em ação sociocultural

Valmir Santos

A zona leste de São Paulo são muitas, e atualmente abrange doze subprefeituras. Os territórios da Penha e de São Miguel Paulista, por exemplo, são ao mesmo tempo bairro e distrito. A Penha fica mais próxima do centro expandido da cidade. São Miguel, no limite da periferia urbana. Uma visita à memória da sociedade na década de 1970 permitiria constatar facilmente que essa noção de tempo e espaço era mais dilatada considerando-se a perspectiva do marco zero na Praça da Sé. Ao longo dos anos, o transbordamento geográfico avançou glebas adiante em direção a áreas rurais que viriam a conformar no mapa o também bairro e distrito Cidade Tiradentes.

Pois a ponte Penha-São Miguel nestas linhas se dá como exercício de aproximação à experiência do Teatro Núcleo Independente (1969-1979), grupo nascido no âmbito do Teatro de Arena e que chegou a manter uma sede e centro cultural na Penha. A conexão ocorre ainda como alavanca para mergulhar na criação mais recente do Coletivo Estopô Balaio, *Reset Brasil* (2023)¹, que embarca com espectadores em vagão de trem metropolitano, a partir da estação do Brás, desce na plataforma da estação de São Miguel, pisa o chão

1. A temporada de estreia de *Reset Brasil* aconteceu entre 11 de março e 7 de maio de 2023, com sessões aos sábados e domingos, às 15h. Recomendava-se ao público chegar trinta minutos antes para retirar equipamento sonoro e partir da plataforma da linha 12-Safira na estação Brás da Companhia Metropolitana de Trens Urbanos, a CPTM, numa jornada estimada em quatro horas, envolvendo caminhadas e paradas em direção ao destino final: a Praça do Forró, em São Miguel Paulista. Para a ficha técnica do espetáculo e mais informações sobre o grupo, acessar a página do coletivo: <https://coletivoestopobalaio.com.br/>.

de terra batida e o asfalto de ruas e vielas do Jardim Lapenna e desemboca na Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, a popular Praça do Forró, onde fica a única construção original do período jesuíta no município, a Capela de São Miguel Arcanjo, mais conhecida como Capela dos Índios (ou dos Indígenas, termo mais propício), construída em 1560 para fins de catequização ungida pelo padre espanhol José de Anchieta, uma edificação rudimentar depois desmanchada para dar lugar a outra, em 1622, sempre por meio da exploração da mão de obra indígena de povos historicamente massacrados. A extensão do parágrafo denota o fôlego gerado pela experiência.

Em 1977, portanto há 46 anos, a crítica Mariangela Alves de Lima publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* a sua leitura do espetáculo *Os imigrantes*, criação coletiva do Teatro Núcleo Independente. O título, um tanto cifrado, dizia: *Operariado fornece o tema para a peça*. A autora pontuou a relevância de se acompanhar uma produção artística erguida na zona leste e de natureza distinta daquela de padrão mais empresarial nos modos de produzir e criar,

então concentrada em endereços do bairro da Bela Vista, ou Bixiga, na região central.

AO LONGO DOS ANOS, O
TRANSBORDAMENTO GEOGRÁFICO
AVANÇOU GLEBAS ADIANTE EM
DIREÇÃO A ÁREAS RURAIS QUE VIRIAM
A CONFORMAR NO MAPA O TAMBÉM
BAIRRO E DISTRITO CIDADE TIRADENTES.

Lima saudou a iniciativa do grupo formado a partir de um curso de interpretação no Arena, jovens atores que depois trabalharam em parceria com o Theatro São Pedro, na Barra Funda, zona oeste (um dos palcos de resistência à ditadura civil-militar no tempo em que Arena e Oficina estavam acuados ou no exílio), bem como chegaram a ter uma base no Bixiga antes de alugarem, desde 1976, um galpão de cerca de 450 metros quadrados na antiga Estrada de São Miguel, na Vila Esperança, região da Penha. Foi lá que a crítica assistiu à peça. Em seu texto, ela ressaltava como a “manutenção de um trabalho ininterrupto durante sete anos permite avaliar no tempo o que esses grupos podem realizar ao nível da inovação cênica e da procura de um novo público”.

Antes de circunscrever a recepção à montagem, a autora situou o esforço “quase heroico” de grupos afins na busca por se organizarem “em torno de um projeto estético e ideológico” justamente àquela altura do regime militar que se estenderia até 1985. “Quase sempre a proposta é uma ação cultural que ultrapassa a realização do espetáculo. O teatro deve funcionar como um fermento, despertando a atividade cultural latente no público do bairro”, afirmou. Os desafios incluíam “encontrar a linguagem comum entre o ator e o público, que nem ao menos ouviu falar de teatro”².

2. Mariangela Alves de Lima, *Operariado fornece o tema para a peça*, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 1977, p. 10.



Os apontamentos de Lima tatearam alguns dos procedimentos que o Núcleo e decerto outros pares adotaram em bairros descentralizados e desassistidos de saneamento básico, que dirá de equipamento cultural. Este artigo não ambiciona historiar a correlação do teatro de grupo presente em comunidades com o perfil das camadas da população socialmente desfavorecidas em razão de desigualdades econômicas. O engajamento político de agrupamentos artísticos foi radiografado por Silvana Garcia em seu estudo sobre modos de produção e processos criativos na década de 1970. A pesquisadora apurou que havia empenho em “buscar o público no seu *hábitat*” uma vez que a “tônica do movimento dos independentes”, assim então autodeclarados, consistiria em “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; e estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”³.

De fato, a condição, pode-se dizer, forasteira do Teatro Núcleo Independente em ousar desbravar a zona leste, entre 1976 e 1979, guarda traços de

Atuantes, crianças e adolescentes do Coletivo Estopô Balaio em ensaio de *Reset Brasil*, na plataforma da estação de trem de São Miguel Paulista, zona leste, dramaturgia de João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.

3. Silvana Garcia, *Teatro da militância. A intenção do popular no engajamento político*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, livro eletrônico, 2022, pp. 206-207.

rupturas, inspirações e dilemas afeitos à trajetória daqueles e daquelas que vieram depois, sejam de origem dos próprios territórios ou neles assentados⁴. Para Ademir de Almeida, na “tarefa de coletivização da arte teatral o Núcleo manteve ao longo de sua existência um impulso inventivo que se materializou em procedimento, métodos e experiências teatrais”⁵. Práticas e esforços plasmados no espetáculo *Os imigrantes*, de acordo com o artista e pesquisador Ademir de Almeida, integrante da Brava Companhia na zona sul.

A escolha da peça se deu após debates internos sobre os limites encontrados pelo grupo no relacionamento com algumas organizações comunitárias e a constante dificuldade de tratar de temas políticos de maneira mais extensiva nestes locais. Em suas experiências após as apresentações, o



Atuantes do Coletivo Estopô Balaio em cortejo de evocação indígena durante ensaio de *Reset Brasil* nas ruas do Jardim Lapenna, zona leste, dramaturgia de João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.

Núcleo propunha durante debates com os espectadores o questionamento da ordem política ditatorial vigente e a articulação dos trabalhadores em prol dos seus próprios interesses, visando à transformação da realidade de miséria e exclusão vivida pela maioria dos brasileiros.⁶

Na concepção de Mariangela Alves de Lima, a dramaturgia visava informar aos espectadores “sobre a origem e o modo de vida da sua própria classe. Sem grandes pretensões, dramatizando a vida de um casal de imigrantes italianos, conta-se a história pelo lado mais omitido: os que fracassaram na perseguição da fortuna”. Assim, estimulado pelo texto escrito coletivamente, “o público

4. A exemplo das jornadas do Engenho Teatral (Carrão), Pombas Urbanas (Cidade Tiradentes), Buraco de Oráculo (São Miguel Paulista), Grupo XIX de Teatro (Vila Maria Zélia), Dolores Boca Aberta (Cidade Patriarca), Cia. Estável de Teatro (Cangaíba) e outros agrupamentos.
5. Ademir de Almeida, *A cena ativista do Tetro Núcleo Independente durante a década de 1970*, dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2021, p. 11.
6. *Ibidem*, p. 86.

deve também envolver-se com a trajetória pessoal das personagens. Há em cena dois jovens camponeses cuja única aspiração é de manter-se dentro dos padrões mais conhecidos de uma vida familiar digna”, analisou. “É difícil avaliar a resposta que o público da periferia da cidade dá a esse tipo de trabalho. Mas, ainda que desconhecendo a chave cifrada do diálogo, o Núcleo está definindo uma linguagem através da experiência. O teatro de todas as áreas da cidade tem muito a ganhar com isso”⁷.

É da hibridação textual dessas épocas que salta aos olhos a maturidade do projeto artístico, sociocultural e filosófico do Estopô Balaio em doze anos de trabalho continuado desde sua sede, no Jardim Romano, na zona leste, e estendido a outras macrorregiões da capital ou da Grande São Paulo sem vaticinar indícios de megalomania, posto que a inerência lhe é senhora. As

PRIMEIRA FILA



quatro horas do fluxo de *Reset Brasil* em itinerância por diferentes localidades, suportes e gradações materiais, humanas e poéticas confirmam o vínculo com moradores e a inexorabilidade de falar ao mundo a partir de suas realidades e vivências as mais radicais.

Se o coletivo surgiu em 2011 com ganas de elaborar simbolicamente (mas não só) os enfrentamentos de moradores e as sequelas de pelo menos três meses de alagamento, com ruas cobertas por mais de metro d'água, após as enchentes ocorridas no Romano e adjacências entre 2009 e 2010, o pensamento e a arte que singram na cena em 2023 configuram pilares biográficos de sujeito, território, país e planeta.

Quando Lima comentou que a ação cultural ia além do trabalho artístico em *Os imigrantes*, em *Reset Brasil* tal atitude transubstancia-se em ação socio-cultural alicerçada no incentivo à consciência política e cidadã de direitos e

Atuantes do Coletivo Estopô Balaio expressam questões étnico-raciais durante ensaio de *Reset Brasil* ao ar livre, no Jardim Lapenna, zona leste, dramaturgia de Juão Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.

7. Mariangela Alves de Lima, *op. cit.*, p. 10.



Atuantes do Coletivo Estopô Balaio expressam questões étnico-raciais durante ensaio de *Reset Brasil* ao ar livre, no Jardim Lapenna, zona leste, dramaturgia de João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.

participações de quem vive nas chamadas quebradas do bairro-dormitório e trabalha no centro.

Na acepção de Teixeira Coelho para ação cultural,

[...] o agente apenas daria início a um processo cujo fim ele não prevê e não controla, numa prática cujas etapas também não lhe são muito claras no momento da partida. Nada de autoritarismo, nada de dirigismo, nada de paternalismos. Na anotação de Francis Jeanson, intérprete e biógrafo de Sartre, além de diretor de uma casa de cultura no interior da França nos anos 60, um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos. Seria o ideal.⁸

O Coletivo Estopô Balaio dá a ver essas premissas de maneira notável. Nessa espécie de dispositivo expedicionário, o programa – numa hipotética

8. Teixeira Coelho, *O que é ação cultural*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 14.

inclinação à performance – é cumprido com planejamento e margem de negociação para imprevistos como o atraso de minutos na saída do trem que liga as estações Brás, na região central, e Calmon Viana, no bairro de mesmo nome na cidade de Poá.

PRIMEIRA FILA

Espectadores que agendaram a sessão recebem orientações prévias em seus e-mails, como a do ponto de encontro: “Estação Brás – Plataforma 6/7 da CPTM – linha 12 Safira (nossa equipe irá recebê-los na própria plataforma, procure pelo *banner* do espetáculo)”. E as recomendação de “levar um documento de identificação com foto” e “vá com sapato confortável, leve água”⁹. Coordenadas simples e diretas, mas que poderiam impressionar quem desconhecesse a movimentação intensa do local mesmo nas tardes de sábado. Vista da estrutura elevada de acesso ao metrô, a plataforma apinhada desalentava a missão de localizar o *banner*. Mas bastou meter-se entre usuárias e usuários e lá estava a mesa da equipe que recolhe documentos e fornece o equipamento sonoro individual usado durante a primeira etapa de deslocamento, no interior de um vagão do transporte em tempo real. Vinte e dois quilômetros sobre trilhos e outros dois quilômetros a pé, com devidos intervalos para lançar ou alongar partes do corpo, estratégias incorporadas como dramaturgia.

Em sua maioria de ascendência indígena, atuentes vestidos em figurinos que parecem feitos de algodão cru, cores terrosas, com linhas pretas ou vermelhas traçadas no rosto, movimentam-se lentamente expressando gestualidades mínimas e olhares incisivos, por entre usuários e espectadores postados em pé ou sentados em bancos. Quem embarcou para o espetáculo estava sintonizado via transmissor de rádio. Era como se a escuta promovesse uma suspensão espaçotemporal do entorno, desbastando os ruídos visuais e sonoros, inclusive da paisagem movente nas janelas, para remeter ouvintes a outra irrealidade cotidiana por meio da fabulação crítica¹⁰ de discursos que promoveram o apagamento dos saberes, práticas

EM SUA MAIORIA DE ASCENDÊNCIA INDÍGENA, ATUANTES VESTIDOS EM FIGURINOS QUE PARECEM FEITOS DE ALGODÃO CRU, CORES TERROSAS, COM LINHAS PRETAS OU VERMELHAS TRAÇADAS NO ROSTO, MOVIMENTAM-SE LENTAMENTE EXPRESSANDO GESTUALIDADES MÍNIMAS E OLHARES INCISIVOS, POR ENTRE USUÁRIOS E ESPECTADORES POSTADOS EM PÉ OU SENTADOS EM BANCOS.

9. Mensagem recebida por e-mail da produção do Coletivo Estopô Balaio na manhã de 29 de abril de 2023, sábado, dia da sessão.

10. Fábula crítica é como a pesquisadora estadunidense Saidiya Hartman nomeou o método que criou para guiá-la em seu “esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração”. O procedimento foi detalhado no artigo “Vênus em dois anos”, publicado originalmente na revista *Small Axe*, da Duke University (vol. 12, no. 2, 2008, pp. 1-14), acerca da escravizada sul-africana Sara Baartman (1789-1815), conhecida como Vênus, violentada e explorada como uma atração de circo na Europa do início do século XIX, exposição repleta de lacunas e silêncios, mas carregada de

e pensares dos povos originários e dos povos escravizados que vieram de África trazidos à força.

O percurso de cerca de meia hora é pontuado pela “rádio trem”, como denomina a locução, enunciando simbologias e cosmogonias que dizem respeito a identidades de etnias, a ancestralidades, inclusive em língua indígena. Como ao mencionar o ir e vir de cobras, uma de cor vermelha e outra preta, passível de analogia com o trem de aço que serpenteia entre as estações. A voz condutora pede que a tomem por colírio, já que os “sentidos foram sumindo”. “Será que olho escuta?”, pergunta. O tempo ganha outras espessuras com as sutilezas de miradas, meneios de cabeça e tronco rente a passageiras e passageiros, ao ritmo do próprio deslizar do transporte coletivo. Um tempo que já não é linear, quantitativo, mas ontológico. “A criança será ancestral do adulto que se tornará”, condensa a mesma voz, conclamando

COMO AO MENCIONAR O IR E VIR DE
COBRAS, UMA DE COR VERMELHA
E OUTRA PRETA, PASSÍVEL DE
ANALOGIA COM O TREM DE AÇO QUE
SERPENTEIA ENTRE AS ESTAÇÕES.

a um renascimento étnico entre África e *Abya Yala*, a Terra Madura na língua do povo Kuna e sinônimo de América¹¹.

Na estação de São Miguel Paulista, o público é recepcionado por um coro infantojuvenil em canto, coreografia e adereços do universo indígena. Dali por diante, as crianças somam-se aos atuantes do vagão e a outras pessoas, moradores, não necessariamente artistas, que aderiram ao projeto sociocultural e assertivamente artístico. Guiados por esse grupo de vinte protagonistas em distintas frentes, espectadores como que tomamos parte de uma procissão profana em deriva por outras paragens do Jardim Lapenna, bairro situado entre a estação e o antigo leito do rio Tietê. Apesar da histórica mobilização de moradores por equipamentos públicos nas áreas de saúde e educação, a condição de várzea fez com que o Lapenna sofresse graves problemas habitacionais, sociais, ambientais e urbanísticos, como falta de coleta de esgoto, acesso à água tratada e aumento da incidência de alagamentos¹². Retrato comum a muitas periferias da cidade mais populosa da América do Sul, com 11,4 milhões de habitantes¹³.

sentido na leitura de Hartman. Tradução de Fernanda Silva e Sousa para a revista *Eco-Pós*, da UFRJ (vol. 23, no. 3, 2020, p. 28).

11. Abya Yala, in *Latinoamericana: Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*, São Paulo: Boitempo Editorial/Laboratório de Políticas Públicas – UERJ, 2006. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/a/abya-yala>, acesso em: 24 set. 2023. Na língua do povo Kuna, *Abya Yala* significa “Terra Madura”, “Terra Viva” ou “Terra em Florescimento” e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, e vive atualmente na costa caribenha do Panamá.

12. Plano de Bairro Jardim Lapenna: a rota para um território de direitos. Disponível em: https://fundacaotidesetubal.org.br/midia/publicacao_2979.pdf, acesso em: 28 ago. 2023.

13. Dado do Censo 2022 IBGE. Disponível em: <https://abre.ai/gHi3>, acesso em: 28 ago. 2023.



PRIMEIRA FILA

Elenco infantojuvenil do Coletivo Estopô Balaio em ensaio de *Reset Brasil* no Jardim Lapenna, zona leste, dramaturgia de João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.

Dali por diante, a “caminhação”, um dos neologismos que brotam da dramaturgia de João Nyn, valência feita de “palavra-pé e plantação”, vai sedimentar o “contrafeitiço” das artes da cena e do corpo para abrir um portal na travessia do território e da própria historiografia de São Paulo. O mote vem de uma visão imaginária, inventiva e subversiva para um outro 9 de julho: não aquele do calendário oficial da Revolução Constitucionalista de 1932, feriado estadual, mas o do Cerco de Piratininga, de 1562. Piratininga ficava no alto de uma colina entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú. Trata-se de conflito de dois dias entre indígenas cooptados por colonizadores jesuítas estabelecidos no recém-criado colégio Vila de São Paulo de Piratinga e guaianás, tamoios, carijós, tupinambás e tupiniquins que viviam no entorno de Ururay, aldeamento que em breve compreenderia bairros de São Miguel Paulista, Jardim Romano e Itaim Paulista, bem como a cidade de Guarulhos, entre outras localidades.

Reset Brasil fabula a narrativa oficial. O movimento dos indígenas revoltosos (perspectiva compartilhada com espectadores) é feito do Brás a São Miguel, enquanto há 461 anos o embate era em sentido contrário: indígenas guaianás, tupinambás e outros partiram de Ururay em ataque orquestrado à igreja de Piratininga, futuro Pátio do Colégio. Sublimaram o ato de resistir, apesar de vencidos, ressignificação que o Estopô Balaio enraíza. O imbróglio histórico envolvendo topografias e laços de sangue rompidos pela quebra de confiança são assinalados em estado de jogo, sem afetação didática. Por exemplo, o explorador português João Ramalho era casado com Bartira, fi-

Atuantes, crianças e adolescentes do Coletivo Estopô Balaio em ensaio de *Reset Brasil*, na plataforma da estação de trem de São Miguel Paulista, zona leste, dramaturgia de João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho, 2023. Foto de Cassandra Mello.



Iha do cacique Tibiriçá, cristianizado, defensor dos jesuítas, que por sua vez era irmão do cacique Piqueroby, liderança dos guaianás no levante, como o coletivo assume na encenação a leste da cidade. Nomes que hoje correspondem a ruas cuja maioria dos moradores não se dá conta das pelejas, como na região de Perdizes, zona oeste.

A dramaturgia de Nyn, que é potyguara e uma das cinco pessoas do núcleo artístico que têm origem indígena, a direção de Ana Carolina Marinho, cofundadora do grupo, ambos nascidos no Rio Grande do Norte, portanto migrantes, e a entrega e colaboração empenhadas da equipe fazem dessa experiência criativa de combate à colonialidade com ancestralidade um capítulo digno de irradiação do libelo da estadunidense Saidiya Hartman à fabulação crítica segundo a revisitação que fez à saga da escravizada sul-africana Sara Baartman (1789-1815), cujo corpo e condição humana foram explorados de forma racista e sexista na Europa do século XIX. Vale a pena atentar à sofisticação argumentativa que desassombra ao conferir espelhamento às peripécias do Estopô Balaio:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no

tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinate”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente.¹⁴

No xadrez cênico em análise, os tabuleiros fixos e em trânsito dão conta das capturas, catequizações e aliciamentos que continuam sendo praticados na sociedade brasileira marcada pela iniquidade. Ao “confabularmos o contra-ataque”, “somos a revolução vinda do chão”, como informam as vozes de atuentes durante os caminhos dessa arte em mutirão, para emprestar a prática de vizinhança e auxílio mútuo de origem rural que também migrou para as periferias paulistanas entre as décadas de 1950 e 1980 em prol da construção, ampliação e melhoramento de residências de trabalhadores nos rincões.

No trançar de acontecimentos de antes e de agora, a moradora Márcia, uma das lideranças do Movimento Mães de Maio da Leste, diz que “O Estado dá aval para os policiais matarem nossos filhos”. O seu, Peterson, foi assassinado no meio de uma tarde de 2015 após abordagem de quatro oficiais da chamada força tática. Dores como essa contracenam com epifanias da vida ordinária, vide o convite de uma atriz para “você a reflorestar essa rua comigo” ou a pausa para desfrutar de açaí na barraca de Olga, numa praça, comerciante criada em roça na região de Ipiaú, no sudeste baiano, que teve 26 irmãos e conta da bisavó “laçada no mato” para casar na adolescência.

Reset Brasil se quer e se efetiva um espetáculo feito de “sonhos e falas”, inquieto na busca por reconhecer e recontar. Sob a voz de comando “sigam a cena”, artistas lançam flechas no roteiro como aquelas destinadas à memória, à resignificação, à proteção e à sabedoria. São trilhas. E ainda dão brechas para a autocrítica a propósito de “por que usar uma palavra inglesa numa peça que fala sobre a guerra nativa?”. Alguns achados para a adoção do anglicismo vão aparecer cenas adiante, como o seguinte: “Resetar é tipo,

NO XADREZ CÊNICO EM ANÁLISE, OS
TABULEIROS FIXOS E EM TRÂNSITO DÃO
CONTA DAS CAPTURAS, CATEQUIZAÇÕES
E ALICIAMENTOS QUE CONTINUAM
SENDO PRATICADOS NA SOCIEDADE
BRASILEIRA MARCADA PELA INIQUIDADE.

14. Saidiya Hartman, *Vênus em dois anos*, trad. Fernanda Silva e Sousa, *Revista Eco-Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 23, no. 3, 2020, p. 29.

sabe a água com gás que vem num café expresso em São Paulo? Sabe pra que funciona? Resetar o paladar: as pupilas gustativas ficam loucas com cada pontinha caindo e deixam que novos sabores façam parte do nosso ser”.

Na contramão das monoculturas, o coletivo acolhe e infunde a pluralidade comunitária como no passinho da família Alves ou na roda de samba, em pleno meio da rua, mesclando novas e tradicionais formas da cultura de luta. É também uma peça sobre território, autodeterminação, demarcação, contracolonização. Afinal, na voz de mais uma atriz: “A fronteira quem inventou foi o poder, o Estado e depois o mercado. Nunca pediram licença”.

Quando a noite vem e o olhar de espectadoras e espectadores se espicha pela paisagem noturna pontilhada de luzinhas de moradias, logo após percorrer a passarela sobre os trilhos de trem, e sob cantos, batuques e maracás, a pergunta lançada por uma atriz tupinambá gera o devido estranhamento: “Já que o Brasil sumiu, vocês são de onde?”. No desfazimento dos “nós dos sentidos”, os pontos de fuga arquitetados permitiram aprofundar realidades tão complexas e dinâmicas, sobre as quais foi colocada uma lupa.

Na chegada à Praça do Forró, a disputa do Cerco de Piratininga é emulada com mais ênfase na evolução de corpos, arcos, flechas, espacialidades, sonoridades e visualidades. Despontam simbioses nas projeções em *videomapping* sobre as copas das árvores, ao som instrumental das composições icônicas *Brasileirinho* e *El condor pasa*¹⁵, quem sabe com o intento de evocar saberes ameríndios. Tudo se passa ao lado da Capela dos Indígenas, sopesada com distanciamento pela narrativa, sem tons laudatórios. O mesmo patrimônio histórico e a mesma praça que impulsionaram o Movimento Popular de Arte, o MPA, que enfrentou católicos (a Catedral de São Miguel fica ao lado) e a administração municipal para prover ações artístico-culturais tanto no interior da capela como em seu entorno¹⁶. Não por acaso, o MPA teve contato com o Teatro Núcleo Independente, no barracão do grupo na Penha, o que reconecta de forma vibrante com o *Reset Brasil* transversal do Coletivo Estopô Balaio. É “nessa guerra festejada, nessa festa guerreada”, como declara a diretora após o desfecho, que arte, cultura e política se imbricam em poéticas duras e de encantamentos.

VALMIR SANTOS é jornalista, crítico e editor do site *Teatrojornal – Leituras de Cena*; doutorando em Teoria e Prática do Teatro no Departamento de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

¹⁵. *Brasileirinho* (1947), do carioca Waldir Azevedo; *El condor pasa* (1913), dos peruanos Daniel Alomia Robles e Julio de La Paz, pseudônimo de Julio Baudouin.

¹⁶. Ademir de Almeida, *op. cit.*, p. 83.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – Decolonialidade

Uma breve introdução à teoria decolonial e aos desafios para um teatro decolonial brasileiro – Rodolfo García Vázquez

Hacer público / hacer verdad – José A. Sánchez

Ética, escola, teatro – Terezinha Azerêdo Rios

Poéticas cênicas populares: experiências do palco pernambucano – Kleber Lourenço

Ensaio Geral – Resistências Poéticas

Encenar *A Tragédia do Rei Christophe*, de Aimé Césaire, com estudantes.

Ideias para descolonizar a universidade – Verônica Fabrini

Pukllay: jogo, memória e teatralidades andinas – Ana Julia Marko

Traga-me a cabeça de Lima Barreto! – uma dramaturgia entre fronteiras – Luiz Marfuz

A recusa do silêncio e a ancestralidade positiva em *A doença do outro* – Ronaldo Serruya

Primeira Fila – O Olhar da Crítica

A marca d'água da arte em ação sociocultural – Valmir Santos



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da
Cultura, Economia
e Indústria Criativas

