

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



# #10

Outono 2024

## AUÁ MENDES

Indígena do Povo Mura, artista, manauara do Amazonas, formada em Tecnologia em Design Gráfico pela Faculdade Metropolitana de Manaus – FAMETRO. Designer gráfica, ilustradora, grafiteira, trabalha como freelancer. Já desenvolveu projetos para o Banco do Brasil, Converse Br, Tok Stok, Natura, Hersheys, Google Brasil, Nike, Top Trends, Nu Bank, Feira Preta, Tomie Ohtake, PerifaCON, Vivo, MAM, Instituto Goethe Indonésia, entre outros.

ISSN 2237-2938

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#10

Outono 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)

Hubert Alquéres (Vice-Presidente)

Elen Londero

Eunice Prudente

Fábio Souza Santos

Helena Ignez

Luiz Galina

Maria Bonomi

Patricia Pillar

**Conselho fiscal**

Wagner Brunini (Presidente)

Maurício Ribeiro Lopes

Rachel Rocha

**Conselheiro benemérito**

Lauro César Muniz

**Direção executiva**

Ivam Cabral

**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**

Maurício 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**

Negrilo 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**

Auá Mendes

**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**

Eskenazi Indústria Gráfica

**Tiragem**

1.000 exemplares

**A** SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, projeto da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, em apenas 15 anos de existência, transformou-se em uma das mais importantes instituições de ensino na área teatral da América Latina. Atualmente, seu sistema pedagógico singular é estudado e incorporado por importantes universidades mundo afora.

Prova disso são os inúmeros artigos a respeito desse modelo pedagógico escritos por profissionais da SP Escola de Teatro e publicados em revistas científicas e renomados livros estrangeiros. Tal conhecimento produzido dentro de nossos equipamentos culturais tornou-se, hoje, material pedagógico de referência para instituições de ensino e companhias teatrais de todos os continentes.

A revista *A[L]BERTO*, que teve sua primeira edição em dezembro de 2011, tem como sua função primordial estimular o pensamento crítico e reverberar seus efeitos nos âmbitos artístico e social, por meio de textos criativos, redigidos com rigor formal e conceitual, de modo a enriquecer o panorama tanto de estudiosos quanto do público em geral.

A Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas tem orgulho de fomentar esse tipo de iniciativa que eleva o nível do debate, faz circular saberes arrojados e potencializa o campo de ação da arte em seus aspectos éticos, sociais e financeiros.

**MARILIA MARTON**

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

**É** com alegria e reconhecimento do rigoroso trabalho empreendido até hoje que saudamos a chegada da décima edição da revista *A[L]BERTO*, que, assim como a anterior, toma como matéria-prima o imenso *corpus* de teorias e práticas relacionadas à decolonialidade. Trata-se de um tópico significativo para a contemporaneidade e que faz parte de nossa história, uma vez que a SP Escola de Teatro já nasceu decolonial, graças ao nosso sistema pedagógico horizontal e não cumulativo e à nossa filosofia administrativa.

Desde a fundação da instituição, em 2010, todas as profissionais da recepção são transexuais. Entre os motivos, o poder simbólico que a ação traz, uma vez que o espaço dá as boas-vindas aos estudantes e à comunidade que frequenta esses espaços; a nossa estratégia antigentrificação, de modo a reverter o perverso quadro imobiliário que foi afastando parte dessa população que, durante décadas, antes da revitalização urbanística da Praça Roosevelt, morava e trabalhava nessa região; e, por fim, o nosso princípio de acessibilidade, agência e igualdade de oportunidades.

Na formação de nosso corpo docente, discente e administrativo, busca-se sempre a multiplicidade étnica, de gênero e sociocultural. Isso gera empoderamento de identidades e grupos que foram marginalizados pelo sistema, aliados da chamada história oficial e excluídos de círculos políticos que se esforçaram para manter o anacrônico *status quo* – aristocrático, racista, machista – que parte de nossa elite sempre tentou preservar.

Desse modo, nosso objetivo caminha no sentido de aglutinar nossos territórios físicos (na Roosevelt e no Brás), digitais, organogramáticos e simbólicos, e não apartá-los. Se a concepção esférica da modernidade substituiu uma visão de mundo achatada, chegou a hora de partimos para um entendimento multidimensional da realidade social e histórica.

Com mais esta edição da revista, esperamos prosseguir em nossa missão de desconstruir intolerâncias e segregacionismos em prol de uma geopolítica mais democrática e plena de direitos para todas as pessoas. O amor pela arte, o zelo pela alteridade e o compromisso com a cidadania nos motivam a prosseguir trabalhando intensamente em favor da SP Escola de Teatro e seus múltiplos projetos e publicações, reafirmando mundo afora os valores humanitários e civilizatórios que nos são mais caros.

#### **IVAM CABRAL**

Diretor executivo da SP Escola de Teatro



**D**ando sequência ao anterior, este número da *A[L]BERTO* continua dedicado ao tema da Decolonialidade e esse seguimento confirma a importância que tem a matéria para o cenário da cultura. Embora já tenha um corpo teórico específico, a decolonialidade é um termo guarda-chuva, que acolhe sob sua armação um universo de abordagens. Poderia ser desmembrado em muitos subtemas porque, em sua extensão mais abrangente, se refere à produção cultural e artística que tem resistido, de diferentes modos e com diferentes intensidades, à hegemonia de modelos que foram impostos sem levar em conta quem realmente somos. Este número é exemplo dessa diversidade.

Para dar amplitude latino-americana à nossa identidade, começamos por um artista pensador uruguaio, Juan Peralta, que, em seu artigo sobre recepção no teatro, abre uma discussão de importantes enraizamentos teóricos sobre a relação arte e política.

Na sequência, Ivam Cabral desloca o debate para o campo da psicanálise, confrontando questões que ainda não estão suficientemente discutidas na práxis psicanalítica, como racismo, transfobia e outras formas de opressão, temas recentes para os quais já estão sendo apontados novos caminhos, mais perceptivos e abrangentes.

Nas páginas seguintes, Oliver Olívia nos oferece um depoimento sensível e contundente, desafiando o enquadramento que sustenta a mesma régua “homem–mulher” para a transgeneridade e propondo, em consequência, uma “virada epistêmica não binária”.

Deslocamo-nos, em seguida, até a África do Sul para, pela voz da atriz-MC Roberta Estrela D’Alva, acompanhar o relato de seu privilegiado intercâmbio com Angela Davis e Achille Mbembe – encontro que aconteceu de forma inusitada, durante uma conferência “em trânsito”, de Joanesburgo até a Cidade do Cabo.

Permanecemos na África, desta vez em Angola, para refletir, por meio das provocações do diretor baiano Gil Vicente Tavares, sobre como preservamos em nosso imaginário uma África, ancestral ou presente, que talvez não corresponda àquilo que ela é de fato.

Costurando significativo referencial teórico com metáforas ilustrativas, a professora Lígia Borges versa sobre contação de histórias, ancestralidade, o universo da fabulação e as performances narrativas.

Por sua vez, a diretora Morgana Manfrin expõe histórias pessoais e processos criativos no intuito de testar a elasticidade das escrituras performativas em diferentes contextos sociais e tecnológicos.

Finalizando essa seção, a jornalista e dramaturga Marici Salomão colige referências e dados históricos para compor uma reflexão sobre a produção

autoral das mulheres dramaturgas brasileiras, com foco nas últimas cinco décadas.

Abrindo o segmento Ensaio Geral – Resistências Poéticas, o diretor e pesquisador Rodolfo García Vázquez dá continuidade às reflexões sobre decolonialidade que iniciou no número 9 de *A[L]BERTO*, desta vez para registrar seu depoimento sobre como enfrentou os desafios provocados pelo tema no processo de construção do espetáculo *As bruxas de Salém*.

No artigo seguinte, o dramaturgo, diretor de teatro e agora também cineasta Aimar Labaki comenta seu filme *Cordialmente teus*, composto por dez episódios e baseado na peça homônima de sua autoria. Oferecendo uma bem argumentada análise de suas escolhas técnicas e estéticas, Labaki desvenda como articulou o diálogo entre o palco e a tela.

No terceiro bloco, Primeira Fila – O Olhar da Crítica, deslocamo-nos com Ruy Filho para Portugal, onde o crítico e pensador do teatro está vivendo atualmente, para averiguar o que de novo anda acontecendo por lá, na dança e no teatro. No traçado de seu panorama, ele dá destaque à contribuição de artistas brasileiros que estão produzindo ou circulando com suas obras por terras portuguesas.

A Mostra Curió de teatro para crianças é o tema do crítico Clóvis Domingos, editor no site mineiro *Horizonte da Cena*. A Mostra reuniu companhias de teatro de diversas partes do Brasil e contou com palestras e atividades interativas com o público. Clóvis Domingos faz uma descrição panorâmica do evento, suscita importantes reflexões sobre o teatro feito para crianças e adolescentes no Brasil e complementa seu comentário destacando duas peças da Mostra.

Finalizando nosso número, a encenadora e crítica de teatro potiguar Heloísa Sousa analisa duas obras do grupo pernambucano Magiluth. Com o mesmo olhar inteligente e sensível com que discorre sobre o trabalho do grupo, Heloísa contextualiza o teatro produzido no Nordeste, driblando os clichês que o imaginário de outras partes do nosso território, em especial do sudeste, supõe como folclórico ou típico.

Mais uma vez, as contribuições arroladas em *A[L]BERTO* compõem uma massa de pensamento crítico que merece leitura atenta e debates. Esperamos que essas provocações frutifiquem. Boa leitura!

**SILVANA GARCIA**

**Ponto de Convergência – Decolonialidade**

- La recepción en el teatro: espacio de intersección entre lo político y lo estético – Juan S. Peralta, 15
- O lugar de ação inconsciente e a busca da subjetividade – Ivam Cabral, 25
- Uma virada epistemológica trans não binária e o mecanismo da inclusão trans no cenário teatral – Oliver Olívia, 33
- Pequena vocigrafia negra – Roberta Estrela D’Alva, 43
- Angola, África, Bahia: conexões e reflexões a distância – Gil Vicente Tavares, 53
- Sobrevoos e mergulhos épicos: a contadora de histórias em horizontes de fabulação – Lígia Borges, 61
- Era uma vez: uma doutoranda travesti que encontrou uma professora travesti doutora ou Quem tem medo de agulha? – Morgana Olívia Manfrim, 79
- Mulher(es) e Dramaturgia – Marici Salomão, 97

**Ensaio Geral – Resistências Poéticas**

- As Bruxas de Salém* – uma montagem decolonial – Rodolfo García Vázquez, 113
- Do palco para a tela – ou de um papel a outro – Aimar Labaki, 127

**Primeira Fila – O Olhar da Crítica**

- Portugal pode descolonizar o Decolonial – Ruy Filho, 141
- Mostra Curió*: infâncias e cenas múltiplas numa chave decolonial – Clóvis Domingos dos Santos, 151
- Sobre os *Estudos* do Grupo Magiluth – Heloisa Sousa, 159



PONTO DE CONVERGÊNCIA – DECOLONIALIDADE





# La recepción en el teatro: espacio de intersección entre lo político y lo estético

*Juan S. Peralta*

**E**l arte, en cualquiera de sus manifestaciones, instaura una experiencia de relación y de corporalidad, y esto es manifiestamente algo político en el sentido más pleno del término. Es decir, una organización posible de la existencia y una postulación del sentido de la misma. Cada obra instaura esto dentro del modo particular de sí misma, y de la relación que establece con sus interlocutores – receptores. Es en ese espacio privilegiado de la articulación entre la obra y su/s espectador/es, en ese encuentro, donde las categorías de lo político, de lo estético y del arte mismo entran en juego, se redefinen, se tensionan. Y de este encuentro es que puede surgir lo nuevo, tanto a nivel de categorías como de la experiencia y práctica artística en sí misma.

Jacques Rancière<sup>1</sup> plantea que la política se encuentra en la redefinición de los espacios y los tiempos en los que se despliegan los discursos, las prácticas y las formas de vida. Defiende que el arte es una forma de resistencia política ya que nos permite imaginar y experimentar nuevas formas de vida y de comunidad. Según él, la política se basa en la igualdad y la capacidad de hacer visible lo que se encuentra oculto, de hacer oír lo que se encuentra silenciado y de crear nuevos espacios de visibilidad y audibilidad.

Lo estético y lo político están relacionados pues, ya que el arte es una forma de reconfigurar el espacio y el tiempo. El arte no es simplemente una

1. Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: Lom, 2009.

representación de la realidad, sino que es una forma de hacer visible lo que se encuentra oculto, de subvertir la jerarquía de los discursos y de generar nuevas formas de percepción y experiencia. El arte, en este sentido, es un modo de hacer política, de cuestionar lo que se da por sentado y de abrir nuevos horizontes.

En el teatro y la performance, según el autor, lo político y lo estético se entrelazan de manera particular, ya que son formas de arte que ponen en juego la relación entre los cuerpos, los espacios y los discursos. Los cuerpos se convierten en signos, portadores de significados, los espacios se transforman en escenarios que ponen en juego la relación entre el actor y el espectador, y los discursos se despliegan en una tensión entre lo que se dice, lo que se muestra y lo que se alude u oculta.

El arte, en este sentido, es un modo de hacer política, de cuestionar lo que se da por sentado y de abrir nuevos horizontes, nuevos posibles de relación humana.

EN EL TEATRO Y LA PERFORMANCE,  
SEGÚN EL AUTOR, LO POLÍTICO  
Y LO ESTÉTICO SE ENTRELAZAN  
DE MANERA PARTICULAR, YA  
QUE SON FORMAS DE ARTE QUE  
PONEN EN JUEGO LA RELACIÓN  
ENTRE LOS CUERPOS, LOS  
ESPACIOS Y LOS DISCURSOS.

Por otra parte, en otra obra<sup>2</sup>, Rancière sostiene que el arte no es un medio para hacer política, sino que es una forma de política en sí misma, porque desafía la distribución jerárquica de los sentidos y de los espacios. Y en *La mésestante*<sup>3</sup>, sostiene que el arte es una forma de disenso político porque nos obliga a cuestionar las formas establecidas de percepción y de conocimiento. De esta forma el arte se constituye como la posibilidad de pensar la vida social porque nos permite imaginar un mundo común que no está predefinido por las jerarquías y las exclusiones.

Arthur Danto es otro de los filósofos que ha abordado la relación entre lo estético y lo político. Para él, el nivel principal de análisis es el de la significación. Danto sostiene que la estética no es un conjunto de características formales que se encuentran en una obra de arte, sino que es una cuestión de interpretación y de significación. Según él, lo que hace que una obra de arte sea tal es la interpretación que se hace de ella y la significación que se le atribuye.

En su obra *Después del fin del arte*<sup>4</sup>, sostiene que el arte contemporáneo se ha desplazado de una preocupación por la representación a una preo-

2. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

3. Jacques Rancière, *La mésestante*, París: Galilée, 1995.

4. Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.



cupación por la idea y el concepto. El arte contemporáneo ha dejado de ser una forma de representación del mundo para convertirse en una forma de reflexionar sobre el mundo. En este sentido, la performance y el teatro pueden ser formas de arte con potencial de impacto político al cuestionar la forma en que se percibe y se representa la realidad.

La obra de teatro y/o la performance no son simplemente un conjunto de acciones o de palabras, sino que son una forma de comunicación que pone en juego la relación entre el artista y el espectador. La obra de teatro o la performance no son políticas en sí mismas, sino que su potencial político se encuentra en la forma en que son interpretadas por el espectador. En el tipo de relación que proponen con este y desde la cual devienen los sentidos posibles de su apropiación.

LA OBRA DE TEATRO Y/O  
LA PERFORMANCE NO SON  
SIMPLEMENTE UN CONJUNTO DE  
ACCIONES O DE PALABRAS, SINO QUE  
SON UNA FORMA DE COMUNICACIÓN  
QUE PONE EN JUEGO LA RELACIÓN  
ENTRE EL ARTISTA Y EL ESPECTADOR.

Florian Malzacher<sup>5</sup>, teórico de la cultura y curador de arte contemporáneo, aborda la relación entre lo político y lo estético en el teatro y la performance. Para Malzacher, la política en el teatro y la performance se encuentra en la forma en que se cuestionan y subvierten las relaciones de poder y los discursos que las sostienen.

La performance, según él, es una forma de arte que implica una acción en el mundo, que tiene un impacto en la sociedad y que cuestiona las relaciones de poder que se encuentran en ella. La performance, en este sentido, es una forma de activismo que implica una dimensión política y que busca transformar la realidad.

El teatro, en este sentido, es una forma de activismo que busca transformar la realidad a través de la subversión de los discursos y las prácticas que la sostienen.

En tiempos de cambios políticos y sociales, el teatro puede desempeñar un papel clave en la configuración de nuestra comprensión compartida de la sociedad y la política. Puede actuar como un espejo de nuestra cultura y nuestro tiempo, y proporcionar un espacio para la reflexión y el debate crítico. Y esto lo podemos ver no sólo en la contemporaneidad sino a lo largo de la historia del teatro occidental. Por mencionar brevemente tres ejemplos, tenemos *Las tesmoforias*<sup>6</sup> de Aristófanes, *Las tetas de Tiresias*<sup>7</sup> de Apollinaire y

5. Florian Malzacher (Ed.), *Not just a mirror. Looking for the political theatre today*, Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2015.

6. Aristófanes, *Obras completas*, Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

7. Guillaume Apollinaire, *Las tetas de Tiresias*, Zaragoza: Libros del Innombrable, 2018.

*Machinal*<sup>8</sup> de Sophie Treadwell. Tres ejemplos de teatro que tiene la capacidad de cuestionar la narrativa dominante y de imaginar nuevas formas de vida y de organización social.

*Las tesmoforias* es una comedia griega clásica, ca. 411 a.C., escrita por Aristófanes que se centra en la participación de las mujeres en las celebraciones religiosas del festival de Deméter. Desde una perspectiva de género, la obra muestra la clara división entre varones y mujeres en la sociedad griega, y la lucha por el poder entre ambos, al mismo tiempo que satiriza los lugares arquetípicos de la construcción generalizada del momento. Aristófanes explora la idea de que el comportamiento femenino y masculino no es inherentemente diferente sino que está determinado por el papel que la sociedad asigna a cada género. Papel ligado a una performance de signos, prácticas y objetos que son tomados como esenciales pero que en realidad no lo son. Parte del éxito de la comedia consiste en las “confusiones” de género, varones que se visten como mujeres, mujeres que actúan como varones. Lo que se remata con una figura por momentos ridiculizada, pero al mismo tiempo puesta en primer plano, que es la de Agatón como una síntesis que va más allá de lo masculino y femenino, instaurando una otredad por momentos abyecta pero no menos atrayente.

LA OBRA CRITICA LA OBJETIFICACIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES A PARTIR DEL FOCO EN SUS ATRIBUTOS CORPORALES, MÁS PRECISAMENTE SUS TETAS, DE LAS CUALES ES PRECISO LIBERARSE, DE HECHO SALEN VOLANDO EN LA OBRA, MIENTRAS SE DICE DE ELLAS QUE SON SIGNOS DE LA OPRESIÓN.

En este sentido, siguiendo a Malzacher, podemos decir que estamos frente a un ejemplo de teatro político ya que utiliza su forma, su estructura y su lenguaje para cuestionar y desafiar el *status quo*, para plantear preguntas difíciles y para abrir nuevas perspectivas.

Pensando ahora en *Las tetas de Tiresias*, de Apollinaire, de 1917, de nuevo encontramos un desafío a las normas de género y las expectativas sociales. La obra se centra en Tiresias, personaje que ya viene de la mitología griega, que cambia de sexo transformándose en mujer pero que ocupará lugares de poder y acción clásicamente reservados a los varones: la política y el ejército. Al mismo tiempo que explorará su sexualidad por fuera de las normas del contrato dominante.

La obra critica la objetificación social de las mujeres a partir del foco en sus atributos corporales, más precisamente sus tetas, de las cuales es preciso liberarse, de hecho salen volando en la obra, mientras se dice de ellas que son signos de la opresión.

8. Sophie Treadwell, *Machinal*, London: Nhb, 2019.

Una de las preguntas que subyace en la obra es el cómo de la relación entre los sexos, y por tanto ¿cómo hacer que esa relación sea desde el respeto, la libertad y el amor? Emanciparse para continuar siendo iguales parece no ser el camino correcto, por eso es necesario crear nuevos caminos, que necesariamente estarán por fuera del acuerdo social vigente. Pero esto es un proceso difícil y no exento de contradicción.

*Las tetas de Tiresias* se presenta como un ejemplo de teatro político como lugar de experimentación, un lugar donde podemos probar nuevas formas de organización social y nuevas maneras de interactuar entre nosotros como seres humanos. Al mismo tiempo que presenta una dimensión de experimentación desde lo propiamente artístico teatral, al desafiar y tensionar las convenciones de lo que en su momento se entendían como las posibilidades reales / totales de la puesta en escena.

*Machinal* es una obra de teatro escrita por Sophie Treadwell en 1928, que cuenta la historia de una mujer que se siente atrapada en su vida cotidiana y en su matrimonio infeliz, y que finalmente comete un asesinato por el que es condenada a muerte. La obra está basada en un caso real y podemos encontrar en ella varios aspectos de relación entre lo político y lo estético.

En primer lugar muestra la opresión y la falta de libertad que sufre la protagonista debido a su condición de mujer, lo que plantea preguntas sobre la igualdad y la justicia de género. Y al mismo tiempo muestra la alienación del individuo en la sociedad moderna. La protagonista de *Machinal* se siente atrapada en su trabajo mecánico y en su matrimonio sin amor, lo que la lleva a buscar una salida desesperada. Es importante destacar el paralelo entre la alienación en el mundo laboral y el afectivo. Por último, la obra cuestiona la moralidad y la justicia del sistema legal y penal, y sugiere que la ley y la justicia no siempre son justas y que el sistema penal puede ser cruel e inhumano.

Un aspecto importante de la relación entre lo político y lo estético en *Machinal* es la crítica al sistema patriarcal y capitalista que oprime a la protagonista. La obra muestra cómo la sociedad, y en particular el sistema económico y las normas de género, limitan y alienan a la protagonista, convirtiéndola en una máquina que reproduce los roles y valores que se le han impuesto. La violencia y la represión que sufre la protagonista, tanto en el ámbito laboral como en el personal, son resultado de la opresión estructural que existe en la sociedad.

Otro aspecto relevante es la importancia del cuerpo como medio de expresión y resistencia. La protagonista, a pesar de estar atrapada en un sistema que la oprime, busca liberarse y reivindicar su autonomía a través de su

EN PRIMER LUGAR MUESTRA LA OPRESIÓN Y LA FALTA DE LIBERTAD QUE SUFRE LA PROTAGONISTA DEBIDO A SU CONDICIÓN DE MUJER, LO QUE PLANTEA PREGUNTAS SOBRE LA IGUALDAD Y LA JUSTICIA DE GÉNERO. Y AL MISMO TIEMPO MUESTRA LA ALIENACIÓN DEL INDIVIDUO EN LA SOCIEDAD MODERNA.

cuerpo y de sus acciones. La obra muestra cómo el cuerpo es utilizado como un objeto de control y explotación en el sistema capitalista, pero también como un medio de subversión y resistencia por parte de aquellos que se encuentran en situaciones de opresión.

En términos filosóficos, *Machinal* nos invita a reflexionar sobre la relación entre lo estético y lo político, y cómo el arte puede ser una herramienta para denunciar y resistir a las opresiones y desigualdades estructurales en la sociedad.

Y no quiero dejar de mencionar un aspecto formal que aparece en la obra y es el juego con el lenguaje, con los límites de la expresividad del mismo, como forma de buscar un más allá de los límites que pueda instaurar una otra realidad posible. Por ejemplo nos encontramos con este monólogo:

JOVEN MUJER (sola) : Déjenme sola – déjenme sola – déjenme sola – me he sometido a suficiente – no me someteré a nada más – arrastrarse desde – arrastrarse desde la oscuridad – Vixen se arrastró debajo de la cama – muy atrás en la esquina debajo de la cama – todos se ahogaron – los cachorros no van al cielo – cielo – escaleras doradas – escaleras largas – largas – demasiado largas – largas escaleras doradas – subir – esas escaleras doradas – escaleras – escaleras – subir – cansado – demasiado cansado – muerto – no importa – nada importa – muerto – escaleras – largas escaleras – todos los muertos subiendo – subiendo – para estar en el cielo – cielo – escaleras doradas – todos los niños bajando para nacer – bajando para nacer – muertos subiendo – niños bajando – subiendo – bajando – ...<sup>9</sup>

Si al decir de Wittgenstein<sup>10</sup> los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, tenemos que ir más allá de los límites del mismo, atravesar e instaurar otras formas de expresividad que permitan, posibiliten o allanen el camino para otras formas de subjetividad y sociabilidad.

Por esto vuelvo a la idea de Malzacher que la performance política contemporánea puede ser un medio para la creación de un espacio alternativo en el que se puedan imaginar y experimentar formas de vida y de organización social alternativas.

En la obra de Theodor Adorno<sup>11</sup>, una de las cuestiones más relevantes es la relación entre arte y política. Adorno sostiene que la cultura y el arte son

9. Sophie Treadwell, *op. cit.*, p. 30.

10. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza, 2009.

11. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.

inherentes a la sociedad en la que se producen y que, por lo tanto, están condicionados por el contexto político y social en el que se desarrollan.

Según él, el arte y la política están estrechamente relacionados en la medida en que el arte puede ser utilizado por la política como un medio para ejercer poder y control sobre las personas. En este sentido, el arte se convierte en una herramienta de manipulación ideológica, que sirve para reforzar las estructuras de poder existentes y perpetuar la opresión y la desigualdad.

También sostiene que el arte puede ser una forma de resistencia contra la política y la opresión, ya que puede ser una fuente de crítica y reflexión sobre las condiciones sociales y políticas en las que se produce. El arte puede ser una forma de resistencia y de lucha contra la opresión, ya que puede mostrar la realidad de una manera diferente a la que se presenta en los medios de comunicación dominantes.

Por lo tanto, la relación entre arte y política es compleja y contradictoria. Por un lado, el arte puede ser utilizado para fortalecer las estructuras de poder y la opresión, mientras que, por otro lado, puede ser una herramienta de resistencia y crítica contra las mismas. Adorno nos invita a reflexionar sobre esta relación y a explorar las posibilidades del arte como una forma de resistencia y cambio social.

La función del arte en general es para Adorno instaurar la posibilidad de la crítica sobre la realidad existente, proceso dialéctico en el cual lo utópico puede ser descubierto.

Quedémonos por un segundo con esta idea, la utopía, y recordemos su etimología e historia, la isla imaginaria pensada por Tomás Moro<sup>12</sup> en 1516, ese no-lugar, eso que aún no es pero que de alguna manera nos llama, que se instaura como lo deseable. Forma deseable de la subjetividad y de la convivencia.

El arte en general y el teatro en particular tienen la posibilidad de funcionar como llamadores, como indicadores de ese deseable. No necesariamente desde un contenido manifiesto que se pone en escena y que se enmarca como el objeto de deseo, delimitado de manera clara y precisa, respuesta unívoca y universal. Sino más bien como una nebulosa de posibilidad, al decir de Giorgio Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?*<sup>13</sup>, ese intempestivo que atraviesa la oscuridad como un rayo en la noche y anuncia, tal vez, la posibilidad de lo otro. Por eso se presenta como inactual, instaurando una relación con el tiempo en la cual al mismo tiempo que se adhiere a él, se

EL ARTE EN GENERAL Y EL TEATRO EN PARTICULAR TIENEN LA POSIBILIDAD DE FUNCIONAR COMO LLAMADORES, COMO INDICADORES DE ESE DESEABLE. NO NECESARIAMENTE DESDE UN CONTENIDO MANIFIESTO QUE SE PONE EN ESCENA Y QUE SE ENMARCA COMO EL OBJETO DE DESEO, DELIMITADO DE MANERA CLARA Y PRECISA, RESPUESTA UNÍVOCA Y UNIVERSAL.

12. Thomas Morus, *A utopia*, São Paulo: Editora Escala, 2000.

13. Giorgio Agamben, *What is an apparatus? And other essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

toma distancia. Porque es en esa distancia, en esa inadecuación que la obra propone que se abre un espacio para una mirada otra, para una palabra otra, para una vivencia otra.

Recordando que la tarea del sentido está en el espectador que se relaciona con la obra y que a partir de los estímulos de la misma configurará su noema particular.

En la escena 5 del acto V de Macbeth, el protagonista dice una vez enterado del suicidio de su esposa:

El mañana, y el mañana, y el mañana se desliza de puntillas día a día hasta que nos llega el último momento; y todos nuestros ayeres no han sido otra cosa sino payasos que han facilitado el paso a la polvorienta muerte. ¡Apágate, apágate, luz fugaz! La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre actor que se pavonea y se preocupa el tiempo que le toca estar en el escenario y de quien luego no se escucha más; es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, significando nada.

La ausencia de significado, ese horror al vacío tan presente en la historia del arte y en la de muchas existencias, tal vez incluso las nuestras. El horror

LA AUSENCIA DE SIGNIFICADO, ESE HORROR AL VACÍO TAN PRESENTE EN LA HISTORIA DEL ARTE Y EN LA DE MUCHAS EXISTENCIAS, TAL VEZ INCLUSO LAS NUESTRAS. EL HORROR A LA AUSENCIA DE SIGNIFICADO HA LLEVADO A ENTENDER QUE LA FUNCIÓN DEL ARTE, ASÍ COMO LA DE LA POLÍTICA, ES PROVEERLOS.

a la ausencia de significado ha llevado a entender que la función del arte, así como la de la política, es proveerlos. Y de ahí se generó un matrimonio feliz, para algunos, en el cual las artes vehiculizan los sentidos verdaderos sobre la existencia a los que se ha llegado desde la reflexión filosófica-política.

Desde esta clave las artes juegan el lugar de siervas, están al servicio de difundir el mensaje “verdadero y correcto” y por ende de inculcar las formas de comportamiento necesarias, deseables, esperadas.

Y esto lo podemos ver funcionando hasta nuestros días, formas de producción y objetos artísticos que se instauran en la lógica de reproducción de lo existente; como sí lo existente, primero, tuviera una sola posibilidad, y segundo, no admitiera transformación posible. Pero también podemos encontrar otra corriente en el río de las artes y es esa que apunta Shakespeare en su texto, la que toma y nos hace tomar consciencia de la ausencia de significado y por lo tanto nos posibilita la construcción del sentido tanto a nivel individual como colectivo.

La reacción a la falta de un sentido predeterminado puede ser la fuga, la aceptación dogmática de una respuesta prefabricada, pero también puede ser embarcarnos en la tarea de configurar por nosotros y en nosotros el sen-

tido a/de esa falta. Que nada signifique es lo que abre la posibilidad para la acción, para la escritura de un sentido, para la creación de ese no-lugar. No utópico en cuanto fantasioso o falso, sino utópico en cuanto diferente, único y siempre inalcanzado.

Muchas obras de teatro trabajan en esta dimensión, iluminan la oscuridad no para indicar un camino sino para animarnos a penetrar en ella, asumiendo nuestra tarea de ser seres creadores de sentidos. Lo que haremos con esto, como siempre, está en nuestras manos.

**JUAN S. PERALTA** é ator formado pela Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo (Uruguai); dramaturgo e diretor de teatro; professor de Filosofia, formado pelo Instituto de Profesores Artigas; mestre em Teoria e História do Teatro pela Facultad de Humanidades da Universidad de la República; professor de Teoria do Teatro no Instituto Universitario de Artes Escénicas e professor de Dramaturgia na Facultad de Humanidades da Universidad de la República.





# O lugar de ação inconsciente e a busca da subjetividade

*Ivam Cabral*

**R**ecentemente, em um trabalho de supervisão<sup>1</sup>, uma colega apresenta o caso de uma mãe e suas duas filhas: uma menina de 15 e outra de 14. O caso é bem complexo, mas vou fazer aqui apenas um pequeno recorte. Essa mulher recebe a confissão da filha mais velha de que está vivendo sua primeira relação amorosa e pede que a mãe não divida essa confiança com o pai. A mulher, contudo, não cumpre a promessa, e o pai fica furioso com a garota.

A adolescente se sente traída, revolta-se com os pais, principalmente com a mãe, porque se sentirá atraída, e em nossa sala de supervisão estamos debatendo o caso. Eu aponto o machismo da cena: a mãe que busca na figura paterna uma maneira de resolver a sua total incapacidade de conduzir uma questão – embora, sabemos, complexa – comum.

— Temos que ficar atentos aos aspectos moralistas do superego. Cuidado, nossa função aqui não é criar um julgamento moral, temos que nos preocupar com os aspectos mentais inconscientes – nos informa a psicanalista supervisora.

Evidentemente, eu não havia me esquecido dessa lição e, por isso mesmo, afirmava de maneira categórica que, naquele episódio, pelo menos nesse pequeno desenho, havia um machismo estrutural sendo executado. Mas preferi uma saída mais contundente:

**1.** Prática fundamental na formação e no exercício do psicanalista. Espaço de reflexão e investigação sobre o trabalho clínico do psicanalista com seus pacientes; processo durante o qual se discutem casos clínicos com um supervisor experiente, que compartilha suas observações, análises, dificuldades e reflexões.

— Se a nossa busca é a subjetividade, temos que levar em conta o lugar de ação desses sujeitos. O inconsciente de uma mulher tem complexidades que o diferem do homem, como o de um sujeito preto tem particularidades que irão diferenciá-lo do de um branco, porque, em ambos os exemplos, existem atravessamentos que variam, incontinentemente, em um caso e outro caso.

Houve um pequeno silêncio, e não voltamos a falar sobre esse aspecto do caso da nossa colega que, importante registrar, tinha contornos muito mais urgentes. O trabalho de supervisão continuou e, ao final, saímos, eu e

INTERESSANTE, NO ENTANTO, É QUE A PSICANÁLISE TEM MUITO A DIZER SOBRE AS DIFERENÇAS SOCIAIS E COMO ELAS AFETAM A PSIQUE HUMANA. SIGMUND FREUD (1856-1939) E TANTOS PSICANALISTAS EXPLORARAM ESSAS DINÂMICAS COMPLEXAS ENTRE INDIVÍDUOS E SUAS INTERAÇÕES SOCIAIS.

minha colega psicanalista, em direção ao metrô. No curto trajeto entre a nossa sala de trabalho e a estação, passamos em frente a um bar, quando um carro da polícia vem em disparada, na contramão, estaciona ali na nossa frente e alguns policiais fortemente armados descem da viatura. O alvo era um jovem preto que estava sentado em uma banca dentro do bar. Imediatamente o garoto é rendido, mãos na parede, pernas abertas e toda a humilhação do mundo sendo revelada naquela ação de extrema violência. Soube-mos depois, a polícia havia sido chamada porque o garoto ficou sentado no balcão do bar por quase duas horas, sem

consumir nada, sem responder aos insistentes apelos dos funcionários que o queriam fora do estabelecimento.

Interessante, no entanto, é que a psicanálise tem muito a dizer sobre as diferenças sociais e como elas afetam a psique humana. Sigmund Freud (1856-1939) e tantos psicanalistas exploraram essas dinâmicas complexas entre indivíduos e suas interações sociais. A psicanálise sempre reconheceu que a sociedade, mais do que desempenhar um papel importante na formação da identidade, tem como axioma a ocupação de pensar as particularidades, a construção dos desejos e os estudos de padrões culturais, normas sociais e estruturas de poder. Dessa maneira, a psicanálise teria, sim, modos eficientes para buscar compreender como tudo isso pode influenciar e, conseqüentemente, entender a psique das pessoas. Não é tão simples e isso é importante revelar.

Por outro lado, sabemos, também, que a psicanálise destaca a importância das relações de poder e do inconsciente na formação das diferenças sociais. Uma de suas funções é observar de que maneira a divisão social – como gênero, raça e classe – pode afetar a subjetividade, e como essas diferenças podem se impor diante dos conflitos internos e externos desses sujeitos.

Sim, as questões psíquicas e as subjetividades de um sujeito de Higienópolis são completamente diferentes das questões psíquicas e das subjetividades de um sujeito de Parelheiros. O problema é que a psicanálise, em

sua prática, não tem oferecido uma observação integralizada das questões sociais e políticas, ainda que tenha como foco, principalmente, o sujeito e sua psique. Em teoria, vários autores – como Sándor Ferenczi (1873-1933), Donald Woods Winnicott (1896-1971), Piera Aulagnier (1923-1990) e tantos outros – debruçaram-se sobre essas questões, reconhecendo a influência do ambiente social como premissa em suas investigações. Infelizmente, na práxis – e desculpem-me se os decepciono –, a clínica da psicanálise tem caminhado ao largo dessas discussões.

No âmbito dessas premissas, seria evidente pensar que a psicanálise também teria muito a dizer sobre o racismo e como ele afeta tanto os sujeitos quanto a sociedade. Porque, evidentemente também, deveria reconhecer que o racismo é um fenômeno complexo e multidimensional, profundamente enraizado nas estruturas sociais e culturais. Em tese, tudo isso teria dimensões possíveis e absolutamente tangíveis, visto que nós, analistas, até sugerimos que o racismo é em grande parte resultado de mecanismos de defesa como projeção, identificação e negação.

Ora, se a psicanálise enfatiza a importância de reconhecimento e enfrentamento dos conflitos e ansiedades inconscientes que podem estar subjacentes ao racismo, seria óbvio supormos que apenas uma rápida reflexão poderia nos ajudar a dismantlar atitudes e crenças discriminatórias, permitindo assim o desenvolvimento de ações empáticas e de compreensão em direção aos outros sujeitos. Ao nos convidar a questionar e desconstruir as bases psicológicas e emocionais do racismo, a psicanálise tem condições de abrir caminhos para a promoção de mudanças individuais e sociais.

Tudo isso até seria plausível e relevante não fosse por um detalhe. Quem está pensando agora toda essa questão do racismo é um branco. E, voltando ao assunto da sala de trabalhos de supervisão do início deste texto – o pequeno recorte que eu trouxe para iniciar estas reflexões –, é importante dizer que as pessoas presentes ali também eram todas brancas. Como brancos eram os policiais que interpelaram o jovem negro naquela minha caminhada até o metrô. Então, é manifesto, resolvi pensar a partir do meu privilégio branco.

Branquitude é um termo que faz referência ao privilégio racial e à identidade branca dentro de um sistema racial hierárquico que descreve a posição social e os privilégios associados a ser branco em uma sociedade marcada pelo racismo estrutural. A branquitude não se refere apenas ao fato de ter a pele branca, mas sim ao conjunto de privilégios e vantagens sociais que são atri-

ORA, SE A PSICANÁLISE ENFATIZA A IMPORTÂNCIA DE RECONHECIMENTO E ENFRENTAMENTO DOS CONFLITOS E ANSIEDADES INCONSCIENTES QUE PODEM ESTAR SUBJACENTES AO RACISMO, SERIA ÓBVIO SUPORMOS QUE APENAS UMA RÁPIDA REFLEXÃO PODERIA NOS AJUDAR A DESMANTELAR ATITUDES E CRENÇAS DISCRIMINATÓRIAS, PERMITINDO ASSIM O DESENVOLVIMENTO DE AÇÕES EMPÁTICAS E DE COMPREENSÃO EM DIREÇÃO AOS OUTROS SUJEITOS.

buídos a pessoas que são percebidas como brancas. Esses privilégios podem incluir acesso diferenciado a oportunidades de toda ordem: educacionais, profissionais, de moradia, de segurança e justiça, entre outros aspectos da vida cotidiana.

O conceito de branquitude serve também para questionar os privilégios implícitos e muitas vezes invisíveis que acompanham a identidade branca, bem como promover a conscientização sobre as desigualdades raciais e a necessidade de transformar estruturas sociais e combater o racismo. O privilégio da branquitude é uma forma de privilégio social que é atribuída a pessoas brancas em sociedades marcadas pelo racismo estrutural e se refere às vantagens e aos benefícios de que essas pessoas brancas desfrutam automaticamente, muitas – e na maioria das vezes – de maneira irresponsável, com ignorância e sem nenhuma reflexão. Além disso, as pessoas brancas geralmente não enfrentam discriminação racial sistemática, estereótipos negativos ou tratamento injusto baseado na cor da pele. O jovem abordado em nosso trajeto ao metrô era preto.

Sabemos que o privilégio da branquitude não significa que todas as pessoas brancas sejam ricas, bem-sucedidas ou livres de dificuldades na vida. No entanto, significa que a cor da pele branca em si confere certas vantagens estruturais em muitas sociedades. Desta maneira, reconhecer

o privilégio da branquitude é essencial para a compreensão do combate ao racismo e de um trabalho para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Isso envolve ouvir e valorizar as experiências das pessoas não brancas, desafiar atitudes e comportamentos racistas e apoiar iniciativas que promovam a equidade racial. Para nós, analistas, significa mergulhar em um campo que precisa, ainda, de muitos estudos e investigações.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud discute a natureza da civilização e o impacto que ela tem sobre a psique individual e coletiva. Irá argumentar que a civilização é uma fonte de insatisfação e frustração para os seres humanos, pois impõe restrições e contenções aos nossos impulsos e desejos. Freud acredita que a civilização exige que as pessoas renunciem a seus instintos naturais em prol da convivência social. Essa renúncia pode levar a um sentimento de insatisfação e frustração, pois muitas vezes precisamos suprimir nossos desejos mais básicos em nome da ordem social.

Mas Freud também irá apontar como a civilização cria uma divisão entre o nosso mundo interno – onde nossos desejos e impulsos residem – e o mundo

SABEMOS QUE O PRIVILÉGIO DA BRANQUITUDE NÃO SIGNIFICA QUE TODAS AS PESSOAS BRANCAS SEJAM RICAS, BEM-SUCEDIDAS OU LIVRES DE DIFICULDADES NA VIDA. NO ENTANTO, SIGNIFICA QUE A COR DA PELE BRANCA EM SI CONFERE CERTAS VANTAGENS ESTRUTURAIS EM MUITAS SOCIEDADES. DESTA MANEIRA, RECONHECER O PRIVILÉGIO DA BRANQUITUDE É ESSENCIAL PARA A COMPREENSÃO DO COMBATE AO RACISMO E DE UM TRABALHO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE MAIS JUSTA E IGUALITÁRIA.

externo, governado por regras e normas sociais. Essa divisão gerará conflitos e angústia, especialmente quando sentimos que nossos desejos e necessidades não são atendidos pela sociedade em que vivemos. Desta maneira, esse mal-estar na civilização é uma consequência inevitável da vida em sociedade, pois colocaremos restrições a nós mesmos em nome da convivência social. Esse conflito entre nossos instintos e as demandas da sociedade pode causar sofrimento psíquico e angústia. Freud tinha visões críticas sobre a sociedade industrial e seus efeitos na psique humana. Acreditava que o surgimento da sociedade industrial trouxe mudanças significativas na forma como os sujeitos vivem e se relacionam.

Para Freud, a sociedade industrial aumentou a alienação e a fragmentação do ser humano. A divisão do trabalho e a especialização das tarefas levaram à perda do senso de integridade e autonomia do sujeito. Além disso, a industrialização trouxe consigo uma ênfase excessiva na produtividade e no consumo, causando muitas vezes frustrações e insatisfações crônicas.

Freud acreditava que a pressão social e as expectativas impostas pela sociedade industrial poderiam levar a sentimentos de culpa e ansiedade, resultando em um maior controle sobre os impulsos individuais, e tinha uma visão crítica em relação ao capitalismo e seus efeitos na sociedade e na psique humana. Acreditava que o sistema capitalista exercia uma influência negativa sobre as relações sociais e individuais e argumentava que o capitalismo promove uma cultura de competição, individualismo e busca incessante por lucro, o que pode levar a conflitos e desigualdades sociais. Além disso, via o processo de acumulação de riqueza como uma forma de sublimação de desejos e impulsos básicos, o que poderia resultar em frustração e insatisfação. Também criticava a ideia de que o capitalismo promove a felicidade e o bem-estar. Para ele, a busca exagerada por riqueza material e sucesso externo muitas vezes não leva à satisfação real, mas para um vazio existencial.

Jacques Lacan (1901-1981) abordou as diferenças sociais em seu trabalho por meio do conceito de *ordem simbólica*. De acordo com ele, a ordem simbólica é o sistema de significados e regras compartilhadas que moldam a identidade e a subjetividade humana. Lacan argumenta que as diferenças sociais e as hierarquias são construídas dentro dessa ordem simbólica porque refletem a estruturação do poder na sociedade, e acredita que as identidades são moldadas por meio do acesso a essas diferenças simbólicas e da relação com o desejo do Outro, figura fundamental em sua teoria.

Lacan também aborda a questão do *sujeito dividido*, afirmando que as diferenças sociais podem levar a um sentimento de alienação e angústia,

PARA FREUD, A SOCIEDADE INDUSTRIAL AUMENTOU A ALIENAÇÃO E A FRAGMENTAÇÃO DO SER HUMANO. A DIVISÃO DO TRABALHO E A ESPECIALIZAÇÃO DAS TAREFAS LEVARAM À PERDA DO SENSO DE INTEGRIDADE E AUTONOMIA DO SUJEITO.

argumentando que a identidade é formada por uma tensão constante entre o desejo individual e as demandas da ordem simbólica, o que pode gerar conflitos e sofrimento. Também vê as diferenças sociais como parte integrante da construção da identidade e da subjetividade humana, influenciando as dinâmicas psíquicas e o surgimento de conflitos. A ordem simbólica, que

A ORDEM SIMBÓLICA, QUE SE REFERE AO SISTEMA DE SIGNIFICADOS, CÓDIGOS, SÍMBOLOS E REGRAS COMPARTILHADAS QUE MOLDAM A NOSSA COMPREENSÃO DO MUNDO E A NOSSA VIDA SOCIAL, ESTÁ INTRINSECAMENTE LIGADA À LINGUAGEM E À CULTURA.

se refere ao sistema de significados, códigos, símbolos e regras compartilhadas que moldam a nossa compreensão do mundo e a nossa vida social, está intrinsecamente ligada à linguagem e à cultura. É por meio da linguagem que atribuímos significado às coisas e nos comunicamos uns com os outros. Essa ordem simbólica organiza e estrutura nossas experiências e identidades, influenciando nossos desejos, crenças e comportamentos, desempenhando um papel central na formação da subjetividade e moldando nossa compreensão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Além

disso, influencia a maneira como nos relacionamos com os outros e como interpretamos nossa própria existência. A ordem simbólica também está relacionada à noção de Lei, que impõe limites e restrições ao nosso desejo e nos obriga a renunciar a certos impulsos em prol da convivência social, englobando normas, valores e ideologias que permeiam uma determinada sociedade e definem o que é considerado aceitável e desejável.

Frantz Fanon (1925-1961), o filósofo, psiquiatra e ativista político martinicano-francês, foi muito mais fundo nas questões de raça e branquitude em suas obras, especialmente em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, no qual discute como a branquitude é uma construção social que se baseia na opressão e dominação dos povos não brancos. Argumenta que a branquitude é uma posição privilegiada na sociedade, que confere poder e privilégios aos sujeitos brancos. Descreve o impacto psicológico da colonização e do racismo na identidade dos povos colonizados, bem como nos próprios brancos; critica a ideia de que a branquitude enquanto norma ou padrão universal é uma construção histórica e social que perpetua desigualdades. Aponta para a necessidade de reconhecer e desafiar os sistemas de opressão racial, a fim de alcançar uma sociedade mais igualitária e justa; e indigita que o racismo, como um sistema estrutural e uma forma de violência que desumaniza e marginaliza os povos não brancos, não é apenas uma questão de preconceitos individuais, mas também de estruturas sociais e políticas que perpetuam a desigualdade racial.

Com todas essas questões, podemos supor que existirão, sim, particularidades que se oporão de um sujeito para o outro. E a psicanálise terá que refletir sobre essas dimensões que começam a nos desafiar. Outro ponto no qual,

percebo, estamos tendo dificuldades de entendimento, está nas questões de gênero. Tem sido cada vez mais constrangedor participar de supervisões em que esses assuntos são debatidos. É muito comum ouvir de meus colegas analistas reclamações em relação à falta de conhecimento desses temas. Uma mulher trans ou uma travesti frequentemente são chamadas pelos artigos e pronomes masculinos, e incansáveis vezes.

Paul B. Preciado (1970), filósofo e ativista espanhol, conhecido por suas contribuições para os estudos de gênero e sexualidade, inclusive, proferiu uma palestra na Jornada Internacional da Escola da Causa Freudiana em Paris, em 2019, em que diz o quanto a psicanálise tem sido alheia a essas questões, acusando-a de *domesticar transexuais*.

Abordando as questões das minorias de forma ampla, buscando questionar e subverter as normas e estruturas que marginalizam certos grupos sociais, Preciado argumenta que as minorias não são apenas grupos demográficos numéricos reduzidos, mas sim construções sociais produzidas por uma lógica de poder dominante. Também desafia a ideia de que as minorias devem ser assimiladas ou toleradas e propõe uma política de reconhecimento, respeito e celebração das diferenças. Crítica, ainda, as hierarquias de poder que perpetuam a exclusão das minorias e defende a necessidade de transformar as estruturas políticas, sociais e culturais para criar espaços mais inclusivos e igualitários.

Em suas obras, Preciado também aborda a interseccionalidade, reconhecendo que as experiências de opressão não se limitam apenas a uma dimensão, como gênero ou sexualidade, mas são moldadas pela interação complexa entre várias formas de opressão, como raça, classe e deficiência.

É impossível não destacar que um dos caminhos teóricos mais potentes para uma compreensão mais expansiva sobre esses fenômenos está sendo desenvolvido aqui no Brasil, pela psicanalista negra Isildinha Baptista Nogueira (1953). Em sua obra *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*, por exemplo, ela estabelece uma importante investigação sobre a dimensão psíquica nas questões do racismo.

Isildinha irá afirmar que o inconsciente de uma pessoa preta é totalmente atravessado pela estrutura racista e discriminatória construída durante séculos no Brasil. Em sua obra, a psicanalista expõe, ainda, as raízes do racismo entranhado nas camadas sociais, inclusive adentrado em sujeitos que não se consideram racistas.

A pesquisa nasceu de uma provocação da psicanalista francesa Françoise Dolto, parceira de Lacan, após ouvir a palestra *O psicanalista em tempos de*

COM TODAS ESSAS QUESTÕES, PODEMOS SUPOR QUE EXISTIRÃO, SIM, PARTICULARIDADES QUE SE OPORÃO DE UM SUJEITO PARA O OUTRO. E A PSICANÁLISE TERÁ QUE REFLETIR SOBRE ESSAS DIMENSÕES QUE COMEÇAM A NOS DESAFIAR. OUTRO PONTO NO QUAL, PERCEBO, ESTAMOS TENDO DIFICULDADES DE ENTENDIMENTO, ESTÁ NAS QUESTÕES DE GÊNERO.

*terror*, proferida por Isildinha no Rencontre Latino-Américaine de Psychanalyse (Paris, 1986). Dolto, ao final da apresentação, teria dito a ela: “*Sua fala sangra; sua fala é você, a psicanálise lhe deve isso, temos que pensar sobre isso*”.

*A cor do inconsciente* estuda com profundidade as raízes psíquicas do racismo estrutural, um racismo esculpido pela sociedade de brancos e que atravessa a história social e política brasileira<sup>2</sup>.

**IVAM CABRAL** é doutor em Artes Cênicas pela USP. Ator, cineasta, dramaturgo e psicanalista, fundou, em 1989, ao lado de Rodolfo García Vázquez, a Cia. de Teatro Os Satyros, que tem em seu currículo mais de 140 espetáculos, encenados em quase 40 países. Publicou mais de 20 livros, tendo sido traduzido para o espanhol, inglês, sueco e alemão; além de ter sido editado em Angola, Cuba, Estados Unidos, Portugal e Reino Unido. Recebeu os mais importantes prêmios do teatro brasileiro. É diretor executivo da SP Escola de Teatro.

2. Leituras recomendadas: Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, Salvador: EDUFBA, 2008; Isildinha Baptista Nogueira, *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*, São Paulo: Perspectiva, 2022; Jacques Lacan, *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Rio de Janeiro: Zahar, 1985; Jacques Lacan, *O seminário, livro 3: as psicoses*, Rio de Janeiro: Zahar, 1985; Paul B. Preciado, *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*, Rio de Janeiro: Zahar, 2022; Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



# Uma virada epistemológica trans não binária e o mecanismo da inclusão trans no cenário teatral

*Oliver Olívia*

**M**e entender trans num mundo cisnormativo e binário foi bastante caótico. Isso porque eu, desde que me entendo por gente, me atraí pelos espaços ditos duplos, borrados e andróginos: ter ao longo do tempo me identificado mais como um “não mulher”, “não ela”, “não binário” do que com um “devir-masculino-binário”, ou “devir-homem-trans”, ou inegavelmente como “homem-trans” – ou só “homem” mesmo, quem sabe. Antes de tudo, é importante ressaltar que de forma alguma o intuito aqui é fazer críticas a pessoas trans que reconhecem suas trajetórias de entendimento de si mediante espectros mais binários de enunciação. A questão que me interessa é chamar atenção para a valorização exacerbada dessa narrativa em detrimento de outras – isso por parte de pessoas cis e trans também. No meu caso, por exemplo, meus processos de reconhecimento não vibravam em uma expressividade de gênero do “mulher para o homem”<sup>1</sup> – como recorrentemente se é relatado como única versão possível de uma transição de pessoas com útero – mas do “mulher para *outra coisa*”, ou só “outra coisa”, sem “mulher” no começo, ou sem “começo” nenhum: não uma linha que se inicia em um ponto e termina em outro, mas uma fita de Möbius, ou um corpo que transgride a física newtoniana e ocupa mais de um lugar ao mesmo tempo, sem necessariamente saber quantos lugares ocupa, e sem deixar de ser a si mesmo em sua inteireza – o que quer

1. Aqui me refiro à sigla FTM, que em inglês significa “*female to male*” e faz referência a uma mentalidade binária e cisnormativa sobre transições.

que isso venha a significar. Nesse sentido, a incessantemente reiterada versão da transição de gênero como unicamente essa passagem de 1) um gênero que seja necessariamente “homem” ou “mulher” – em que não há reconhecimento algum – para 2) outro gênero que seja necessariamente “homem” ou “mulher” – em que há um reconhecimento pleno – nunca coube totalmente na minha experiência pessoal. A transição, no meu caso, se deu pois, de fato, foi se tornando nítido que diversos ajustes do meu processo de constituição de mim precisavam ser feitos para caber no escopo “mulher”, e por isso foi fazendo sentido que não era ali que eu habitava, e assim me entendi “trans”; mas isso não necessariamente significou uma identificação idônea com o escopo “homem”, de modo que não me tornei um “homem trans”. Pois bem, esse aspecto da minha transição fez as coisas bastante confusas para mim e para o entorno em que estava inserido.

O que se sucedeu então ao meu entendimento como “não mulher”, “não cis”, ou “trans”, foi que eu passei a me experienciar como um imbróglgio sem resolução aparente: eu estava desistindo publicamente de forçar uma identificação forjada entre mim e “mulher”, mas sem dar o arremate coerente

da trajetória que então me transformaria em um “homem”.

Desse modo, eu não adequadamente retornei ao convívio social cognitivo possível – “se não é mulher, então é homem, fim” – e fiquei em uma espécie de limbo de realidade subjetiva e material. Isso fez com que diversas pessoas – cis e trans – ou invalidassem minha transição e continuamente me tratassem sob o escopo relacional-identitário-cis-binário “mulher”, ou parecessem sim topar os nomes, pronomes e experimentações estético-visuais que eu estava explorando e coletivizando afirmativamente na época, mas sempre acompanhadas de uma maré de curtos-circuitos, dúvidas e desconfiças ontológicas. Mesmo *dizendo* “sim” para o que eu estava construindo para mim, era nítida a dificuldade dessas pessoas de me encaixarem *plenamente* em algum canto

sociocultural-epistêmico no qual – para elas e para mim –

eu coubesse confortavelmente. Era nítido também que, para além das boas intenções delas em relação a mim, a atmosfera de hesitação velada revelava como, na maioria desses casos, não havia *de fato* um interesse em integralmente me perceberem como uma pessoa *não binária*, pois isso exigiria uma revisão de literalmente quase todas as suas concepções basilares de mundo – o que sempre se mostrava um esforço requerido demasiado grande, ou excessivo, um movimento radical *demais* que extrapolava os limites da disposição do mundo binário em acolher a mim e meus processos. Minhas relações, por-

O QUE SE SUCEDEU ENTÃO AO MEU ENTENDIMENTO COMO “NÃO MULHER”, “NÃO CIS”, OU “TRANS”, FOI QUE EU PASSEI A ME EXPERIENCIAR COMO UM IMBRÓGLIO SEM RESOLUÇÃO APARENTE: EU ESTAVA DESISTINDO PUBLICAMENTE DE FORÇAR UMA IDENTIFICAÇÃO FORJADA ENTRE MIM E “MULHER”, MAS SEM DAR O ARREIMATE COERENTE DA TRAJETÓRIA QUE ENTÃO ME TRANSFORMARIA EM UM “HOMEM”.



#### PONTO DE CONVERGÊNCIA

Registro de cueca utilizada na apresentação do Tríptico na Casa Florescer para mulheres trans e travestis. Eu usei uma cueca, pois os organizadores da casa nos orientaram para adaptarmos as cenas com nudez. Ao invés de usar algo que sugerisse a nudez, quis assumir a roupa e fazer um jogo com a menstruação que estava acontecendo. A menstruação geralmente é interrompida com o uso de testosterona, mas como estava em um processo de retomada da hormonização, meu corpo ainda estava se adaptando e eu ainda estava menstruando. Essa foto foi tirada por mim. Fonte: Acervo do autor (2023).

tanto, se tornaram ou interrompidas, ou ruidosas, mesmo que fosse um ruído bastante discreto. Não obstante, era existente – quase como quando entra alguma coisa no olho e você não necessariamente identifica com facilidade o que é, e nem mesmo consegue *achar* o que é, mas fica sentido aquilo ali.

Acredito que foi mediante esse fracasso existencial que mirei precisamente no curto-circuito<sup>2</sup> como fascínio de pesquisa pessoal, artística e acadêmica: se parecia não haver um local de recepção cognitiva interpessoal que me pertencesse, eu queria então dissecar as conjunturas embrenhadas no conjunto social, no outro e no *entre* que produziam esses abismos relacionais. Se me era impossível a dignidade ontológica de *ser* fora de uma identificação com o binarismo, eu queria descobrir quão longe eu poderia ir tensionando a episteme cognitiva binária hegemônica que me cuspiu da partilha do estatuto de realidade. Se voltarmos à metáfora do olho, eu não queria remediar a situação que incomodava meu olho, mas precisamente me livrar das condições de possibilidade da geração do incômodo: destruir o olho, a coisa no olho, o incômodo; e ressignificá-los.

Viver nos *entres* então passou a ser confortável para mim. A tensão de dentro para fora de um sistema epistêmico incapaz de se dirigir a mim virou meu lugar favorito de habitar o mundo: habitar a recorrente dificuldade que muitas pessoas – cis ou trans – expressam em me tratar com pronomes masculinos ou neutros; habitar a expressão perturbada de quem me pergunta “se você gosta de usar saia e maquiagem, por que você tirou os seus peitos?”; habitar o olhar confuso da criança que outro dia me perguntou o que tinha acontecido comigo para eu ser “homem e mulher ao mesmo tempo”, nas palavras dela. Viver nessa suspensão de vocabulário do outro não só passou a fazer sentido para mim como se tornou um espaço de materialização e

2. Esse termo faz referência a uma expressão que a diretora Janaína Leite usava no nosso processo de criação da peça *Feminino abjeto* (2017-2020) para se referir à exploração de aspectos contraditórios do material que estávamos pesquisando.

Registro de apresentação da peça *Não ela: o que é bom está sempre sendo destruído* no Teatro Arthur Azevedo, como parte da circulação do *Tríptico* pelo 16º Prêmio Zé Renato. Fonte: Jennifer Glass (2023).



experimentação férteis, em que o meu reconhecimento próprio não era mais virtual – uma ideia, ou até mesmo uma ideologia – mas concretamente possível: um conjunto humano de carne e osso que existe por aí – eu. Isso demandou de mim, claro, a revolução epistêmica que a maioria das pessoas binárias ao meu redor não estava interessada em levar até as últimas consequências: para tornar a fronteira território, era imprescindível que eu me tornasse imune ao poder magnético dos polos binários – como uma vez me disse Helena Vieira, era preciso “não cair nos binarismos”. Seria impossível *ser-se* eu continuasse a me relacionar com o mundo tendo como parâmetros incontestáveis, eficazes e *únicos* de realidade os supostos extremos da régua “homem” e “mulher”. Assim, a esse processo dou o nome de *virada epistêmica não binária*: comecei a enxergar as coisas do mundo não como conceitos sólidos e bem delimitados, mas como composições inesgotáveis.

Antes de continuarmos, é crucial a exposição do que se entende aqui por “sólido e bem delimitado” e “composições inesgotáveis”, para que sejam evitadas ou desfeitas possíveis interpretações errôneas nas quais o não binário – ou mesmo a transgeneridade de forma mais ampla – seria essa perspectiva de agência ilimitada do eu que não encontra nenhuma consequência no mundo dado. Se pensada a teoria da performatividade de gênero em Butler<sup>3</sup>, o deslocamento conceitual de “natural” para “performativo” *não pressupõe nem tampouco garante* que exista uma correspondência imediata entre a maneira

3. Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

como a pessoa entende sua identidade de gênero e a maneira como ela é percebida. A desnaturalização butleriana do gênero não o torna “uma mera decisão individual” que automaticamente produz e concretiza sua realidade em reciprocidade intersubjetiva no mundo – caso fosse, em grande medida o problema da transfobia estaria resolvido. Se uma pessoa que, através da ótica do mito cisnormativo genitalista, não é vista como uma mulher percebe a si como mulher e se anuncia publicamente como mulher, tal autodefinição – infelizmente – *não é* o suficiente para concretizar a realidade inter-relacional daquela identidade de gênero. Essa insuficiência da autodeclaração de gênero para concretizar um gênero é justamente parte da investigação da abordagem performativa do paradigma de gênero. Quando Butler pensa nessa chave performativa, sua análise justamente vai para a *materialidade* dos elementos postos em composição e das *relações* que eles travam nas suas recepções nos escopos cognitivos e nos repertórios socioculturais comuns. O aspecto performativo do gênero, desse modo, implica que existe um jogo de graus de correspondência entre um repertório sociocultural hegemônico disseminado sobre gênero e a maneira como uma pessoa organiza os signos generificados em si. Assim, o gênero de uma pessoa depende muito mais dos graus de *inteligibilidade* que uma composição performativa pode ter mediante uma adequação mais ou menos coerente com o repertório hegemônico – quão mais ou menos próxima a composição da pessoa está dos cânones cisgêneros binários “homem” e “mulher” – do que a percepção individual do sujeito de si mesmo.

ESSA INSUFICIÊNCIA DA  
AUTODECLARAÇÃO DE  
GÊNERO PARA CONCRETIZAR  
UM GÊNERO É JUSTAMENTE  
PARTE DA INVESTIGAÇÃO DA  
ABORDAGEM PERFORMATIVA  
DO PARADIGMA DE GÊNERO.

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual.<sup>4</sup>

Em outras palavras, se uma pessoa com barba disser que é uma mulher, dificilmente esse autoatestado será suficiente para que ela seja *percebida* ou

4. Judith Butler, pp. 43-44.

*validada indubitavelmente* como mulher pelo entorno, pois o paradigma epistêmico, ontológico e sociocultural hegemônico que organiza nossas percepções e formas de nos relacionarmos não identifica “barba” como “mulher” – ou como “mulher *também*”, ou mesmo, quem sabe, “mulher *possível*”, mas *apenas* como “homem”.

Feita essa breve exposição necessária, retomo como passei a enxergar “as coisas do mundo”. Digo “as coisas do mundo” porque invariavelmente esse processo teve efeitos colaterais severos e incríveis de mudar não só minha relação com as minhas possibilidades de manifestação de mim mesmo, mas com

POSSO QUASE DIZER QUE NÃO FEZ  
MAIS SENTIDO NENHUM FALAR  
EM “ESSÊNCIA”, MAS SIM EM  
COMPOSIÇÃO E EFEITO, RECEPÇÃO  
E EXPERIENCIAÇÃO. PASSEI A SAIR  
DE CASA USANDO SAIA E NÃO  
USANDO NADA NO MEU TÓRAX  
PARA EXIBIR MINHA MASTECTOMIA,  
E ASSIM ENTENDI A MIM MESMO  
COMO UMA COMPOSIÇÃO  
RELACIONAL PERFORMATIVA DE  
POSSIBILIDADES INFINITAS DE  
MESCLAS ENTRE OS SIGNOS DADOS.

*todo o resto* também. Me libertei do histórico trauma kantiano que acomete a sociedade ocidentalizada, na qual o sujeito inquire o mundo e diz o que ele é a partir das categorias *a priori* do entendimento. Nesse novo paradigma perceptivo que passei a habitar, se existe algum tipo de categoria *a priori*, elas com certeza não são capazes de atribuir o que a coisa é: o que encontrei debaixo dos escombros do idealismo alemão – impregnado mesmo em outro continente (a América Latina) como legado do projeto colonizatório – foi a relação mutante sempre em movimento não linear entre quem percebe e o que é percebido. Posso quase dizer que não fez mais sentido nenhum falar em “essência”, mas sim em composição e efeito, recepção e experiência. Passei a sair de casa usando saia e não usando nada no meu tórax para exibir minha mastectomia<sup>5</sup>, e assim entendi a mim mesmo

como uma composição relacional performativa de possibilidades infinitas de mesclas entre os signos dados. Do mesmo modo, passei a enxergar todos os elementos da vida como não unicamente restritos às suas prescrições e definições *a priori*, e sim em seu potencial plástico, estético, sua capacidade sempre emergente de produzir infinitos arranjos, significados e experiências; bem como de ressignificar suas rigorosas definições supostamente originárias e incontestáveis. Desse modo, o que começou como um exercício de sobrevivência para a concretização de mim mesmo se transmutou em uma percepção de mundo liberta da rígida e limitada gama de relações que a cultura hegemônica atesta como únicas possíveis.

Claro que dentre as “coisas do mundo” que para mim ganharam outras texturas estava também o teatro – principalmente o *fazer* teatral. O desfecho desse texto tomará o rumo de brevemente refletir sobre a colisão – inge-

5. “Mastectomia” se refere à cirurgia de retirada plástica dos seios, às vezes realizadas por pessoas trans com útero.



Registro de apresentação da peça *Ele* no Teatro Arthur Azevedo, como parte da circulação do *Tríptico* pelo 16º Prêmio Zé Renato. Fonte: Jennifer Glass (2023).

nuamente a princípio inesperada de minha parte, mas, julgando com meu crivo atual, inegável e sintomática – entre essa episteme não binária que invariavelmente se impregnou – no melhor sentido – no meu fazer teatral e a reação por parte das instituições que têm o potencial – e historicamente o fazem – de regular e conservar as estruturas de poder hegemônicas do teatro: produtores, curadores e críticos. Afinal, são essas figuras que exercem a função, dentro da operação do teatro como uma instituição cultural, de selecionar e organizar mostras, viabilizar fomentos, proporcionar pautas. Em suma, são essas figuras que detêm o acesso às possibilidades de veiculação das obras dos artistas, de distribuição de capital para eles, de *validação* de suas obras para *merecerem* estar nos circuitos de arte de uma dada cidade. É frente a essa enorme responsabilidade que essas figuras carregam que gostaria de encaminhar as colocações finais deste texto.

Mesmo que a transgeneridade como temática e a maior presença de artistas trans têm sido pautas fortemente em voga no cenário artístico teatral contemporâneo, é de suma importância que façamos a reflexão sobre a *qualidade* desses debates e iniciativas de remediação da transfobia estrutural. A transfobia infelizmente é mais artilosa em suas ramificações de violência e tem implicações mais extensas e cruéis do que somente a não presença de pessoas trans na maioria dos espaços comuns: um dos seus efeitos mais nocivos e basilares – que inclusive contribui para a própria exclusão presencial de vidas trans – é o *epistemicídio*: o exercício de aniquilação de modos de ser, fazer e pensar que transgridam aqueles da ordem cisnormativa binária. Assim, a transgeneridade como temática e a maior presença de artistas trans denota, de fato, um avanço, mas também tem mascarado um processo de pre-

Registro de apresentação da peça *Culpa* no Teatro Arthur Azevedo, como parte da circulação do *Tríptico* pelo 16º Prêmio Zê Renato. Fonte: Jennifer Glass (2023).



servação das hierarquias materiais, simbólicas, narrativas, ontológicas e epistêmicas que fundamentam uma organização cisnormativa binária de mundo. Sob o suposto discurso progressista da *inclusão* – próprio termo empregado pela cis-hegemonia e que escancara sua consciência da posição hierárquica que ocupa, bem como uma *intenção* de mantê-la – de curadores, produtores e críticos cisgêneros, que historicamente ocupam os espaços de poder institucional, artistas trans, para serem admitidos, são sujeitados a abordar sua transgeneridade em seus processos criativos *nos moldes dos interesses* das mesmas estruturas que estão sendo hipoteticamente combatidas com suas presenças: o artista trans se apresenta com uma versão de sua história que comove a cisgeneridade; a cisgeneridade aplaude e se redime de sua temida culpa, literalmente colocando o artista trans ali; a transfobia é supostamente resolvida; a cisgeneridade preserva sua epistemologia genocida e excludente, bem como seu controle das instituições de poder; fim.

Um dos efeitos metonímicos de ter apenas uma pessoa trans em um coletivo ou elenco teatral, nos demais espaços de trabalho, de estudo, familiares, afetividades e amizades, é o de que toma-se a parte pelo todo. Ou seja, há uma ética colonial de cafetinagem na tutela que opera no contexto narrativo sobre o conjunto da população. Tem-se aí uma formação de valor que dá acesso a outro patamar social. Contar com pessoas trans no círculo social de pessoas cis passou a ser uma vantagem econômica ciscolonial que somente funciona com o rebaixamento intelectual das transgeneridades. Nestas arrematadas daquilo que poderíamos chamar de *Ecuirnomia da CULTura* as pessoas trans não são nem compradas nem vendidas: são a



própria moeda. A chave eletrônica de acesso da cisgeneridade a outras posições valoradas.<sup>6</sup>

PONTO DE CONVERGÊNCIA

O epistemicídio e a recorrente recusa velada a um movimento de reorganização epistêmica que transgrida e desfaleça o paradigma cisnormativo binário hegemônico têm sido a sofisticação dos históricos mecanismos de perpetuação de uma condição de subalternidade ontológica das pessoas trans. A inclusão – tão celebrada por aqueles nos lugares de detenção do poder – nunca será capaz de combater a transfobia estrutural se continuar operando na própria perspectiva da inclusão. Do meu lado não binário do mundo, não quero inclusão, não quero nem mesmo o meu lado não binário do mundo, mas sim dinamitar o dentro e o fora que justificam a existência do lado de cá e de lá, do dentro e do fora, da necessidade de incluir. Lhes convido a não pensar em colírios para o olho incomodado, e sim na destruição do olho, do colírio, do incômodo, da coisa que causa o incômodo. E começarmos daí.

O EPISTEMINICÍDIO E A RECORRENTE RECUSA VELADA A UM MOVIMENTO DE REORGANIZAÇÃO EPISTÊMICA QUE TRANSGRIDA E DESFALEÇA O PARADIGMA CISNORMATIVO BINÁRIO HEGEMÔNICO TÊM SIDO A SOFISTICAÇÃO DOS HISTÓRICOS MECANISMOS DE PERPETUAÇÃO DE UMA CONDIÇÃO DE SUBALTERNIDADE ONTOLÓGICA DAS PESSOAS TRANS.

**OLIVER OLÍVIA** é artista cênico não binário gênero fluido; mestrando no Laboratório de Práticas Performativas (ECA-USP), sob orientação do prof. Marcos Aurélio Bulhões Martins; realizou circulação do seu trabalho "Tríptico" (2023), contemplado pelo 16º. Prêmio Zé Renato.

6. Dodi T. B. Leal, Fabulações travestis sobre o fim, *Conceição/Conception*, vol. 10, n. 00, pp. 11-12, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664035. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035>, acesso em: 21 ago. 2023.



# Pequena vocigrafia<sup>1</sup> negra

*Roberta Estrela D’Alva*

**E**m janeiro de 2014 recebi o convite para a viagem que se tornaria uma de minhas mais importantes e inesquecíveis experiências: participar do JWTC – Joannesburg Workshop of Theory and Criticism<sup>2</sup>, realizado na África do Sul, em uma parceria do Wiser – Instituto de Pesquisa Econômica e Social da Universidade de Witwatersrand de Joanesburgo, do UCHRI – Instituto de Pesquisa de Ciências Humanas da Universidade da Califórnia e do Instituto Jonh Hope Franklin da Universidade Duke. Em 2014, pela primeira vez, a proposta era realizar um workshop móvel, uma *road trip*, em um ônibus que percorreria em duas semanas o trajeto de Joanesburgo até a Cidade do Cabo na companhia de sessenta pensadoras/pensadores,

1. *Vocigrafias* é o título da minha tese de doutorado, orientada pela professora Jerusa Pires Ferreira e defendida no ano de 2020 na PUC-SP. A denominação abrange uma série de sentidos que discutem implicações da Voz como materialidade e como discurso em seu caráter nômade no corpo, e sua passagem para o regime fixo da escrita. A tese se propõe a investigar o que seria uma “vocigrafia” e chega a diversas possibilidades de interpretação. Dentre elas a de vocigrafia como “memórias impressas da voz”, e “de vós”, implicando a presença indissociável do sujeito que emana o som e o sentido em sua análise, e observando as marcas da oralidade em sua passagem para o suporte escrito. Roberta Marques do Nascimento, *Vocigrafias*, tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

2. “O Workshop de Teoria e Crítica de Joanesburgo é um experimento em conversas globais sediado no Sul. Localizados em Joanesburgo, buscamos ser um nó crítico na territorialização da produção intelectual global. Somos um centro de trabalho teórico que leva a sério uma posição no Sul, enquanto aborda conversas e problemas internacionais. Consideramos a teoria e a crítica um trabalho político e significativo que é crucial para a experimentação em formas sociais.” Disponível em [https://jwtc.org.za/the\\_workshop/session\\_2014.htm](https://jwtc.org.za/the_workshop/session_2014.htm)-on line, acesso em 20 nov. 2019. Tradução minha.

professoras/professores, jornalistas, ativistas e artistas vindos de diversas partes do mundo, assistindo a conferências e performances, visitando lugares históricos, participando de mesas e debates. Nada me causou mais impacto do que saber que uma das convidadas era simplesmente a professora, escritora e ativista Angela Davis. Ainda participariam do programa o professor, filósofo, historiador e cientista político Achille Mbembe, um dos principais pensadores contemporâneos da história da África e do pós-colonialismo e um dos mentores do JWTC. O que trago neste artigo é um relato, uma pequena parte do que foi vivido e principalmente do que ouvi em presença dessas vozes tão emblemáticas – Achille Mbembe e Angela Davis –, no intuito de compartilhar a vivência que não está fixada em nenhum livro, mas nos arquivos da memória.

## ACHILLE MBEMBE

*Sonhar é uma prática política.*

Achille Mbembe, na conferência no JWTC, 2014.

No primeiro dia de conferências, nos reunimos em uma das salas da Universidade Wits para os direcionamentos teóricos e apresentações, momento em que cada participante contou de onde vinha e sobre o que era sua pesquisa. Achille Mbembe assumiu o púlpito para sua conferência *Raceless future in critical black thought* (Futuros “desracializados” no pensamento crítico negro).

O professor começou falando sobre a inadequação do termo *racelessness*, que ele mesmo estava usando como título da conferência, e ao mesmo tempo

NO PRIMEIRO DIA DE CONFERÊNCIAS,  
NOS REUNIMOS EM UMA DAS SALAS  
DA UNIVERSIDADE WITS PARA  
OS DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS  
E APRESENTAÇÕES, MOMENTO  
EM QUE CADA PARTICIPANTE  
CONTOU DE ONDE VINHA E SOBRE  
O QUE ERA SUA PESQUISA.

observou que, paradoxalmente, o uso de um termo como esse seria uma tentativa de nomear algo que é um sonho onipresente nos trabalhos teóricos importantes feitos por pessoas de origens africanas, pelo menos desde o século XIX: a ideia de que um dia todo e qualquer ser humano seria tratado como apenas um ser humano em meio a outros e nada mais. Esse sonho de libertação também esteve presente no trabalho de muitos artistas que, sob essa perspectiva libertária, criaram obras que inspiraram e colaboraram em muitas lutas raciais. Em contraponto a esse “sonho” estão

as realidades criadas pelo capital, que fizeram desaparecer as fronteiras entre o que é humano e o que é objeto, como os processos de colonização e escravidão. Dentro desse pensamento, o professor falou sobre a ontologia da imagem, um regime de visualidades que privilegia o que é superficial



Achille Mbembe apresentando sua conferência no JWTC. Foto de Roberta Estrela D'Alva.

em um ser humano, no qual os sentidos estão focados só na superfície do corpo, isto é, na pele:

— *O racismo é um problema profundo que se dá na superficialidade.*

Frases-síntese como essa faziam o auditório estremecer. Achille, além de sua voz certa e presença ativa, estava sempre trazendo conteúdos vivos da história recente e exemplos do campo da cultura popular em seus discursos, o que nos aproximava ainda mais dos objetos sobre os quais falava. Lembro-me da surpresa nesse dia quando, ao continuar sua fala, ele mencionou a cantora Grace Jones em meio à reflexão sobre a ontologia da imagem que havia apresentado momentos antes. Ele evocou Jones fazendo a análise de *Slave to the rhythm* (1985) e *Corporate cannibal* (2008), observando como, nesses vídeos, sua figura aparece em constante modulação e metamorfose, nos confrontando por não ser passível de fixidez ou classificação por sua superfície. Com exemplos como esse, Achille trazia a reflexão sobre a importância do papel da arte na quebra das formas, ritmos, iconografia e vocabulário em direção à criação de novos imaginários que seriam vitais nos processos de superação do racismo globalmente.

— *São necessárias reservas de imaginação para combater o racismo.*



Angela Davis e Achille Mbembe. Fotos de Roberta Estrela D'Alva.

Além das diversas oportunidades que tive de ouvir em presença o professor expondo seus pensamentos sobre as questões de raça e do racismo, entrei em contato com sua obra por meio de seus livros. Nos últimos dias da viagem, fui presenteadada por ele com um exemplar de sua obra *Crítica da razão negra*, em uma edição portuguesa, pois o livro ainda não havia sido publicado no Brasil. Sobre a questão da raça e da não consideração do outro como igual, Achille nos fala de um *alterocídio* que considera o Outro “como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que simplesmente é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total”. O conceito de raça é descrito como “uma forma de representação primária” que remete aos “simulacros da superfície”<sup>3</sup>: “Antes de mais nada, a raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção inútil, de uma construção fantasiosa de uma projeção ideológica cuja função é desviar a atenção dos conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis – a luta de classes ou a luta de sexos por exemplo”<sup>4</sup>.

Por outro lado, essa “ficção inútil”, além de funcionar como um conceito desviante, foi responsável pelas maiores atrocidades às quais seres humanos foram sujeitados na recente história. E os efeitos colaterais atrelados ao con-

3. Achille Mbembe, *Crítica da razão negra*, Lisboa: Antígona, 2014, pp. 25 e 26. Do mesmo autor, ainda indico a leitura de *Necropolítica*, São Paulo: n-1 edições, 2018.

4. *Idem*, p. 27.

ceito de “raça” também são pontuados: “Mas tal como explica Frantz Fanon, a raça é também o nome que deve dar-se ao ressentimento amargo, ao irrepreensível desejo de vingança, isto é, à raiva daqueles que lutaram contra a sujeição e foram, não raramente, obrigados a sofrer um sem-fim de injúrias, todos os tipos de violações e de humilhações e inúmeras ofensas”<sup>5</sup>.

Os temas da vingança, do ódio e do ressentimento também estavam presentes comigo durante toda a fala do professor Achille. Tive a oportunidade colocá-los em pauta em uma das *studio discussions*, um espaço aberto aos/às participantes em que as ideias apresentadas pelo/pela conferencista eram debatidas e novas contribuições, a partir de outros pontos de vista, eram trazidas. Nesse dia tomei coragem e lancei a pergunta que, para mim, é um dos maiores desafios quando se trata de temas raciais:

— *O que fazer com o ódio gerado pelo racismo?*

Obviamente é uma pergunta para a qual não há uma resposta pronta e que trouxe com ela novas perguntas, também geradas pela própria conferência que acabávamos de assistir. “Questões emocionais são questões políticas” – as palavras do professor Achille Mbembe ainda ecoavam em minha mente. Fato: lidar com os efeitos colaterais causados pelo racismo é lidar com o ódio. Sangue envenenado. A energia poderosa que serve como uma luva para fins de destruição. E ainda tão poderosa que também pode ser utilizada para construir.

Não como resposta, mas como caminho, falei naquela discussão sobre como sentia, e ainda sinto, o papel da arte e da poesia nesses processos de cura das mazelas provocadas pelos traumas raciais. A sociedade precisa das vozes de seus poetas, “portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário”<sup>6</sup>, que podem atuar em um campo fora do tempo ou como uma máquina do tempo que pode reverter processos em um processo quântico acelerado, como comentou o músico e pesquisador sul-africano Neo Muyanga durante a discussão. O racismo é uma estrutura construída culturalmente, e é dentro do campo cultural que temos que lidar com ele. Precisamos de algo que possa direcionar essas energias tectônicas, violentas, vingativas e dolorosas

OS TEMAS DA VINGANÇA, DO ÓDIO E DO RESENTIMENTO TAMBÉM ESTAVAM PRESENTES COMIGO DURANTE TODA A FALA DO PROFESSOR ACHILLE. TIVE A OPORTUNIDADE COLOCÁ-LOS EM PAUTA EM UMA DAS *STUDIO DISCUSSIONS*, UM ESPAÇO ABERTO AOS/ÀS PARTICIPANTES EM QUE AS IDEIAS APRESENTADAS PELO/PELA CONFERENCISTA ERAM DEBATIDAS E NOVAS CONTRIBUIÇÕES, A PARTIR DE OUTROS PONTOS DE VISTA, ERAM TRAZIDAS.

5. *Idem*, p. 26.

6. Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida, São Paulo: Hucitec, 1997, p. 56.

e transformá-las em um grito criativo de libertação. Essa é a importância vital do grito tribal de James Brown, do profundo transe de vinte minutos no qual Fela Kuti nos coloca em seus manifestos-canções, das palavras de ordem “Levante-se pelos seus direitos!”, com as quais Bob Marley nos instrui, do *rebel blues* de Nina Simone, dos beats de Kool Herc, Bambaataa e Grandmaster Flash, das rimas de Mano Brown, Thaíde e GOG, de toda a revolução do hip-hop e do mangubeat de Chico Science e sua Nação Zumbi. O jazz, o samba, o funk e a capoeira. São todos remédios para corpos e mentes maltratados e doentes, cheios de fúria e raiva. A frequência dessa poética da arte faz com que as vozes sufocadas e adoecidas se libertem e sejam ouvidas. Isso, quando injetado nas veias, tem efeito mais rápido do que qualquer antídoto. Um verso de Racionais MC’s tem o poder de desintegrar o complexo de inferioridade de um garoto de 14 anos, construído e manifestado como efeito colateral de quase quatrocentos anos de escravidão<sup>7</sup>. Vi, e ainda vejo, isso acontecendo todos os dias. Pessoas jovens e negras colocando o cabelo para cima, pegando canetas em vez de armas e usando suas vozes para cuspir sua raiva em forma de palavras.

vez de armas e usando suas vozes para cuspir sua raiva em forma de palavras. Ainda violentados e violentas, essas pessoas seguem cocriando com a dor, em manifestação pulsante de vida,

— *Como superar o racismo a partir daqui?*

Achille ainda nos trouxe a ideia de que, em uma última análise, do que estamos falando, ao nos referirmos ao racismo como uma instância capitalista que transforma pessoas em coisas, é da perda da humanidade. Essa perda traz consigo a necessidade de nos tornarmos seres humanos novamente, o que chamou de “*politics of the human*” (política do humano), e, portanto, a necessidade de nos questionarmos sobre o que isso significa afinal.

— *Tornar-se um ser humano não é uma tarefa fácil. Exige técnicas, e essas técnicas exigem pesquisa para que se encontrem maneiras de habitar a diversidade que nós somos como um propósito da vida. A dificuldade para se tornar um ser humano é abandonar aquilo com o que já se está acostumado.*

7. Ver Racionais MC’S, *Sobrevivendo no inferno*, São Paulo: CosaNostra, 1997.



Refletindo sobre as questões levantadas, o professor ainda nos trouxe a ideia do compartilhamento radical como algo contrário à ideia da propriedade e citou como exemplo experiências cotidianas como beber e comer junto. Dividir o alimento, não só com quem gostamos, mas principalmente com quem não gostamos, ou nem mesmo conhecemos. E então, a partir dessas ações, a recuperação da noção de humanidade, mas não de uma maneira ingênua, um pensamento pseudo-homonizador de que “não há raça, somos todos humanos”. Mas na revisão e discussão do significado profundo do que significa ser um ser humano, recuperando assim, os valores reais que foram substituídos por valores ficcionais no estado de exceção.

## ANGELA DAVIS

Um tanto atordoada e tentando segurar a emoção, entrei na sala de seminários do JWTC fingido naturalidade, e então aquela mulher se sentou na cadeira exatamente ao lado da minha. Era chocante, mas o choque do primeiro dia desvaneceu rapidamente, tamanha era a naturalidade com que Angela falava com todos e todas, como se não fosse quem era. Mais tarde, fui entender que na verdade é justamente por conta disso que ela é quem é...

No meu imaginário, até então, Angela Davis era aquela pantera negra com seu crespo *afro* eriçado, o punho serrado, na frente de um púlpito, fazendo brilhantes discursos. Ou a prisioneira política que fala sobre sua situação com lucidez espantosa nos filmes *Black Panther mixtape 1967-1975* (2011)<sup>8</sup> ou em *Free Angela Davis and all the political prisoners* (2012)<sup>9</sup>. Angela era a portadora de voz ativa e desafiadora que se recusava a calar, incansável e heroica. Nos anos 1970, estive na lista dos dez mais perigosos fugitivos procurados pelo FBI nos Estados Unidos, com motivos comprovadamente forjados para justificar sua prisão. Com grandes doses de sensacionalismo midiático, era tratada como uma terrorista. Na verdade, o maior perigo que Angela representava

UM TANTO ATORDOADA E TENTANDO SEGURAR A EMOÇÃO, ENTREI NA SALA DE SEMINÁRIOS DO JWTC FINGIDO NATURALIDADE, E ENTÃO AQUELA MULHER SE SENTOU NA CADEIRA EXATAMENTE AO LADO DA MINHA. ERA CHOCANTE, MAS O CHOQUE DO PRIMEIRO DIA DESVANECIU RAPIDAMENTE, TAMANHA ERA A NATURALIDADE COM QUE ANGELA FALAVA COM TODOS E TODAS, COMO SE NÃO FOSSE QUEM ERA.

8. *The black power mixtape 1967-1975*. Documentário. Direção: Goran Olsson Produção: Anika Rogell. Trilha Sonora: Corey Smyth. Suécia: Story AB/Louverture Films, 2011. DVD (96 min), son., color.

9. *Libertem Angela Davis*. Documentário. Direção: Shola Lynch. Proução: Carine Ruszniewski, Carole Lambert, Sindra Smith. Trilha sonora: Vernon Reid. França/EUA: De Films En Aiguille, Overbrook Entertainment, Realside Productions, Roc Nation, 2012. DVD (102 min), son., color.



Angela Davis conduzindo  
uma aula de yoga  
durante o JWTC.

Angela Davis no  
ônibus durante um dos  
trajetos do JWTC.

Fotos de Roberta  
Estrela D'Alva.

estava em sua capacidade de produzir ideias perigosas, que confrontavam o sistema estabelecido, e de dar voz a essas ideias como uma brilhante oradora. Era a sua voz em performance, a presença viva de seu corpo negro dissidente e consciente, e o poder de transformação irradiado por seus pensamentos em escala global que precisavam ser encarcerados. Sempre considerei algo muito extraordinário o fato de uma mulher ser temida e caçada pelo FBI por conta do perigo que suas ideias representam. Foi mergulhada nessas memórias que, então, me deparei com a revolucionária Angela Davis, uma heroína que eu havia construído em meu imaginário.

De repente, uma senhora, do alto dos seus 70 anos, está conduzindo uma saudação ao sol em uma aula de ioga improvisada num gramado, à beira de uma estrada a caminho da Cidade do Cabo, gargalhando de alguma piada boba com todos e todas em uma mesa de almoço, dançando ao som de *Here comes the hotstepper*, do cantor de reggae jamaicano Ini Kamoze, no píer de um restaurante no caminho para Durban, ou ajudando John, o motorista do ônibus, a carregar as malas, ensinando pelo exemplo, como grandes líderes costumam fazer. Um dia, durante o almoço, ela me contou da sua vinda ao Brasil, que se reconheceu em muitos rostos nas ruas, no tom de pele das pessoas que se parecia com o seu, e que se espantou ao ligar a televisão e ter a sensação de que estava na Suíça.

Enquanto rodávamos por quilômetros de estradas sul-africanas, os debates sobre os temas levantados nas conferências seguiam animados. A poltrona de Angela vivia rodeada de gente querendo ouvir o que ela tinha a dizer. E então, durante um dos percursos, alguém pediu que ela falasse em voz alta no pequeno microfone do ônibus, transformando-o em uma minissala de conferências móvel.

Por ter crescido em uma cidade severamente segregada, tanto quanto Joanesburgo, Angela nos contou que foi formada em muitos aspectos por um projeto político antirracista e, desde muito jovem, se engajou fortemente na luta contra o *apartheid* e pela libertação de Nelson Mandela. As lutas travadas na África do Sul foram uma forte referência durante toda a sua formação política, e as relações do partido comunista americano, do qual fazia parte, com o partido comunista sul-africano eram estreitas.

Depois de passarmos pela Suazilândia e por Durban, uma das paradas do ônibus, durante o longo caminho para a Cidade do Cabo, foi o pequeno vilarejo de Qunu, onde nasceu Nelson Mandela, ocasião em que visitamos o Museu que leva seu nome. Angela falou sobre sua identificação com Mandela pelo fato de ele também ter sido identificado como terrorista pelo governo americano. Ele e o ANC (sigla em inglês para Congresso Nacional Africano) foram incluídos na lista de observação de terroristas durante o governo Reagan, tendo seus nomes retirados somente em 2008, cinco anos antes de sua morte e após Mandela já ter sido eleito presidente da África do Sul. O tema da solidariedade marcou toda a carreira política de Angela e foi crucial em seu processo de libertação:

AS LUTAS TRAVADAS NA ÁFRICA DO SUL FORAM UMA FORTE REFERÊNCIA DURANTE TODA A SUA FORMAÇÃO POLÍTICA, E AS RELAÇÕES DO PARTIDO COMUNISTA AMERICANO, DO QUAL FAZIA PARTE, COM O PARTIDO COMUNISTA SUL-AFRICANO ERAM ESTREITAS.

Meu envolvimento na campanha pela solidariedade internacional contra o *apartheid* remonta à década de 1960. Eu fui presa em 1970 pelo governo dos Estados Unidos e acusada de três crimes capitais. Eu enfrentei a pena de morte três vezes. Foi graças a um movimento internacional de solidariedade que fui libertada. Estou dizendo isso para destacar que muitos sul-africanos se juntaram a essa campanha. Recebi inúmeras expressões de solidariedade dos sul-africanos no exílio, do ANC, o partido comunista sul-africano. Não consigo imaginar minha própria trajetória sem esse constante tema sul-africano.<sup>10</sup>

Eis que, anos depois, de volta à África do Sul, Angela estava novamente falando sobre solidariedade. *Antirracismo: solidariedades transnacionais* foi o nome da conferência de encerramento do JWTC proferida por ela. O auditório do Center of the Book, na Cidade do Cabo, estava lotado, com todos os assentos preenchidos, pessoas em pé, pelas escadas, câmeras da imprensa

**10.** Angela Davis, My political life has been informed by the struggle in South Africa. JWTC 2014 Interview, *The Johannesburg Salon*, vol. 8, pp. 1-3, 2015. Disponível em: [https://jwtc.org.za/resources/docs/salon-volume-8/20\\_Vol 8.pdf](https://jwtc.org.za/resources/docs/salon-volume-8/20_Vol 8.pdf), acesso em: 20 nov. 2019.

Roberta Estrela D'Alva  
homenageando a  
professora Angela  
Davis. Fonte: Acervo de  
Roberta Estrela D'Alva.



local presentes. Em poucos minutos, todas as pessoas já estavam rendidas ao poder de oratória e embalados pela cadência dançada da voz de Angela. Ela falava de um tema denso com leveza, fazia brincadeiras no meio de sua fala, levando o auditório todo às gargalhadas. Ao final de seu discurso, o clima era fortemente emocional, e se intensificou quando um grupo de senhoras brancas e negras levantou uma faixa na qual se lia “*Free Angela Davis*” (Liberem Angela Davis). Uma delas, visivelmente emocionada, disse em voz alta que, na década de 1970, aquele mesmo grupo de mulheres estava na Cidade do Cabo lutando por ela, e como estavam felizes e honradas por estarem ali, naquele momento, podendo vê-la e ouvi-la em liberdade, falando sobre suas ideias. Essa fala fechou a conferência de maneira mágica, materializando diante dos nossos olhos tudo o que foi dito sobre solidariedade, arrematando com precisão e poética o encontro de Angela com aquelas mulheres e com todas as pessoas presentes naquele auditório.

**ROBERTA ESTRELA D'ALVA** é atriz-MC, diretora, pesquisadora e *slammer*; doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – Teatro Hip-Hop e do coletivo transdisciplinar Frente 3 de Fevereiro. É idealizadora e *slammaster* do ZAP! Zona autônoma da Palavra, primeiro “*poetry slam*” (campeonato de poesia) brasileiro.

# Angola, África, Bahia: conexões e reflexões a distância

*Gil Vicente Tavares*

**C**onvidado por José Mena Abrantes e pelo Elinga Teatro, pisei pela primeira vez no continente africano em maio de 2023. Fui a Luanda, Angola, para apresentar o livro *Uma breve história geral do teatro*, de Mena, em seu lançamento oficial, livro para o qual eu escrevi a introdução, e também para uma mesa sobre os desafios da criação teatral na era digital.

Ambos os encontros aconteceram no âmbito do 5º Festival Internacional de Teatro & Artes, no Elinga Teatro, espaço homônimo do grupo que comemorava seus 35 anos de existência. O impacto da viagem foi da dimensão que eu imaginava, mas não esperava. Temos a estranha mania de projetar culturas, continentes, regiões de maneira uniforme e inventada, a partir de determinadas referências que muitas vezes traduzem um microcosmo, ou até mesmo uma metamorfose do original.

Olhamos para o continente africano e prontamente falamos que a música africana isso, o povo africano aquilo outro, e usamos o termo “afro” para designar qualquer coisa que venha de lá, numa associação direta com uma negritude que, ao contrário de revelar uma identidade, acaba por descaracterizar os diversos matizes de cores e culturas, de tradições e regiões, reinos, tribos.

Se, por um lado, reduzimos tudo a um termo, “afro”, que me parece desconsiderar uma pluralidade e uma riqueza sem tamanho que compreende o continente africano, de países tão distintos como Marrocos, Egito e África do Sul, por outro, projetamos nas referências que temos no Brasil, no que aqui foi recriado, reinventado e transformado, uma referência fictícia quanto à África e sua diversidade.

Prontamente me vem à cabeça o livro de Durval Muniz de Albuquerque Jr., *A invenção do Nordeste e outras artes*, pesquisa que investiga a criação deliberada de uma cultura padronizada e vai ao encontro do tal Nordeste Imaginário que inunda palcos e telas com um tipo de veste, de gesto, de sotaque, bem como um tipo de música que reduz uma região – que tem de Olodum a Belchior – a um tipo específico de instrumentos e ritmos, de tradições e comportamentos. Naturalmente, eu não poderia ficar de fora desta questão, e, também eu, fui a Angola com algumas expectativas, em busca de certos comportamentos, ideias, tradições e conexões com determinada cultura baiana, principalmente.

É evidente que em dez dias, eu nem sequer tive um panorama da cultura angolana, com suas tradições e histórias. Pretendo ainda voltar muitas e mais significativas vezes para adentrar esse universo, mas minhas primeiras

impressões superficiais, em diálogo com diversas pessoas de Angola, de classes sociais e culturais distintas, levaram-me a perceber o quanto não fazemos ideia dos encontros e desencontros de nossas culturas, bem como o quanto temos uma visão sociopolítica totalmente equivocada de seu povo e sua relação com a própria história.

Angola é uma nação livre e independente há muito pouco tempo. Sua independência, em 1975, veio seguida de uma guerra por disputas internas de poder, mas com influência direta da Guerra Fria e dos conflitos mundiais e suas tensões. Extremamente violenta, e deixando marcas profundas na história, a guerra civil em Angola só acabaria em 2002. E, claro, a guerra nasce e morre entre tensões políticas, líderes, negociatas e, como bem diz o termo, participação civil.

De algum modo, praticamente todo mundo com quem eu conversei tinha alguma história sobre a guerra, e tinha alguma participação, até mesmo militar, de combate. Desacostumado a estar num país com guerra recente, cometi inclusive a gafe de fazer a pergunta que jamais se faz a um ex-combatente, que era saber se ele havia abatido alguém. Percebi, da pior forma, como é difícil entrar na dor que não conhecemos, e esse me parece ser talvez um dos principais exercícios na busca por uma melhor relação entre mundos, gentes, histórias. Nós, brasileiros, por mais que tenhamos uma particular guerra que nos ceifa vidas diariamente – a grande maioria vidas pretas –, por conta do crime organizado e do combate a este que seguem sem perspectivas de solução, a não ser mais mortes, não temos ideia do que é estar em estado de guerra; e eu jamais tinha estado num país cuja guerra civil havia terminado tão pouco tempo atrás.

ANGOLA É UMA NAÇÃO LIVRE E INDEPENDENTE HÁ MUITO POUCO TEMPO. SUA INDEPENDÊNCIA, EM 1975, VEIO SEGUIDA DE UMA GUERRA POR DISPUTAS INTERNAS DE PODER, MAS COM INFLUÊNCIA DIRETA DA GUERRA FRIA E DOS CONFLITOS MUNDIAIS E SUAS TENSÕES.

A questão da escravidão, outra mácula que, de cá, nos envergonha e vem sempre como referência, está evidente no museu mais falado, o Museu da Escravidão, e na troca cultural estabelecida entre os dois países: língua, religião, música, dança, saberes e sabores que violentamente cruzaram o Atlântico e formaram, mesmo que a ferro e sangue, nossa cultura – notadamente na Bahia, onde aportaram muitos dos escravizados vindos de Angola. Seria inevitável, também, associar a colonização portuguesa com a escravidão e o racismo, bem como com os protagonismos, conflitos e discussões sobre o tema.

## COLONIZAÇÃO, GUERRA CIVIL, ESCRAVIDÃO E INFLUÊNCIAS CULTURAIS E RELIGIOSAS

Cheguei a Angola com diversos questionamentos, dúvidas, curiosidades; e olhos e ouvidos atentos. Eu tinha absoluta noção de que nem sequer em dez meses de pesquisa, entrevistas, estadia totalmente dedicada a perscrutar o universo angolano, eu conseguiria chegar a uma ideia, de fato, sobre todas as referências acima. Portanto, as impressões, aqui, em dez dias, são – mais do que um recorte – apontamentos e provocações, a partir de uma experiência ligeira em terras africanas.

Já tendo tido contato com a dramaturgia de José Mena Abrantes anteriormente, cheguei em Luanda já para assistir a um espetáculo, *Cangalanga, a doida dos Cahaios*. Adaptação de Mena para um romance angolano de António Assis Júnior, e dirigido por Tony Frampênio, o espetáculo me chegou como uma busca de sua identidade local, num mergulho fantasioso pela própria história e mitos angolanos, tangenciando as referências primeiras que eu poderia ter, ou até mesmo desviando delas.

No lançamento do livro *Uma breve história geral do teatro* (2023), pude ver, também, a apresentação de um grupo folclórico local. Curiosamente muito mais próximo de outras referências tribais africanas, em suas danças e toques, não consegui identificar, ali, qualquer traço que ligasse aqueles toques, cantos e danças ao que chamamos, no Brasil, de Candomblé de Angola, ou Candomblé da nação Angola.

É verdade que alguns preferem, para ser mais precisos, falar em Congo-Angola, mas eu, tata suspenso<sup>1</sup> do Terreiro Bate Folha, onde minha mãe

1. É a denominação na nação de Angola para o posto religioso de Ogã. Fala-se suspenso quando alguém é escolhido pelo inkice (orixá) em alguma cerimônia para ser tata deste. A pessoa é colocada numa cadeira e literalmente é suspensa, num ritual que ocorre ao som de cânticos e toques pelo barracão, espaço da cerimônia.

tinha um cargo de makota, e onde meu padrasto é tata até hoje, candomblé que frequentei minha vida toda, não identifiquei nada parecido.

O mesmo se deu por conta de um festival comemorativo do Dia Mundial da África, no 25 de maio, período em que eu estava em Luanda. Vi, por dois dias, manifestações tradicionais e folclóricas, e não achei em nada – no passo da dança, no toque, no canto – algo que eu pudesse ligar às cerimônias do Bate Folha. Poderiam me dizer: é porque é um culto de origem especificamente banto, e também do Congo, e foi um amálgama de tradições e ritos vários que acabou por chegar a uma síntese que foi a invenção do candomblé no Brasil.

Não me sinto confortável em entrar neste vespeiro, mas fica evidente que muitos no Brasil falam de África sem conhecer a África real, sem mergulhar a fundo e sem, principalmente, visitar as diversas Áfricas que nos formaram como nação brasileira. Para perceber, inclusive, que, assim com

NÃO ME SINTO CONFORTÁVEL EM  
ENTRAR NESTE VESPEIRO, MAS FICA  
EVIDENTE QUE MUITOS NO BRASIL  
FALAM DE ÁFRICA SEM CONHECER  
A ÁFRICA REAL, SEM MERGULHAR  
A FUNDO E SEM, PRINCIPALMENTE,  
VISITAR AS DIVERSAS ÁFRICAS  
QUE NOS FORMARAM COMO  
NAÇÃO BRASILEIRA.

Darcy Ribeiro defende que existe um povo brasileiro, talvez existam tradições que possam ser chamadas, sem prefixos e referências, de brasileiras, também, por trazerem traços de diversos povos e culturas, mas se formar a partir de uma nova dimensão e estrutura; indo ao encontro de nossa grande força cultural que é nossa mestiçagem diversa, e, ao mesmo tempo, única, particular.

O fato é que minha expectativa de buscar traços da tradição congo-angola conhecidas por mim, no candomblé, foram todas frustradas, mesmo subindo mais ao norte, indo até o Caxito, e conversando com nativos de formação mais tradicional e menos contaminada por fatores estrangeiros. Consegui, no máximo, perceber expressões em quimbundo, mas sempre que me referia a religiões ancestrais, sempre as relacionavam a feitiçarias e a tradições curandeiras, sem haver nenhuma referência a algo próximo do que conhecemos como as cerimônias e ritos do candomblé brasileiro.

Mais curioso ainda foi perceber que a única entidade, deidade, cultuada e ainda celebrada era a Kianda, algo próximo de nossas Janaína, Iemanjá, e que é celebrada em 7 de setembro. Fala-se nela vez por outra, e é nome já incorporado à realidade da cidade de Luanda, nomeando as duas torres que engoliram o antigo casarão do Elinga Teatro, as Kiandas Towers. Note-se que, enquanto eu escrevia, perguntei a meu padrasto o nome do inkice relacionado a Iemanjá, lá no Bate Folha, e a resposta dele, pelo Whatsapp, foi: “Sambá e Kukueto são as mais cultuadas”. Distância imensa do nome Kianda.

Se a surpresa durante esses dez dias, na minha busca por elementos tradicionais da cultura angolana que pudessem ter relação com o Brasil, foi



evidente, na procura por uma postura politizada dos angolanos, que problematizasse a presença violenta, invasiva e destruidora do estrangeiro, também levei outra rasteira.

Senti e ouvi, das pessoas com quem conversei, a reivindicação por um protagonismo na glória e na desgraça de seu povo. Do espetáculo *Cangalanga* a *O desejo de Kianda* (adaptação de Mena para o romance de Pepetela), passando pela leitura de *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa (que li durante minha estada), ficava evidente, para mim, o quanto os criadores buscavam, em meio às intempéries, se questionar enquanto povo e enquanto nação.

Dos papos com os motoristas que me guiaram por Luanda, que mais sofreram com sua história de lutas e opressões, às longas conversas que tive com os próprios autores citados acima, Mena e Agualusa, diariamente, a percepção era a mesma. Uma visão crítica do que se tornou Angola, e de como o povo angolano se relacionou com suas adversidades históricas, eram sempre o mote das conversas. Mais do que o vil tráfico português de escravos, e a atroz conduta brasileira, os questionamentos voltavam-se muito mais para as famílias angolanas, negras, que enriqueceram com o tráfico.

Vale pontuar que de maneira alguma há, no que pude perceber, um apagamento, amenização ou desresponsabilização dos angolanos quanto às cicatrizes históricas oriundas de outras nações em solo nativo. Parece-me que há apenas uma resistência a se colocarem como vítimas somente, e tratar seus defeitos por culpa unicamente de causas exógenas.

A corrupção angolana, por exemplo. Famosa mundialmente, com seus políticos, polícias, empreiteiras, jamais me chegou nas conversas como algo herdado de tal povo, nação, ou sistema político imposto. Era sempre um questionamento sobre o próprio povo angolano, suas falhas, desvios, equívocos e caracteres, que estavam sendo questionados.

O protagonismo nos erros, a responsabilidade particular frente aos obstáculos exógenos, lembrou-me de imediato a frase já tão batida de Jean Paul Sartre: “Não importa o que fizeram com você. O que importa é o que você faz com aquilo que fizeram com você”<sup>2</sup>.

DOS PAPOS COM OS MOTORISTAS QUE ME GUIARAM POR LUANDA, QUE MAIS SOFRERAM COM SUA HISTÓRIA DE LUTAS E OPRESSÕES, ÀS LONGAS CONVERSAS QUE TIVE COM OS PRÓPRIOS AUTORES CITADOS ACIMA, MENA E AGUALUSA, DIARIAMENTE, A PERCEPÇÃO ERA A MESMA. UMA VISÃO CRÍTICA DO QUE SE TORNOU ANGOLA, E DE COMO O POVO ANGOLANO SE RELACIONOU COM SUAS ADVERSIDADES HISTÓRICAS, ERAM SEMPRE O MOTE DAS CONVERSAS.

2. Tradução livre de “L’important n’est pas ce que l’on a fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu’on a fait de nous”. In Jean-Paul Sartre, *Saint Genêt: comédien et martyr*, Paris: Gallimard, 1952, p. 55.

A nação angolana é muito jovem, apesar de antiquíssima. Sua divisão em reinos, a presença colonial, a guerra civil, o tráfico de escravos, tudo isso criou rachaduras visíveis sociais e culturais, econômicas e estruturantes, até que o país Angola começasse a tentar se firmar a partir de 2002.

Cheguei a um país totalmente acolhedor. As idas e vindas com o Brasil, muitas delas forçadas, violentas, acabaram por criar um elo, e o povo e a cultura do Brasil são muito queridos por lá. A questão racial, nos poucos ambientes, grupos sociais e conversas que frequentei, não me pareceu ser um problema, haja vista que a grande maioria da população é negra, os cargos de poder, os ricos, são em sua esmagadora maioria de gente negra, e,

CHEGUEI A UM PAÍS TOTALMENTE  
ACOLHEDOR. AS IDAS E VINDAS  
COM O BRASIL, MUITAS DELAS  
FORÇADAS, VIOLENTAS, ACABARAM  
POR CRIAR UM ELO, E O POVO  
E A CULTURA DO BRASIL SÃO  
MUITO QUERIDOS POR LÁ.

ao contrário de um pensamento segregador, separatista e rancoroso, pareceu-me que brancos e mestiços são integrados naturalmente sem grandes problemas. Inclusive, José Mena Abrantes e José Eduardo Agualusa têm fenótipos de pessoas brancas, e em momento algum, por lá, isso parece ser o problema.

Há, é bom frisar, depoimentos destes, e de outros escritores de países africanos de língua portuguesa, que relatam que a questão da cor da pele deles só passou a ser um objeto

de discussão quando de suas vindas ao Brasil.

Em suma, num minúsculo recorte de tempo e espaço, numa percepção ligeira e sem grande aprofundamento, pude ter percepções sobre um ínfimo pedaço da África, em Angola, e perceber, de cá, e estando lá, o quanto nós, no Brasil, não fazemos ideia de como é um dos nosso principais continentes formadores. Não só a uniformização que trata o continente como um minúsculo país de pessoas com determinados fenótipos, e comportamentos culturais, sociais e religiosos específicos. Há uma fantasia que criamos de culturas, sociedades e religiões imaginárias, amálgamas de folclorizações – por si só preconceituosas, por tratar determinados povos como mera massa amorfa e padronizada.

Há uma piada que rola no meio acadêmico segundo a qual muita gente que tem na África e no afro seus objetos de pesquisa, quando tem a oportunidade de viajar com bolsas, intercâmbios, vai para Paris. E seguem equivocadamente buscando interseções, referências e diálogos que nem sempre são viáveis, oportunos e de interesse e conexão com o que luandenses, angolanos e africanos pensam, sentem e querem para si, e na relação conosco. Nem tampouco condizem com uma realidade muito mais plural, diversa, e, por conseguinte, complexa que aquela que tentam transformar em padrão.

Posso atestar, rapidamente, que, em meu contato teatral e acadêmico, o interesse de artistas e gente da universidade desconsiderava as palavras-cha-

ve em voga no Brasil. Havia uma vontade muito grande por teatro, assim, mesmo, pura e simplesmente; algo quase em extinção, por vezes, aqui no país. E todas as possibilidades folclóricas eu sentia como desconsideradas. Se havia dramaturgias e encenações que se utilizavam de elementos e conteúdos da tradição e da cultura africanas, nas estéticas e nas conversas se percebia que tudo fluía como algo natural. A intencionalidade em resgatar, imergir, buscar identidades, raízes e tradições passava ao largo da forma orgânica com que, no pouco teatro que eu vi, as estéticas flutuavam livremente e sem bandeiras ou *hashtags*.

Acho mesmo que minha primeira experiência em Angola apenas me provocou a desconfiar de tudo isso. Meu desejo é retornar mais vezes. Por mais diferente e surpreendente que tenham sido esses dez dias, não posso deixar de registrar que, ao mesmo tempo, nunca me senti tão em casa, nunca identifiquei tanto de Bahia e Salvador em nenhum outro lugar quanto em Luanda e Angola.

Talvez por sermos tão irmãos em glórias e desgraças, as conexões e distinções tenham sido mais visíveis e orgânicas, na percepção. Não foi preciso estar alerta para compreender nossas distâncias e aproximações. É por isso mesmo que cada vez mais acho que a experiência de estar por lá é necessária a quem quer pensar nosso Brasil.

Para que repensemos, sempre, como nós reinventar e nos reerguer.

Para que encurtemos as distâncias e ressonâncias entre os dois países, entre o Brasil e o continente africano.

Para que nos reconheçamos nas diferenças e igualdades, cada dia mais.

E para que saibamos mais das muitas Áfricas, Angolas, culturas e tradições de um continente tão diverso, complexo, plural e vasto.

**GIL VICENTE TAVARES** é diretor, compositor e dramaturgo; professor da Escola de Teatro da UFBA e do PPGAC-UFBA; diretor artístico do grupo Teatro NU e colunista do jornal *Correio da Bahia*.



# Sobrevoos e mergulhos épicos: a contadora de histórias em horizontes de fabulação

*Lígia Borges*

## RASTROS DE UMA PERCEPÇÃO ÉPICA

■ nício buscando tatear e apresentar um horizonte de percepção, receptivo à fabulação, ainda em sobrevoos pelos termos que o compõem, ligados aos campos narrativos e que mais adiante apresentarão suas teias de diálogo, já antevendo infinitas associações, diante de um campo tão vasto.

O horizonte cercado se liga a um entrelaçamento entre as narrativas que pulsam em contextos diversos e todos aqueles em contato com elas, sejam eles narradores, receptores, decifradores. Ressaltando uma potência criativa intrínseca nesses âmbitos plurais, adoto o termo fabulador, em uma proposição ao mesmo tempo transversal e que encara a diversidade das posições enunciativas. Proponho um espelhamento espiralado das experiências subjetivas do fabulador nas narrativas. Afirmo a pluralidade, mas o contato visceral com a vocalidade na perspectiva de uma contadora de histórias faz saltar a tradição oral como um campo que guia parte das abordagens aqui presentes.

O poeta e linguista Henri Meschonnic tem embaralhado fronteiras nesse âmbito, gesto que corre em paralelo à percepção da transversalidade do fabulador. Se em algum momento houve um sentido político na estabilização e postulação de campos tanto da fábula quanto da oralidade, interessa na contemporaneidade constatar a inoperância, vácuo de algumas dicotomias, a ruptura de teorias, o dogmatismo à espreita. Ao reinscrever a oralidade, Meschonnic desvela composições idílicas que fossilizam suas frequentes associações entre tradição e ancestralidade, além de impor dicotomias entre

o escrito e o oral que, a partir do ritmo inerente a qualquer discurso, são rompidas:

A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. A própria concepção do signo é um obstáculo. É por isso que o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista. A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado.<sup>1</sup>

No meio das performances narrativas se desenrolam com frequência sopros domesticados, vozes docilizadas que participam de uma tessitura arcaica da oralidade cênica. Os provocativos horizontes de oralidade formulados por Meschonnic trazem chaves prosódicas de experimentação. Avisto nas fronteiras sedentas de dissolução da performance narrativa trânsitos e gestos para operá-los. O sobrevo e o mergulho compõem o inventário.

Entre sudestes e noroestes, em um caleidoscópio cinesférico, caço traços fundantes da fluência dessa dança de pensamentos. Memórias pessoais serão por vezes cartografadas, com rastros da infância, desejando transpor gerações. Ao propor um trânsito pelas temporalidades, revelo fontes com as quais teço e sou tecida por palavras. Memórias cardeais podem ser parâmetros, mas podem também confrontá-los no transbordamento subjacente a elas.

Das narrativas que atravessarão essas palavras, interessa a possibilidade de articular arte e vida, em uma credibilização do encantamento em sua ligação com a produção e acesso aos conhecimentos. Uma operação que tensiona, inverte o eixo eurocêntrico, como descrito acerca da experiência afrodiaspórica, matriz de algumas vertentes ritualísticas que também ganharão terreno aqui:

Dos terreiros praticados emergem histórias, dentre as muitas que nos cruzaram e que alinhavam nossas redes de saber, e narrativas que contam sobre como parte dos saberes do outro lado do Atlântico foi trazido para cá. Estes saberes atravessaram o mar guardados em pedras (otás). Para nós orientados também por uma ciência encantada, a produção do conhecimento e a sua socialização como formas de educação se estabelecem a

1. Henri Meschonnic, *Linguagem: ritmo e vida*, trad. Cristiano Florentino, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 8.

partir da compreensão das experiências humanas como fenômenos que articulam vida e arte. Dessa forma, as pedras mantenedoras de saber são também mantenedoras de vida.<sup>2</sup>

Aqui, em um relato pessoal, observo o horizonte que move o fabulador e as sucessivas transformações na percepção que o movimento de aproximação com as narrativas produz. Inclusive aquelas escondidas no cotidiano, formuladas, rodopiadas por um sobrevoos épico em trânsitos objetivos e subjetivos, que escondem e tecem estruturas fabuladoras. Tateio a ligação entre o “eu” e o “outro”, seja esse outro coisa, pessoa, paisagem ou alhures. Saliento, no entanto, o tema recorrente aqui: o trânsito entre o “eu” fabulador e o “outro” rapsódia. Com frequência, essas palavras buscam reconhecer esses limites, intersecções e reconfigurações.

*Nessa praia onde estou, caminho longamente até a sua ponta esquerda, perto das pedras, quase cavernas. Ali avisto uma mulher solitária. Imediatamente sou levada a me espelhar naquela que busca isolamento para se desabrochar diante do infinito. Ela está agachada olhando fixamente para uma rede de pesca. Já estive ali, muito me debrucei sobre essas tramas, e sinto que desvendei mais do que devia, quase tornei-me sua presa. Fui enredada por essa mitologia na sua máxima e mínima beleza: dor e delícia. Ela se levanta e abre as palmas das mãos diante do mar. Sente os ventos que embalam as ondas e dança como que em transe. O que eu estou fazendo ali? Encosta na pedra, a pedra é imediatamente incorporada à dança. Seu corpo foi rede, mar, vento, pedra. E o meu foi ela, dança com a possibilidade de sê-la e não sê-la.*

Uma percepção épica pode abrir poros para o transe, incorporá-lo ao fenômeno, destrinchá-lo espiraladamente, mergulhar na sua possibilidade. Uma sedução pelo abismo, que chama asas para a travessia. Eu e o outro. Eu e a rapsódia. Possibilidades de transposição e conhecimento de vias de acesso. A partir da percepção, mecanismos pessoais podem se articular para manejar e decupar graus de entrega ou separação, distanciamento, movimento que pode ser igualmente relevante. Se a fabulação, no seu risco, de alguma forma antevisto por Bergson<sup>3</sup> ou Barthes<sup>4</sup>, forja fascismo, genocídio, teocracia em mito, urgem o repúdio e a luta.

UMA PERCEPÇÃO ÉPICA  
PODE ABRIR POROS PARA O  
TRANSE, INCORPORÁ-LO AO  
FENÔMENO, DESTRINCHÁ-LO  
ESPIRALARMENTE, MERGULHAR  
NA SUA POSSIBILIDADE. UMA  
SEDUÇÃO PELO ABISMO, QUE  
CHAMA ASAS PARA A TRAVESSIA.  
EU E O OUTRO. EU E A RAPSÓDIA.

2. Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino, *Fogo no Mato: a Ciência Encantada das Macumbas*, Rio de Janeiro: Mórula, 2018, pp. 46-47.

3. Henri Bergson, *As duas fontes da moral e da religião*, trad. Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978, p. 90.

4. O processo de mitificação analisado por Barthes na obra *Mitologias* (2003) não tem aprofundamento neste artigo, mas compõe o pensamento aqui abordado.

A voz que traduz em palavras escritas esses pensamentos segue as pistas com diversos fios: uns tecidos pela pesquisadora-aventureira, que navega pelas diversas formas de conhecimento. Outros tecidos pelo olhar de quem vê encantamento nessa pesquisa, com a crença de que há um sumo peculiar e relevante nesse motor ancestral do contato com as narrativas enquanto campo de sabedoria a ser tecido em espirais também de palavras em performance nos sopros, papel e mesmo tela.

## O ÉPICO, A FABULAÇÃO, A TRADIÇÃO ORAL E AS ENCRUZILHADAS

Na obra *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*, Regina Machado se detém nos aprendizados possíveis advindos do contato com as narrativas de tradição oral. Ao elaborar seus fundamentos, entrelaça abordagens com esta tradição. Como professora, pesquisadora e contadora de histórias, nutro-me dos seus estudos, que vão ao encontro da busca empreendida aqui: espectros de aproximação e distanciamento com

COMO PROFESSORA, PESQUISADORA  
E CONTADORA DE HISTÓRIAS,  
NUTRO-ME DOS SEUS ESTUDOS,  
QUE VÃO AO ENCONTRO DA  
BUSCA EMPREENDIDA AQUI:  
ESPECTROS DE APROXIMAÇÃO E  
DISTANCIAMENTO COM ATITUDES  
ÉPICAS. O ENTENDIMENTO DO ÉPICO,  
FREQUENTEMENTE ASSOCIADO  
AOS ESTUDOS DE GÊNEROS  
LITERÁRIOS, SE LIGA ÀS NARRATIVAS  
EM GERAL, E NÃO À EPOPEIA, A  
NARRATIVA DE GRANDE PORTE.

atitudes épicas. O entendimento do épico, frequentemente associado aos estudos de gêneros literários, se liga às narrativas em geral, e não à epopeia, a narrativa de grande porte. Sua escolha, no entanto, resvala a metáfora da grandiloquência da epopeia, a possibilidade de trilhar uma jornada grandiosa, heroica, como são igualmente as metáforas do sobrevoos e do mergulho, que, no seu âmbito mais direto, se reduzem a possibilidades de abordagens com as narrativas, presentes em diversos campos. A grandiloquência também se traduz em quimera de potencializar esse contato com as narrativas, trajetos possíveis para nutrições, inspiração para trânsitos entre recepção, ação e criação, mobilizadores de experiências, compreensões e aprendizados, em um sentido amplo, para além da escola formal, ainda que com diálogos

relevantes nesse âmbito. E, ao retomar o diálogo com Meschonnic, interessa a desestabilização de categorias:

Não é acaso que essa oralidade tenha encontrado a epopeia, o modo épico, que uma tradição de poesia escrita considerava como impossível ou relegada ao passado, porque ela só concebia a epopeia através de uma definição que era a do passado. Ao mesmo tempo em que ela tomava



como natureza da poesia um corte nascido da história entre o “lirismo” e a epopeia. Categorias prontas.<sup>5</sup>

No emblemático ensaio de 1936, Benjamin aponta que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”<sup>6</sup>. Já ali, o advento da mídia impressa, o jornalismo e a valorização da informação têm no seu revés a decadência da vida em comunidade e a impossibilidade de intercambiar experiências. Byung-Chul Han tem traduzido, pela filosofia, o espírito da época atual, as devoções pelos meios digitais, consumidores da tendência apontada por Benjamin, que Han nomeia infocracia, acentuando a predisposição sinalizada por estudiosos do *Big Data* (macrodados, intensificados pelas redes) em que o fluxo de informação é um valor absoluto. Os defensores da *Big Data*, também chamados dataístas, “acham que não apenas a desintegração da esfera pública, mas também a massa pura de informações e complexidade rapidamente crescente da sociedade e informações tornam obsoleta a ideia de ação comunicativa”<sup>7</sup>.

Han adverte, nesse contexto, para os perigos do embaraçamento das fronteiras entre ficção e realidade, presente nas narrativas em âmbitos diversos. Essa fricção pode, a depender da abordagem, entremear a performance dos contadores de histórias, incorrendo em riscos análogos da esfera da informação apontados por Benjamin e atualizados por Han. Bergson, ao abordar a “função fabuladora”, já apontava para esse perigo, qual seja, o das manipulações operadas na esfera política e religiosa: “É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito, e não causa”<sup>8</sup>.

Em uma trilha cheia de paradoxos, as palavras aqui ensaiadas buscam potencializar fissuras possíveis na contemporaneidade para uma fabulação em interlocuções emancipadoras, pedagogias em busca da autonomia dos indivíduos e dos coletivos. Deleuze, em diálogo com Bergson, se dirigiu ao cinema nessa busca. Estas palavras saúdam essas possibilidades como frestas

EM UMA TRILHA CHEIA  
DE PARADOXOS, AS  
PALAVRAS AQUI ENSAIADAS  
BUSCAM POTENCIALIZAR  
FISSURAS POSSÍVEIS NA  
CONTEMPORANEIDADE PARA UMA  
FABULAÇÃO EM INTERLOCUÇÕES  
EMANCIPADORAS, PEDAGOGIAS  
EM BUSCA DA AUTONOMIA DOS  
INDIVÍDUOS E DOS COLETIVOS.

5. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 35.

6. Walter Benjamin, *Obras Escolhidas, v. I: Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 200.

7. Byung-Chul Han, *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*, trad. Gabriel S. Philipson, Petrópolis: Editora Vozes, 2022, p. 63.

8. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 90.

ao contexto radicalmente empobrecido da atualidade, mas dirigem sua atenção, sobretudo, a abordagens de menor impacto tecnológico, presentificadas na voz dos contadores de histórias, que ainda resistem, caçando brechas de experiência em meio às domesticadas programações culturais, com seus tempos e espaços docilizados, higienizados.

A “fabulação criadora” formulada por Deleuze se dirige a essa potência em uma dimensão política, que credibiliza a intuição, tal como abordada por Bergson, e a sua ligação com a função fabuladora. “A intuição não é um

A “FABULAÇÃO CRIADORA”  
FORMULADA POR DELEUZE SE  
DIRIGE A ESSA POTÊNCIA EM  
UMA DIMENSÃO POLÍTICA,  
QUE CREDIBILIZA A INTUIÇÃO,  
TAL COMO ABORDADA POR  
BERGSON, E A SUA LIGAÇÃO  
COM A FUNÇÃO FABULADORA.

sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas que constituem o que Bergson chama de ‘precisão’ em filosofia”<sup>9</sup>. Essa aliança pode se dirigir à ruptura de estruturas de dominação, em um movimento de abertura “ao inumano e ao sobre-humano (durações inferiores ou superiores a nossa...), ultrapassar a condição humana”<sup>10</sup>.

Habitar, transitar, observar, pesquisar encruzilhadas é um eixo a partir do qual tenho tecido perspectivas fabuladoras.

Esse operador conceitual<sup>11</sup> foi eixo e título da tese<sup>12</sup> que desenvolvi, e ganha arena no desenho das asas aqui imaginadas e incorporadas. Evocar trânsito, encruzilhada nas abordagens entre sobrevoos e mergulhos, magia e pesquisa, é parte da imaginação fabuladora nas suas interseções e presentificações em performance, rito e jogo, também cruzados.

A abordagem de Leda Maria Martins reflete um vínculo profundo com a tradição da congada, em uma vertente ritualística na qual a presença e a oralidade são valorizadas na constituição de seus elos. Na singularização do registro oral, na “‘rasura’ da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos e das suas representações simbólicas”<sup>13</sup>.

9. Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, trad. Luiz B. Orlandi, São Paulo: Editora 34, 2012, p. 9.

10. *Ibid.*, p. 22.

11. “Utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. [...] Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (Leda Maria Martins, *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 34).

12. Lígia Borges, *Encruzilhadas da contadora de histórias: veredas de tradição, tradução e ruptura*, tese de doutorado em Artes Cênicas, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2022.

13. Leda Maria Martins, *op. cit.*, p. 25.

Nesses fluxos, Martins desvenda vias fabuladoras dirigidas aos “atos de fala e de performance dos congadeiros”<sup>14</sup>, que ela denomina como oralitura. Ao transpor os encantamentos da congada para interpretações epistemológicas acerca da performance dos seus agentes e sistemas simbólicos que a circundam e a fundamentam, gestos, relações com objetos ritualísticos, aliterações no tecido dos cantos ganham destaque. Elementos que desvelam possibilidades de sobrevoos épicos nos ritos, como se sugerissem oralituras do porvir ao dirigir esse enfoque a diversas tradições que ressaltam sua força evocativa. As palavras de Martins podem inclusive convidar os contadores de histórias a ir ao encontro da face ritualística que pode habitar uma performance narrativa:

A vinculação do narrador a um universo narratário que o antecede, mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui. A voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o performer atual. Nesse ritual de apropriação e execução, a questão de autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a performance da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, a da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado.<sup>15</sup>

Em outra obra, Martins tece palavras em rodopio para abordar a temporalidade dos ritos, que evocam o movimento espiralar farejado aqui em consonância com os ritmos que rompem dicotomias:

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ances-  
tre e ao *infans*, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo  
fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de  
um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que  
atrai para si o passado e o futuro e neles também esparge, abolindo não  
o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva.<sup>16</sup>

No campo da arte de narrar em performance, diante de um público, assume-se uma modalidade cênica, ou ao menos extracotidiana. Estudos deste horizonte são, portanto, incontornáveis, e o teatro épico desenvolvido por

14. *Ibid.*, p. 25.

15. *Ibid.*, p. 80.

16. Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, pp. 132-133.

Bertolt Brecht traduz fronteiras do movimento cercado. É bastante didático o trajeto dos títulos da sua obra *Teatro Dialético*<sup>17</sup>, ao cercar uma mobilização que pode ser operada pelo teatro:

1. em busca do conhecimento;
2. conhecimento contra diversão;
3. conhecimento como diversão.<sup>18</sup>

“Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto”<sup>19</sup>. Esse trajeto pode inspirar o sobrevoou proposto, reafirmando sua dimensão política, que desvenda e cria narrativas em temporalidades diversas, as já tecidas e as porvir. Que narrativas quero tecer e viver? Ao imaginar o “espectador épico”, nessa arena brechtiana, Desgranges avista o papel narrativo de todos os elementos cênicos, permitindo decifrações diversas: “Todo palco épico gesticula”<sup>20</sup>. Ao ler, decifrar esses gestos, o espectador fabula, trilha um aprendizado de realizar conexões entre história e personalidade, tecidos diversos que perpassam a performance. “O espectador épico passa de uma cena a outra, mantendo-se distante do fato apresentado, analisando seus aspectos e construindo sua compreensão da história narrada”<sup>21</sup>. Assim se preconiza o efeito de distanciamento, que, para a abordagem traçada aqui, em consonância com a fabulação, pode ser de modo mais convergente traduzido como estranhamento, enquanto cruzo de proximidade e distância, sobrevoou e mergulho. Há entrelaçamentos possíveis entre campos de sentidos propiciados pelos elementos cênicos e o alargamento perspectivo cercado, o trânsito entre interior e exterior ao texto, que pode questionar, inclusive, posições que Meschonnic avista acerca do teatro: “O ator teatraliza, enfatiza. Tende a estar totalmente no exterior. A falha inversa de certos poetas é não fazer sair sua voz. Que deve ser esta contradição mantida, permanecer completamente interior, e sair”<sup>22</sup>. Abor-

17. Bertolt Brecht, *Pequeno Organon para o Teatro*, in Bertold Brecht, *Teatro Dialético*, trad. Luiz Carlos Maciel, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

18. Bertolt Brecht, *Teatro Dialético*, trad. Luiz Carlos Maciel, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 17, 91, 179.

19. *Ibid.*, p. 197.

20. Flávio Desgranges, *A pedagogia do espectador*, São Paulo: Hucitec, 2003, p. 101.

21. *Ibid.*, p. 97.

22. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 47.

dagens contemporâneas, performativas nas artes cênicas, embaralham essas posições e convidam a peregrinação da contadora de histórias a suscitar abordagens e fisicalidades acerca do “imaginário respiratório”<sup>23</sup>, a ser engajado, segundo ele, pelo ritmo.

Ao evocar a imagem do sobrevoou, o convite para exercitar a leitura desses gestos se estende para campos além do palco, da cena. A associação literária é latente e pode ganhar tradução, no que Yolanda Reyes denominou, ao se referir à multiplicação possível de perspectivas afloradas no contato entre leitor e literatura, como “as vozes e narrativas que os constituem”<sup>24</sup>, subtítulo da obra referida. “Desde as primeiras experiências literárias aprendemos que a linguagem também é uma matéria movediça. Por isso o jogo do vaivém vai se tornando cada vez mais instável: sempre há algo que não se deixa aprisionar: uma fissura. E nessa fissura habita o símbolo”<sup>25</sup>.

A aventura da sabedoria se alia a uma pedagogia que se propõe a trilhar instabilidades e traduções para os símbolos. Parte significativa do movimento entre mergulho e sobrevoou se dirige a eles. Do contato sugerido, eles podem transbordar, emergir em erupção, planar, adentrar suavemente epidermes e narinas. Como podem se esconder labirinticamente, convidando trilha ao leitor, instigando seus sentidos à decifração, conexões, manejos e decupações entre fabulações em tecidos diversos evocados pelos símbolos.

O trajeto de transformar a própria jornada em narrativa, a autobiografia, já tem sido explorada largamente em diversos campos: psicológico, pedagógico, nas diversas linguagens artísticas. Esses movimentos do sobrevoou e o mergulho ganham pertinência nesse estudo: distanciar-se e aproximar-se do “eu”, a narrativa própria. Encontro pegadas para captar esses movimentos nas narrativas de forma generalista, incorrendo em um risco que poderia ser lido como superficialidade, mas que encontra amplas analogias com o sobrevoou. Nessa ação, percepções podem se entrelaçar, permitindo que camadas de entendimento, de conhecimento de campos diversos daquele que se aventura pela narrativa, se amostrem. Se a especialização, o mergulho, o aprofundamento são base do cientificismo, ligados a epistemologias euro-

AO EVOCAR A IMAGEM DO SOBREVUO, O CONVITE PARA EXERCITAR A LEITURA DESSES GESTOS SE ESTENDE PARA CAMPOS ALÉM DO PALCO, DA CENA. A ASSOCIAÇÃO LITERÁRIA É LATENTE E PODE GANHAR TRADUÇÃO, NO QUE YOLANDA REYES DENOMINOU, AO SE REFERIR À MULTIPLICAÇÃO POSSÍVEL DE PERSPECTIVAS AFLORADAS NO CONTATO ENTRE LEITOR E LITERATURA, COMO “AS VOZES E NARRATIVAS QUE OS CONSTITUEM”

23. *Ibid.*, p. 43.

24. Yolanda Reyes, *A substância oculta dos contos: vozes narrativas que nos constituem*, trad. Susana Ventura, São Paulo: Pulo do Gato, 2021.

25. *Ibid.*, p. 123.

cêntricas, um contraponto generalista pode ser fundamentado na voz de Hampâté Bâ, guardião da tradição oral da África subsaariana. Ao se dirigir às histórias, afirmou:

[...] um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas poderia também ensinar sobre numerosos outros assuntos. [...] Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um “conhecedor” nunca era um especialista no sentido moderno da palavra, mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado [...] Era um conhecimento mais ou menos global segundo a competência de cada um, uma espécie de “ciência da vida”; vida, considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; em que o material e o espiritual nunca estão dissociados.<sup>26</sup>

Nesse rastro, a proposta aqui prevê compatibilidades entre mergulho e sobrevoos, conjugação, encruzilhada, em que esses movimentos se complementem em um contexto de aprendizado e narrativas dinamizadas.

COMO METÁFORA DO MERGULHO,  
REGINA MACHADO FABULA UMA  
DIREÇÃO. AO PROPOR UM ESTUDO  
DA SEQUÊNCIA DA HISTÓRIA,  
DIRIGIDO A QUEM SE PROPÕE A  
NARRÁ-LA PERFORMATICAMENTE,  
ELA SE REPORTA À TEIA DO SEU  
IMAGINÁRIO, A SEUS “RECURSOS  
INTERNOS” E À POSSIBILIDADE  
DE SE IMISCUIR À NARRATIVA,  
ADENTRAR EM SUA PAISAGEM.

Como metáfora do mergulho, Regina Machado fabula uma direção. Ao propor um estudo da sequência da história, dirigido a quem se propõe a narrá-la performativamente, ela se reporta à teia do seu imaginário, a seus “recursos internos” e à possibilidade de se imiscuir à narrativa, adentrar em sua paisagem. “É preciso atravessar o portal, andar pelos domínios da paisagem – *estar lá* – pisando na sua terra, respirando seus ares, deixando-me conduzir pelo movimento dos seus encantos”<sup>27</sup>. A partir daí, reconta “A Aventura de Chu”, história em que “dois viajantes chegam a um templo em ruínas em meio a uma tempestade e são apresentados a

uma magnífica obra de arte pintada na parede. Chu, um desses viajantes é arrebatado pela obra, escapa para dentro dela e ali vive uma aventura, revelando uma “imersão na experiência de apreciação estética”<sup>28</sup>.

**26.** Amadou Hampâté Bâ, *A tradição viva*, trad. Beatriz Turqueti, in Unesco, *História Geral da África*, vol. 1., São Paulo: Editora Ática, 1980, p. 174.

**27.** Regina Machado, *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*, São Paulo: DCL, 2004, p. 35.

**28.** *Ibid.*, p. 41.

Dentro do quadro, Chu viveu um trajeto de significações, percorreu sua própria história, enquanto a concebia passo a passo, deixando-se conduzir pelas imagens da paisagem e pela disposição amorosa de encontro com o misterioso desconhecido.

O contador de histórias, como Chu, também recebe o aventureiro convite do conto para passear pela sua paisagem. Por meio desse passeio, também se transforma. Deixando-se conduzir pelas imagens do conto e pela disposição amorosa de encontro com o desconhecido, percorre ao mesmo tempo a paisagem de suas imagens internas.<sup>29</sup>

Se Chu, no pulso dos símbolos aventados aqui, pode ser assumido como guia do movimento do mergulho, o “Anjo da História” de Walter Benjamin pode guiar o movimento cujas direções, possibilidades de emergência de sentidos e sincronias encontram tradução no sobrevoo épico.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>30</sup>

O anjo é trágico e poético ao mesmo tempo. Ao revelar escombros, pode impelir sentidos a desbravar direções. Eu jogo com esses polos que podem sugerir o sobrevoo abraçado ou distanciado da contadora de histórias. Ao longo deste texto, tenho adotado essa terminologia, contador de histórias, como o sujeito da performance narrativa, na afirmação de uma ancestralidade latente, mas sobrevooar os termos pode compor o horizonte épico na decifração de contextos, teias históricas. Fronteiras desejosas de in-

O ANJO É TRÁGICO E POÉTICO  
AO MESMO TEMPO. AO REVELAR  
ESCOMBROS, PODE IMPELIR  
SENTIDOS A DESBRAVAR DIREÇÕES.  
EU JOGO COM ESSES POLOS QUE  
PODEM SUGERIR O SOBREVOO  
ABRAÇADO OU DISTANCIADO DA  
CONTADORA DE HISTÓRIAS.

29. *Ibid.*, p. 41.

30. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 26.

tersecção com a tradição literária escrita e a teatralidade, a performatividade abraça a narradora, que ronda toda a abordagem.

A tradição do rapsodo e sua filiação advinda da Grécia Arcaica, a vocalidade de seu tempo ágrafo, traz Musas e alianças salutares para o voo. Nessa perspectiva de um conhecimento tecido em um momento anterior à constituição da escrita, dialoga com a matriz já citada de Hampâté Bâ, em “A tradição viva”.

Ali, ele desvenda traços da oralidade, associados a gestos ritualísticos de ofícios artesanais, e afirma, assim, a importância da memória como processo de produção de conhecimento. Na língua do colonizador francês, o portador desse conhecimento é muitas vezes traduzido como *griot* ou mesmo griô. Ao redor desta perspectiva que valoriza a memória, que revê a hegemonia da tradição escrita, desenha-se uma pedagogia que valoriza a aliança na rapsódia grega entre magia e vocalidade, poeta e rapsodo.

A contadora de histórias inventa um sobrevoo de caçar aromas, texturas, sonoridades e toques para alguma dimensão de tempos anteriores à consolidação da linguagem escrita enquanto meio de transmissão de conhecimentos. A

pesquisadora caça esses rastros nas palavras escritas. Nessa direção, apontando potências e fragilidades ao redor da tradição rapsódica, é emblemático o diálogo filosófico escrito por Platão, “Íon”. O título nomeia justamente o rapsodo, que, em um diálogo com Sócrates, cerca contingências ligadas a essa função, questiona sua importância. Ainda hoje esse diálogo pode contribuir para avistar balizas que cercam uma possível técnica do rapsodo, além do seu conhecimento. Estariam eles ligados ao âmbito meramente performático? Sócrates saúda suas qualidades ligadas a essa esfera, compondo um elo de inspiração das Musas. Seguindo algumas interpretações do diálogo, dilemas foram avistados acerca de uma possível ironia nessa saudação elogiosa, já que, ao longo dele, Sócrates vai praticamente desnudando Íon, sua possibilidade de aliança com a *téchne* e a *episteme*. Segundo Pucheu, foi Kierkegaard quem melhor equacionou essa questão da ironia em Sócrates:

Para ele, o método irônico consiste em alavancar as perguntas de tal modo que seu interesse não repouse sobre o futuro de uma resposta conquistada. [...] Em vez para clarificar e saber alguma coisa, perguntar para, em nome de um não saber, cuja disposição se faz simultaneamente fraterna e combativa com o saber, em nome dessa filosofia que exala todo o frescor de um recém-nascido aliado às forças inabituais do que se quer renovador... Perguntar, portanto, para confundir, para estarrecer, para levar o

A TRADIÇÃO DO RAPSODO E SUA  
FILIAÇÃO ADVINDA DA GRÉCIA  
ARCAICA, A VOCALIDADE DE SEU  
TEMPO ÁGRAFO, TRAZ MUSAS  
E ALIANÇAS SALUTARES PARA  
O VOO. NESSA PERSPECTIVA  
DE UM CONHECIMENTO TECIDO  
EM UM MOMENTO ANTERIOR À  
CONSTITUIÇÃO DA ESCRITA, DIALOGA  
COM A MATRIZ JÁ CITADA DE  
HAMPÂTÉ BÂ, EM “A TRADIÇÃO VIVA”.



interlocutor a, desfazendo-se de suas certezas habituais, se perder, para conduzi-lo do concreto empírico cotidiano que cerca à abstração sem conteúdo de um vazio aporético, no qual o filósofo, aventureiro, se insere, sem jamais sair completamente dele e tragando seus interlocutores para essa não ambiência.<sup>31</sup>

A contadora de histórias pode abraçar essa perplexidade desnudada de Íon, inspirada pela atitude filosófica. Aqui ensaio encará-la como uma aterrissagem, preparação para o mergulho, a partir do sobrevoo épico: possibilidades de penetrar na paisagem, para nela lançar um olhar desvelador. Através do diálogo, avisto cruzamento entre as fronteiras de Íon e Sócrates, o rapsodo e o filósofo, a contadora de histórias e a pesquisadora, encantamento e filosofia. Saúdo separações e cruzamentos, ambos a coabitar essa investigação.

A CONTADORA DE HISTÓRIAS PODE ABRAÇAR ESSA PERPLEXIDADE DESNUDADA DE ÍON, INSPIRADA PELA ATITUDE FILOSÓFICA. AQUI ENSAIO ENCARÁ-LA COMO UMA ATERRISSAGEM, PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO, A PARTIR DO SOBREVÃO ÉPICO: POSSIBILIDADES DE PENETRAR NA PAISAGEM, PARA NELA LANÇAR UM OLHAR DESVELADOR.

## PEQUENO INVENTÁRIO DE SOBREVOS

Pontuo possibilidades de cercar o sobrevoo, atitudes em que o olhar rapsódico desvela o fabulador enquanto metáfora presente em diversos cotidianos, que cito em desenhos breves, rascunhados, sobrevoados.

Para além do Anjo da História, toda a relação de Benjamin com a infância ajuda a desvendar o sobrevoo. Há ensaios seus que revelam como já nesse tempo buscava decifrar chaves a serem cravadas na memória como eventos fundantes. O adulto se relacionando com suas lembranças e com a infância de forma geral propõe uma aliança com esse arco de tempo, cruzamentos da história pessoal, a história da humanidade, suas formas de narrá-la e riscar formulações. Ao longo de minha jornada rapsódica, percebi uma relação quase obsessiva com a memória, de modo análogo àquilo que vim a conhecer depois pelos ensaios de Benjamin. Esse traço não se revelava no seu lugar mais evidente na associação com essa arte: ao relembrar as narrativas. Pelo contrário: se eu não repito com muita frequência uma história, dificilmente ela será lembrada. A obsessão se volta justamente para esses “eventos fundantes”, desde ritos de passagem ou simples sensações que intuitivamente se mostram representativos, reveladores, ou mesmo uma dúvida a ser enviada ao futuro.

31. Alberto Pucheu, Platão, Goethe e o Íon, in Platão, *Íon*, Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 73-74.

Os pensamentos de Benjamin incorporam um arco temporal: “É uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóboda o presente parece ressoar apenas como um eco”<sup>32</sup>. Com frequência observei como essa relação na minha jornada se remodelou com a maternidade, trazendo outras chaves do sobrevoo. Como se, cindida, pudesse me distanciar da circunstância mais imediata. Escolhas a partir desse ângulo permitem avistar atalhos, dentre os quais se destaca o tempo presente que evocam os bebês, as crianças, sua urgência entrelaçada a todas as possibilidades de trilhas avistadas. Uma reconexão imediata ou cercada com a idade que meu filho espelha em mim, fazendo emergir traços da minha própria travessia.

*Eu amamentava meu filho e me conectava violentamente com a ausência de amamentação no meu tempo de bebê, que obviamente, foi uma informação passada pela minha mãe, mas que de alguma forma entrava em erupção com uma visceralidade sanguínea, vias que se conectavam e revelavam espirais de tempo. Aromas de maternidades já atravessadas e em gestação, vives-a-ser, nos meus atos e escolhas, explodiam ali, diante de mim, extergestando vida em estado primal. O lugar tão romantizado do amor maternal, incondicional, além de traços afetivos, carrega visualizações de gerência para dar conta da marcha, e, nos esconderijos, a perplexidade em reconhecer historicidades cambaleantes.*

Ao longo deste estudo, aceno com algumas possibilidades do sobrevoo épico como um movimento frequente no olhar rapsódico proposto: passear por territórios, assumindo um lugar forasteiro, infiltrado. Sobre a própria atitude de sobrevoar um horizonte podem se acender ironias e diálogos acerca da relevância dessa percepção, suas contradições, potências, veredas de aprofundamento e superficialidades.

Entre 1903 e 1908, Rainer Maria Rilke escreveu cartas a um poeta iniciante, em que questiona a própria validade de conselhos voltados à criação poética, mas acaba por instigá-lo a um mergulho “pelos recantos mais profundos de sua alma”. Assim se desenha o que acabou por se tornar uma das obras mais conhecidas do poeta alemão, *Cartas a um jovem poeta*. Em uma dessas cartas voltadas sobretudo ao valor da solidão, Rilke o convida a convocar o olhar da criança, sua não compreensão capaz de estranhamento. “Pense, caro senhor, no mundo que leva em si e chame o seu pensamento como quiser: reminiscência da sua própria infância

ENTRE 1903 E 1908, RAINER MARIA RILKE ESCREVEU CARTAS A UM POETA INICIANTE, EM QUE QUESTIONA A PRÓPRIA VALIDADE DE CONSELHOS VOLTADOS À CRIAÇÃO POÉTICA, MAS ACABA POR INSTIGÁ-LO A UM MERGULHO “PELOS RECANTOS MAIS PROFUNDOS DE SUA ALMA”.

32. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 83.

ou saudade do futuro – o que importa, apenas, é prestar atenção ao que nasce dentro de si e colocá-lo acima de tudo o que observa em redor”<sup>33</sup>. Ainda sobre a solidão, em outra carta: “Em tudo o que o senhor tiver de viver e fazer, ela agirá ininterrupta e silenciosamente como uma influência anônima, assim como o sangue dos antepassados se movimenta em nós constantemente, misturando-se ao nosso e formando com ele a coisa única e irrepitível que somos em cada curva de nossa vida”<sup>34</sup>.

Ao sugerir um desbravar de atalhos líricos, ele arquiteta poeticamente chaves do horizonte épico: sobrevoos de temporalidades, alianças com a dúvida, a busca de um olhar verdadeiro para a própria condição, no que nela pode haver de áspero e libertador. A solidão se torna, assim, um território passível de ser habitado para um mergulho na própria travessia, buscar trilhas de encontro consigo, a partir de uma intimidade com as próprias questões. A carta, comunicação tão emblemática para gerações antigas, que eu também povoiei, é significativa para avistar balizas possíveis nesse horizonte. A impossibilidade do imediatismo, todos os gestos necessários para dar conta do seu fluxo e a própria materialidade dos seus elementos que podem revelar pessoalidade: papel, meios de registro, desenhos e formas de letras. Elementos que convidam às imersões.

Angicos, sertão do Rio Grande do Norte, 1963: Paulo Freire promove um processo de alfabetização com 380 trabalhadores ao longo de quarenta horas. Ao desenhar a pedagogia do oprimido e convocar o professor para uma aproximação com o universo dos alunos, avistam-se analogias entre sua atitude e o sobrevoos épico. As múltiplas interpretações ligadas à leitura se entrelaçam com essa perspectiva. Nesse caso, a partir do recorte de realidade circunscrito aos trabalhadores de Angicos. Quais são as palavras que abrem portais de reconhecimento, de urgência, denominadas por Freire como “palavras geradoras”, a partir de cada contexto de aprendizagem e dos indivíduos que o compõem? Como evocar urgência, dar nomes às encruzilhadas sociais, políticas e afetivas possíveis no encontro entre professor e alunos? O processo de descodificação, a busca dos temas geradores segue em paralelo ao sobrevoos épico.

AO SUGERIR UM DESBRAVAR DE ATALHOS LÍRICOS, ELE ARQUITETA POETICAMENTE CHAVES DO HORIZONTE ÉPICO: SOBREVOOS DE TEMPORALIDADES, ALIANÇAS COM A DÚVIDA, A BUSCA DE UM OLHAR VERDADEIRO PARA A PRÓPRIA CONDIÇÃO, NO QUE NELA PODE HAVER DE ÁSPERO E LIBERTADOR.

**33.** Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles, São Paulo: Globo, 2001, p. 52.

**34.** *Ibid.*, p. 76.

“Em todas as etapas da descodificação, estarão os homens exteriorizando sua visão de mundo, sua forma de pensá-lo, sua percepção fatalista das ‘situações-limites’, sua percepção estática ou dinâmica da realidade. E, nesta forma expressada de pensar o mundo fatalistamente, de pensá-lo dinâmica ou estaticamente, na maneira como realizam seu enfrentamento com o mundo, se encontram envolvidos seus ‘temas geradores’”<sup>35</sup>.

A música, sonoridades intencionadas, é um lugar emblemático para esse sobrevoos: o ritmo embala o movimento, dá o pulso, respiração. Com ou sem palavras, ela é narradora, traz atmosferas, a quem se dispuser a escutar sua história, a embarcar no seu jogo com diferentes graus de aproximação, terá uma dança, uma descoberta, revelação, alma desvelada, ou tão somente um som ambiente que pode acalmar, irritar, propor formulações ou estados.

EU, QUE VIM DE SÃO PAULO, A  
METRÓPOLE SUDESTINA, COM  
TRAÇOS DESTERRITORIALIZADOS,  
REAFIRMO A CONDIÇÃO FORASTEIRA,  
EM TRÂNSITO DE PERCEPÇÃO PARA  
OS GUARDIÕES DAS TRADIÇÕES.

Diante da gigante constelação que permeia toda a sociedade e a cultura, permaneço nas veredas do sertão, nestas sendas, abertas por Paulo Freire. Eu, que vim de São Paulo, a metrópole sudestina, com traços desterritorializados, reafirmo a condição forasteira, em trânsito de percepção para os guardiões das tradições. Classificação avistada por Benjamin, segundo ele, entre camponeses e marinheiros<sup>36</sup>.

Navego, portanto, por fértil aridez, cercando espelhamentos, constatando distâncias sedentas de proximidade. A navegação se constela ao sobrevoos e ao mergulho enquanto abordagens possíveis. Tramas sertanejas me reaproximam de vocalidades, evocações por onde já me vi arrebatada como que traçando elos inesperados e reveladores entre a aridez da metrópole e da caatinga. Assim foi quando ouvi pela primeira vez o grupo pernambucano, de Arco Verde, Cordel do Fogo Encantado. Quando vi e ouvi a ginga do grupo de capoeira Angoleiros do Sertão ou ao cercar a sabedoria, cheia de sobrevoos e malícias de Luiz Gonzaga. “*Luiz, respeita os oito baixos do seu pai*”, assim uma ancestralidade é revivida, revelando um arco que na voz revive múltiplos significados de palavras carregados de vivências reveladas em contornos geográficos, em odores, em um embalo que sugere corpos descobrindo e copulando cadências. O rapsodo pode evocar o jumento, sonhar com um pagode russo, avistar o pássaro que anuncia o período de chuvas. *Sua voz e seu fole dão vida a um baião que persiste, ainda que o candeeiro se apague e o sanfoneiro cochile.*

35. Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 115.

36. Walter Benjamin, *op. cit.*

O narrador, nesse sentido, é uma voz-guia, que vai se treinando nas aproximações e distanciamentos. Equívocos compõem a trilha dos seus aprendizados, que incluem portas que permanecem trancadas, nós que seguem atados. Ou seja, suas possibilidades são exaltadas, mas sem fechar os olhos para suas limitações, apropriações e perigos. Nessa síntese se encontra o eixo desse trabalho. Mapeei, em linhas gerais, algumas possibilidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre as tantas encruzilhadas que permearam este texto, destaco uma articulação do pensamento que cerca fundamentação com categorias e conceitos e, ainda assim, tem sede de simplicidade, alia-se à busca da democratização do conhecimento. Retomo, nesse rastro, a quimera formulada por Brecht em seu teatro épico, do conhecimento como diversão. O conto de tradição oral, as oralituras ritualísticas, jogos desenvolvidos com base na tradição oral, desenvolvem-se nesses entremeios, com formas próprias de transmissão que conjugam simplicidade, complexidade, encantamento e segredo. Nos subterrâneos dessas palavras se desenham projetos pedagógicos permeáveis a essas perspectivas.

Entre fabulação criativa, símbolos, anjo da história, descodificação, o sobrevoo foi desenhando e desvendando sua rota, a possibilidade de coabitar radicalidade e legibilidade no ato de fabular, com seus riscos e potências. Nas frestas da sua domesticação, capitalização, mobilizações de experiência são convocadas no arco do possível, dirigindo-se ao impossível, movimento operado pela imaginação e sua intrínseca fabulação.

**LÍGIA BORGES** é professora de artes no Instituto Federal de Alagoas (IFAL) – Batalha; foi artista-professora na área de teatro da Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), escola de integração de linguagens artísticas para crianças na cidade de São Paulo; doutora em Pedagogia do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP); mestra e licenciada em educação artística pela mesma instituição; contadora de histórias, atriz, encenadora e mãe do Cassiano.



# Era uma vez uma doutoranda travesti que encontrou uma professora travesti doutora ou Quem tem medo de agulha?

*Morgana Olívia Manfrim*

**A** partir de aqui e agora, fabulo e performo sobre a trajetória de uma corpa, uma identidade e um título acadêmico, nos desafios e descobertas da realização do programa performativo “Aqui, como isso te penetra?” (2023), elaborado por mim na disciplina “Fabulações Travestis sobre o Fim”, a primeira na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) com uma docente travesti: a professora doutora Dodi Leal, que lecionou no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas no primeiro semestre de 2023, como se pode ler em reportagem do portal G1<sup>1</sup>. Para acompanhar, endossar e criticar meu ensaio, trago a dissertação de mestrado de Isadora Ravena, “Por travecametodologias de criação em arte contemporânea”<sup>2</sup>, conceituando a expressão “fabulações travesti”, neste avulso fortemente aplicado como metodologia. Fabulo conversas também com o texto “Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista com Annemarie Mol”<sup>3</sup>, para embasar e problematizar a relação entre performatividades, identidade, doença e território.

1. Disponível em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/07/escola-de-comunicacoes-da-usp-tera-professora-trans-pela-1a-vez-inversao-da-logica-do-lugar-que-uma-travesti-pode-ocupar.ghtml>, acesso em: 10 abr. 2024.

2. Isadora Ravena Teixeira da Silva, Por travecametodologias de criação em arte contemporânea, dissertação de mestrado em Artes, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2022.

3. Denise Martin, Mary Jane Spink, Pedro Paulo Gomes Pereira, *Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista com Annemarie Mol*, 2018. Disponível em <https://www.scielo.br/j/icse/a/kXPhNhb6npZwhSDgB6YPRgf/>, acesso em: 10 abr. 2024.

E, para encerrar a literatura, apoio-me nas perspectivas do material autobiográfico de Janaína Leite, *Autoescrituras performativas: do diário à cena*<sup>4</sup>. Como fabulosa inspiração para a criação do programa “Aqui, como isso te penetra?” está a série *Rhythm o*, de Marina Abramovic, na qual a performer disponibilizou diversos objetos para que o público pudesse se relacionar com ela e nela. Por conter essencialmente em minha pesquisa a escrita diarística costurada à escrita acadêmica, trago o livro *Testo Junkie*, de Paul B. Preciado<sup>5</sup>, outro exemplo de obra filosófica e “fabular” que teve sua escrita inserida em um período da transição de gênero hormonal do próprio autor, que relata momentos da sua vida pessoal acrescidos da escrita sobre gênero, sem a obrigatoriedade de focar a identidade e a categoria gênero como propositores principais dessa escrita, compreendendo que o indivíduo dissidente de gênero modula sobre gênero ao falar de cotidiano, economia, cultura, política, arte, sociedade, infância e atualidade, dado que a transgeneridade é um fator imposto de marginalidade social e estrutural, que altera a perspectiva de mundo, descentralizada do poder hierárquico desta, sendo compulsoriamente atrelada a marginalidades e violências singulares.

Confesso que estar nessa encruzilhada pedagógica ao lado de outras travestis gera uma marca em minha experiência acadêmica muito mais definidora do que a que poderá ser identificada em meu currículo. “Se a cognição

CONFESSO QUE ESTAR NESSA ENCRUZILHADA PEDAGÓGICA AO LADO DE OUTRAS TRAVESTIS GERA UMA MARCA EM MINHA EXPERIÊNCIA ACADÊMICA MUITO MAIS DEFINIDORA DO QUE A QUE PODERÁ SER IDENTIFICADA EM MEU CURRÍCULO.

cisgênera só consegue acessar a transição de gênero como sendo a saída de um ser homem para chegar em um ser mulher, ou vice-versa, devo-lhes dizer que não estamos transicionando de gênero. Estamos traindo o gênero”<sup>6</sup>.

Observar, compor e estar ao lado de outras travestis, dentro do ambiente da Universidade de São Paulo (USP), no centro de uma sala da Escola de Comunicações e Artes (ECA), foi uma fabulação que para alguns nunca seria possível, mas nós estamos provando que fabular não está nem de perto associado à utopia, a metas cisgêneras inalcançáveis. Não! Fabular vem como um presságio, uma anunciação, um aviso. Um ato de desmascarar as tecnologias dogmáticas instauradas nas narrativas. E não pela simples ocupação pela nossa competência, mas exatamente pelo contrário: a competência pela nossa ocupação sendo travestis. Ao ocupar com competência travesti, alteram-se as ditas urgências e critérios de apren-

4. Janaína Leite, *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, São Paulo: Perspectiva, 2017.

5. Paul B. Preciado, *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, São Paulo: N-1 edições, 2018.

6. Isadora Ravena Teixeira da Silva, *op. cit.*, 2022, p. 73.



dizado, conhecimento e avaliação. Fabular com Dodi Leal, Isadora Ravena, Alice Marcone e Fer foi profetizar e materializar com magia e palavra nossa potência, sendo inegável a alteração no território universitário:

Ao passo em que continuo a me recusar a oferecer uma definição concisa e clara para a travestilidade, fui durante todo esse tempo capaz de falar “nós, travestis”: há um tempo, refiro-me à travestilidade como uma força coletiva, como um corpo coletivo. Que “nós” é esse que invoco? Como pensar as travestilidades para além de um cardápio identitário, de uma massa etiquetada? [...] Se me refiro a um “nós, travestis”, me refiro a um arranjo que (ao menos no que eu almejo) não esteja subordinado a uma etiqueta identitária e tão pouco sirva às demandas do sujeito. Falo de um nós que, como no momento do estilhaçamento, encontra-se na desordem, na desorganização.<sup>7</sup>

Pensando essa necessidade de reconhecimento de que sou uma aluna travesti, bolsista de doutorado da Capes, recebendo uma aula dentro da USP por uma doutora travesti professora, acompanhada da interrogação do que temos em comum “nós, travestis”, me pego retornando às aulas de editoria dadas na disciplina e ao material do G1, já mencionado, e me recordo de que, após a leitura de inúmeros comentários reais publicados naquela reportagem, fabulamos em um exercício de “escuta e obediência literal do patriarcado”, sugerindo que eliminássemos o fato de que a professora doutora Dodi Leal é travesti, uma vez que sua identidade não alterava sua trajetória, competência e acesso, e, consecutivamente, sua metodologia e a importância de sua presença. Acatamos corrigindo a entrevista, retirando as palavras odiadas da reportagem original: “travesti” e “trans”. O texto ficaria assim:

Escola de Comunicações da USP terá professora pela 1ª vez [...] A Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA) terá, pela primeira vez na história, uma docente. A professora doutora Dodi Leal foi convidada para lecionar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas no primeiro semestre de 2023. Doutora em psicologia social pelo Instituto de Psicologia da USP, Dodi ministra agora a disciplina ‘Fabulações sobre o Fim’ [...] “Lecionar na USP é um marco de reconhecimento do meu trabalho no Sul da Bahia e também na cena artística brasileira. Sou a primeira pessoa a se efetivar no ensino superior público de artes do

7. *Ibid.*, pp. 38-39.

mundo, isso sempre foi uma denúncia, por que só agora, e ainda apenas uma”, afirmou Dodi ao G1. “É preciso que universidades grandes como a USP tenham pessoas no seu quadro docente”.<sup>8</sup>

Em contraposição às ideias de que o corpo é múltiplo e de que as identidades são coletivizadas como a “travestilidade” – questão crucial de ser debatida para que se possa aprofundar a análise feita sobre a realização do programa performativo “Aqui, como isso te penetra?” em três plataformas distintas (Google Meet, WhatsApp e CAM4) –, faço alusão à referida entrevista de Annemarie Mol, etnógrafa filósofa, médica e professora de Antropologia do Corpo na Universidade de Amsterdã. Para a neerlandesa, o múltiplo da identidade se constrói na performatividade junto ao corpo aplicada aos diversos territórios/cenários em que este vive. A multiplicidade, portanto, é

PARA ANNEMARIE MOL, O MÚLTIPLO DA IDENTIDADE SE CONSTRÓI NA PERFORMATIVIDADE JUNTO AO CORPO APLICADA AOS DIVERSOS TERRITÓRIOS/CENÁRIOS EM QUE ESTE VIVE. A MULTIPLICIDADE, PORTANTO, É UMA CONDIÇÃO RESULTANTE DOS INÚMEROS TERRITÓRIOS E CORPOS DIFERENTES QUE TEMOS E VIVEMOS.

uma condição resultante dos inúmeros territórios e corpos diferentes que temos e vivemos. Essa entrevista, composta de doze perguntas, é feita a partir de seu trabalho *The body multiple*, que constrói uma perspectiva de que o corpo pode ser manipulado em práticas variadas. Nele a autora propõe que, além do corpo que somos e temos, existe o corpo que fazemos, ou seja, o corpo que encenamos em práticas cotidianas, e aborda de que modo se investiga esse corpo que fazemos quando se muda o cenário em que o indivíduo está prescrito nessa atuação. Esse corpo encenado e ensaiado em práticas cotidianas que chamamos de performance de gênero é uma das tecnologias que identifico em minha performance na

realização do programa performativo mencionado, principalmente no que diz respeito à mudança de território/plataforma (Google Meet, WhatsApp e CAM4) e a alteração do meu eu. Quanto ao campo território e plataforma on-line, a resultante que se pode ver na vídeo-performance registrada, ficaram assim as características de cada território escolhido:

**Google Meet** é um serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google. Plataforma que utilizo para reuniões e conversas profissionais ou pedagógicas. Por exemplo, foi nessa plataforma que algumas de nossas aulas ocorreram. Apesar de ser possível, literalmente, entrar dentro do território íntimo através da câmera, as relações ali estabelecidas passaram, ao meu ver, pela fábula da performatividade do profissional. O Google Meet oferece uma

8. Trecho reeditado pelas alunas da disciplina.

maneira conveniente e eficiente de realizar reuniões e colaborar virtualmente. Com recursos como videochamadas em alta definição, compartilhamento de tela, bate-papo e integração com outras ferramentas do Google, como o Google Agenda, ele permite que as equipes se conectem e trabalhem juntas, independentemente da localização física. Após a pandemia de covid-19, houve um aumento significativo na transição do ambiente profissional *in loco* para o on-line. Com as restrições de distanciamento social e com o trabalho remoto se tornando mais comum, as empresas e organizações precisaram adotar soluções de comunicação on-line para manter suas operações em andamento. Nesse contexto, o GoogleMeet se naturalizou como uma plataforma de videoconferência. Ali realizei a primeira ação do programa, que durou cerca de 120 minutos de conversa, com apenas uma pessoa do meu ambiente profissional.

**WhatsApp:** é um aplicativo de mensagens instantâneas amplamente utilizado em todo o mundo. Permite que os usuários se comuniquem de forma rápida e conveniente por meio de mensagens de texto, chamadas de voz e vídeo, compartilhamento de mídia, entre outros recursos. Além das funções básicas de envio e recebimento de mensagens, também oferece recursos de segurança para proteger a privacidade dos usuários. As conversas são criptografadas de ponta a ponta, o que significa que apenas o remetente e o destinatário têm acesso ao conteúdo das mensagens, garantindo que terceiros não possam interceptar ou ler as comunicações. O aplicativo é multiplataforma, o que significa que está disponível para dispositivos móveis e também pode ser acessado por meio da versão web, permitindo que os usuários se conectem e troquem mensagens em diferentes interfaces. Por seu alto nível de segurança, é a plataforma que mais utilizo para ligações pessoais e familiares. Para a realização do programa, realizei nove tentativas de ligação: mãe, irmã enfermeira, irmã 2, namorado, professora travesti, amigo de namorado, amigo, amiga e amiga velha, das quais seis atenderam e responderam às perguntas: “O que significa uma agulha para você?” e “Onde você gostaria de ver eu me penetrando uma agulha?”. A ligação só encerrava quando eu conseguia uma sugestão de local para me perfurar com a agulha.

**CAM4** é um site popular de transmissão ao vivo que permite aos usuários transmitir e assistir a conteúdo adulto em tempo real. O mecanismo de segurança do CAM4 é projetado para garantir a privacidade e segurança dos usuários durante as transmissões. Antes de eu realizar a transmissão ao vivo, precisei criar um perfil e passar por um processo de verificação, que inclui a confirmação de minha identidade, conta bancária e idade. Além disso, o

CAM<sub>4</sub> possui medidas de segurança para evitar a divulgação de informações pessoais dos usuários, como endereço real e informações de pagamento. Durante a transmissão ao vivo no CAM<sub>4</sub>, por cerca de sessenta minutos, interagi com o público por meio de bate-papo, voz e vídeo, instigando que conversassem comigo sobre o que pensam sobre agulhas, como eles significam esse objeto em suas vidas, e solicitava uma sugestão de onde penetrar uma das agulhas em alguma parte do meu corpo. Os espectadores me respondiam por mensagens escritas, sempre ao vivo. O público podia me dar presentes

O PÚBLICO PODIA ME DAR PRESENTES VIRTUAIS, SOLICITAR CONVERSAS OU SHOWS PRIVADOS, COM ACESSO RESTRITO A DETERMINADOS USUÁRIOS. É IMPORTANTE RESSALTAR QUE O CONTEÚDO TRANSMITIDO NO CAM<sub>4</sub> É DESTINADO A ADULTOS E ESTÁ SUJEITO A POLÍTICAS DE USO E RESTRIÇÕES. O SITE TAMBÉM IMPLEMENTA MEDIDAS PARA DENUNCIAR E LIDAR COM QUALQUER COMPORTAMENTO INADEQUADO OU VIOLAÇÕES DOS TERMOS DE SERVIÇO.

virtuais, solicitar conversas ou shows privados, com acesso restrito a determinados usuários. É importante ressaltar que o conteúdo transmitido no CAM<sub>4</sub> é destinado a adultos e está sujeito a políticas de uso e restrições. O site também implementa medidas para denunciar e lidar com qualquer comportamento inadequado ou violações dos termos de serviço. Portanto, os usuários são incentivados a respeitar as regras e diretrizes estabelecidas para uma experiência segura e positiva, apesar da energia nitidamente *underground*. Para a realização do programa nessa plataforma, criei o perfil FabuladoraTrans. No caso específico da FabuladoraTrans, trata-se de um perfil meu, com fotos reais, e que se vale do CAM<sub>4</sub> como veículo para acessar e fabular nesse território ao vivo, nacional e internacionalmente. Nesse site, fiz duas transmissões e recebi em sala cerca de trinta pessoas, durante cerca de noventa minutos de transmissão ao todo. De

início, uma das regras de figurino que estabeleci era o mascaramento, mas na segunda transmissão ele foi intencionalmente retirado.

Muito se pode falar sobre as receptivas e digestivas fabulares com a trajetória de uma favelada cotista bolsista doutoranda, uma “corpa” branca e adicta desde a infância, uma identidade travesti e o título “pioneiro” de mestra e doutoranda em artes cênicas, que se instauram em uma manhã quando executo o programa elaborado. Como já dito, tudo aconteceu ao vivo e sem conversas prévias com os entrevistados em nenhuma das três plataformas. As agulhas são reais, e as pessoas envolvidas na performance dizem que também são reais e sinceras. Tudo aconteceu on-line e com autorização prévia de registro e divulgação.

Todas as ligações, independentemente da plataforma virtual, são um ato performativo que tem como objetivo entender como uma travesti supostamente é lida, por isso a mudança de territórios. A exemplo do diário de

Janaina Leite<sup>9</sup>, os dildos de Preciado<sup>10</sup> e as fabulações proféticas da travesti Isadora Ravena Teixeira da Silva, eu trago as plataformas digitais de redes de comunicação como metodologia analítica de território e fabulação virtual. É por defender esse plano potencialmente fabular que lidamos de formas completamente diferentes em todos esses territórios tem[pó]s<sup>11</sup> históricos: Google Meet, um ambiente profissional; Whatsapp, um ambiente mais pessoal e informal; CAM<sub>4</sub>, um ambiente extremamente sexualizador. Para cada ligação que for atendida no WhatsApp, a cada agulhada durante uma reunião administrativa no Google Meet, ou pedidos da Fabuladora Trans aos seus espectadores anônimos que se apresentam com nicknames como *24cm* no site CAM<sub>4</sub>, as respostas partem de territórios distintos para responder a mesma pergunta. Observei, de forma geral, que tem[pó] presente em qualidades de cor[pó] diferentes em cada plataforma. Ou seja, há formas de interagir em cada plataforma não só mediante o presente, mas sim as heranças – os pós – de cada historicidade dessas plataformas, e os entendimentos do que são relações profissionais, pessoais e sexuais. Não só porque eu, entrevistadora, mudo, obviamente, mas porque tem[pó] espiralar e novo em cada plataforma e, consecutivamente, uma nova identidade. E o que parecia fixo, a cor[pó], se apresenta através das diversas derivas em cada resposta.

O cor-pó também é a ideia muito do fim do corpo né, tem muitos estudos que tão, que falam do fim da arte, do fim do corpo, então, o ideário de esfacelamento do corpo da cena é o parâmetro para a pixelização do corpo e da cena, então, foi preciso que a gente comprasse a ideia vendida de fim do corpo e fim da arte pra que a gente entrasse na ideia de pixel, pra que a gente também se “pixelizasse” [ri]. Então, trata-se das resultantes destrutivas do projeto ocidental de corporalidade e teatralidade que nos requer mais do que pensar em modelos pós-corporais ou pós-teatrais em constatações dos pós corporais e dos pós teatrais, ou seja, do pó da teatralidade e do pó do corpo, ou seja, o pó, o resto do corpo e o resto da cena, a pós-modernidade é o pó da modernidade, a pós-colonialidade é o pó da colonialidade, sinal de sua desfrutividade e indicação de que a ruína

OBSERVEI, DE FORMA GERAL, QUE TEM[PÓ] PRESENTE EM QUALIDADES DE COR[PÓ] DIFERENTES EM CADA PLATAFORMA. OU SEJA, HÁ FORMAS DE INTERAGIR EM CADA PLATAFORMA NÃO SÓ MEDIANTE O PRESENTE, MAS SIM AS HERANÇAS – OS PÓS – DE CADA HISTORICIDADE DESSAS PLATAFORMAS, E OS ENTENDIMENTOS DO QUE SÃO RELAÇÕES PROFISSIONAIS, PESSOAIS E SEXUAIS.

9. Janaina Leite, *op. cit.*, 2017.

10. Paul B. Preciado, *Manifesto contrassexual*, Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

11. Tem[pó], tempó, assim como cor[pó], flerta com a ideia do fim do mundo até o pó. Há muitos estudos que falam do fim da arte, do fim do tempo do corpo, então trata-se do ideário de esfacelamento do tempo e corpo.

é sua herança. ‘Fabulações travestis sobre o fim’ trata de percursos e de reflexões intuindo diretrizes pra averiguar nos processos atuais em que as verificações corpo-tecnologia-gênero-espécie nos convoca a pôr em xeque o supremacismo do humanismo moderno sobre outras formas de vida.<sup>12</sup>

Suscito como justificativa, comprovação e ampliação da hipótese de alteração de plataformas, o desvelamento de camadas da estrutura transfóbica social velada, a partir do trabalho *The body multiple*, sobre os questionamentos e análises a respeito da maneira de elucidar relações da

ANNEMARIE MOL PROPÕE TENSIONAMENTOS DENTRO DAS ESTRUTURAS MÉDICAS RÍGIDAS DE CONSTRUÇÃO DO SABER DO CORPO, DOENÇA E PRÁTICA DO CORPO EM RELAÇÃO À DOENÇA, E SUGERE QUE AS PRÁTICAS SÃO MUTÁVEIS, REFERENTES AO LUGAR E ÀS IMPLICAÇÕES QUE ACONTECEM.

antropologia do corpo e identidade em relação ao mundo e às práticas do corpo ao redor do mundo como território. Annemarie Mol propõe tensionamentos dentro das estruturas médicas rígidas de construção do saber do corpo, doença e prática do corpo em relação à doença, e sugere que as práticas são mutáveis, referentes ao lugar e às implicações que acontecem. Já que as práticas – sejam essas as perguntas feitas e as respostas dadas – se moldam de acordo com as características de onde/quem/como se pergunta e se responde, o que se altera é de acordo com o tempo, região, construção

e possibilidade de repetição a partir da perspectiva dos “atores” implicados nas perguntas e respostas. O que um corpo tem direito de realizar consigo mesmo em territórios públicos? O que este corpo tem direito de realizar consigo mesmo se altera quando se muda completamente de território ou plataforma? Quais relações são possíveis com quais públicos? Analisaremos a realização do referido programa performativo e a pesquisa desenvolvida dentro da uma estética autobiográfica de Janaina Leite.

## CORPOS MÚLTIPLOS, PERFORMATIVIDADE, TERRITÓRIO, IDENTIDADE E FABULAÇÕES TRAVESTIS SOBRE O FIM

Aqui narro. Hoje. Com o gravador de tela do notebook ativado, iniciei minha reunião de produção com um colega também profissional da área das artes cênicas. Durante nossa reunião no Google Meet, inseri algumas agulhas em meu rosto de forma extremamente cotidiana e corriqueira. No final da reunião, pouco antes da despedida, e com o rosto coberto de agulhas, perguntei: “O que uma agulha significa? Onde você sugere que eu me penetre

12. Isadora Ravena Teixeira da Silva, *op. cit.*, p. 48.

com a agulha? Por quê?”. Ele explicou sobre o relaxamento na prática de acupuntura, acrescentando que vê na agulha a imagem da cura. Contou que a acupuntura é uma antiga forma de medicina tradicional originária da China, prática terapêutica que remonta à crença de que o corpo humano é composto por canais de energia chamados meridianos. Acredita-se que quando o fluxo de energia nesses meridianos é interrompido ou desequilibrado podem surgir doenças e desconfortos. Explicou também que o objetivo da acupuntura é restaurar o equilíbrio energético do corpo, estimulando pontos específicos ao longo dos meridianos com a aplicação das agulhas. Então agulhas são pontes para esse acesso de relaxamento. Acesso ao equilíbrio energético quando são inseridas agulhas finas em pontos estratégicos da pele. Enquanto eu continuava penetrando agulhas no meu rosto, ele seguia explicando muito profissionalmente como compreende a relação entre agulhas e cultura. Em sua vida como corpo gordo, as agulhas desempenham um papel importante no seu entendimento da saúde. Ele recorre a essa prática para aliviar a dor, reduzir o estresse, melhorar a saúde geral e tratar uma variedade de condições, como enxaquecas, problemas digestivos, insônia e ansiedade com certa frequência há alguns anos.

A relação entre a agulha e o corpo na acupuntura me pareceu familiar. Acredito que quando penetro a agulha em meu corpo é possível influenciar o fluxo de energia, a memória e o estado de presença. Quando pergunto onde eu poderia me penetrar com uma nova agulha, pedindo uma sugestão a partir de seu entendimento sobre agulhas, ele, um pouco sem jeito, segue explicando que a ponta da agulha estimula receptores nervosos, promovendo a liberação de substâncias químicas no corpo que podem reduzir a inflamação e promover a cura. E que para ele, em seu cor[pó], seu ponto preferido é a região da nuca, também conhecida como ponto Feng Chi ou GB20. Esse ponto está localizado na base do crânio, na depressão entre os músculos do pescoço. A estimulação desse ponto pode ser benéfica para aliviar dores de cabeça, enxaquecas, tensão no pescoço e ombros, além de melhorar a circulação sanguínea e relaxar a mente. E assim faço. Penetro uma agulha na nuca.

Observo posteriormente que, sem dúvida, essa entrevista foi a que teve mais possibilidade de discussão complexa, com escuta e troca. Acredito também que a plataforma gerou uma performatividade mais profissional no entrevistado, que se sentiu na necessidade de pensar, refletir e trazer um ponto de vista e um dado conhecido. Em minhas anotações imediatas às respostas, observo em mim mesma uma performatividade interessada em entender a metodologia aplicada no argumento, a intenção por trás da memória. Anoto

A RELAÇÃO ENTRE A AGULHA E O CORPO NA ACUPUNTURA ME PARECEU FAMILIAR. ACREDITO QUE QUANDO PENETRO A AGULHA EM MEU CORPO É POSSÍVEL INFLUENCIAR O FLUXO DE ENERGIA, A MEMÓRIA E O ESTADO DE PRESENÇA.

termos como “cura” e “simbiose” entre corpos. Cito a água, os fluidos corporais e descubro que meu entrevistado até gosta de usar agulhas para tirar lasquinhas de machucados de forma mais “higiênica”.

Após a reunião, e com o rosto ainda coberto de agulhas, lembro de penetrar uma agulha na nuca. Isso me traz à mente essa percepção e a memória da conversa no Google Meet. Imediatamente mudei de plataforma. Abri meu WhatsApp no celular, e, sentada no mesmo cenário, com a mesma roupa e agulhas, iniciei as nove ligações pré-planejadas por mim, e sem nenhuma combinação prévia. Fiz uma curadoria de pessoas de nichos diferentes, mas sempre próximos, íntimos e familiares, e refiz aquelas mesmas duas perguntas do Google Meet. O resultado foi assim:

**Ligação com namorado** – Liguei no intervalo de sua aula, com algumas agulhas no rosto, intervenção que, para ele, já é de costume. Não houve espanto e segui nos questionamentos sobre o significado da agulha para ele. Sua primeira resposta estava atrelada ao uso de testosterona, que realiza como um dos recursos da sua transição de gênero. Perguntei se uma agulha poderia ser um objeto de violência e/ou de cura, e ele me respondeu que nenhum dos dois, que fica a depender de quem manipula a ferramenta. Também disse que agulhas remetem à modificação corporal, tatuagens, *piercings* e outros procedimentos. Em sua perspectiva, as agulhas são próprias das modificações irreversíveis no corpo. Sugeri que eu colocasse uma agulha no canto inferior da sobrancelha direita, como um *piercing*. E, para a minha surpresa, apesar de ser um lugar habitual de furos de *bodypiercing*, foi um lugar que doeu mais do que as outras aplicações no rosto. Em seguida, fumando com um amigo, falou brevemente com ele sobre o assunto e lhe perguntou se ele aceitava participar da ligação. O amigo aceitou. Eu nunca havia conversado com esse amigo do meu namorado.

**Ligação com amigo do namorado** – Na escadaria de entrada do prédio da Faculdade de Saúde Pública da USP, enquanto fumava um cigarro com meu namorado, ele entrou na videochamada e logo ficou incomodado com as agulhas. Respondeu que agulhas remetem a doença e a cuidados médicos, e que podem ser uma ferramenta de tratamento, uma vez que uma injeção, ou soro na veia, por exemplo, doem, mas são maneiras de melhorar uma doença e/ou infecção. Pediu para que eu pusesse a agulha na orelha, com muita agonia diante da imagem reproduzida na chamada. Destaco que esse amigo do meu namorado é um homem cisgênero que trabalha na área da Saúde.



**Amigo** – Quando retomei a ligação com meu namorado para me despedir, um amigo nosso em comum, que estuda com ele, apareceu na chamada e disse, em tom de brincadeira: “Que bonito, hein garota”, pois já assistiu *Ritu. 1/Penetra!*, performance duracional em que perfuro minha pele com trezentas agulhas junto ao público. Perguntei o que a agulha representava para ele, e ele falou sobre coletas de sangue, que doem uma dor da qual ele não gosta, mas que é necessária para a manutenção de seus exames de carga viral, já que é uma pessoa que vive com HIV há mais de uma década. Também comentou que, quando criança, brincava de costurar superficialmente a palma da mão, lugar onde sugeriu que eu pusesse uma das agulhas. Não pareceu incomodado, e sim habituado, com a apreensão de quem convive com perfurações no cotidiano, apesar do seu não apreço por elas. Entende as agulhas como uma perspectiva de vida.

**Amiga** – Liguei para uma amiga, que ficou assustada com a ligação, dizendo que achava agulhas ruins, e que estava incomodada com as agulhas no meu rosto. Ficou preocupada comigo, muito na perspectiva da análise clínica, já que é psicóloga. Pediu algumas vezes para que eu tirasse as agulhas, não sugerindo que eu pusesse nenhuma, então pedi que ela escolhesse algumas para eu retirar. Sua perspectiva está muito atrelada a um espaço de fobia, de associação a doenças e morbidades.

**Amiga velha** – No início da ligação, ela achou que fosse sobre outros assuntos, insistindo que eu dissesse sobre o que se tratava. Essa amiga é uma travesti de mais de 60 anos, vivendo com HIV, que eu carinhosamente chamo de vovó, ou amiga velha. Perguntou se eu estava “louca”, ligando para ela com agulhas no rosto, e eu refutei dizendo que a ligação era sobre as agulhas. Quando pedi suas considerações a respeito das agulhas, respondeu cantando “rasos e profundos em mim, foram agulhas em minha alma, tantas foram as picadas delas”. Pedi para ela explicar, e ela respondeu: “Chega mulher, tô cansada”, entrou em outros assuntos e não mais respondeu, não sugerindo um lugar para que eu me furasse na ligação. Eu observo que essa fuga do assunto, em um primeiro momento, pareceu desinteresse, mas agora suspeito que a relação na verdade é de tem[pó] na territorialidade, e na territorialidade de tem[pó]. Medo causa fuga. E digo tem[pó] porque tem historicidade nessa relação. Pó são as marcas do tempo, são os farelos dessa relação antiga entre signifiante, signo e significado.

**Irmã enfermeira** – Liguei para minha irmã, que estava trabalhando e me perguntou se eu estava fazendo as aplicações das agulhas em casa. Questio-

nou-me sobre minha maneira de fazer essas aplicações, interessada em saber que eu estava fazendo os furos de uma maneira técnica assertiva, já minha irmã conhece minha personalidade e a relação que tenho com meu próprio corpo numa perspectiva mais familiar. Conteí para ela que quem me deu as agulhas foi minha mãe. Enquanto conversávamos, pediu que eu pusesse uma agulha no rosto, já que era um lugar no qual já havia outras. Observo que sua escolha repetitiva recorre a uma questão de segurança com o corpo, perpassando seus significantes de família e profissional de saúde.

**Ligações não atendidas** – Mãe, irmã e professora travesti.

Após as ligações de WhatsApp, entrei no site do CAM<sub>4</sub>, realizei o cadastro da *Fabuladoratrans* e iniciei a primeira de duas transmissões que realizei.

Primeira trans-[missão]: A meu ver, a primeira transmissão não foi bem-sucedida devido a algumas escolhas visuais aplicadas naquele território/plataforma, CAM<sub>4</sub>, que geraram relações pouco interessantes. Destaco que a plataforma CAM<sub>4</sub> é um território para maiores de 18 anos que buscam

RESUMIDAMENTE, SENTI QUE EU NÃO CONSEGUIA ENTRAR NO ASSUNTO DE AGULHAS COM OS ESPECTADORES QUE ESTAVAM ALI EXCLUSIVAMENTE PARA TROCAR DINHEIRO POR SHOWS SEXUAIS. ACREDITO QUE ISSO OCORREU PORQUE OPTEI INICIALMENTE POR ESCONDER MINHA IDENTIDADE, ATRAVÉS DA UTILIZAÇÃO DE UMA BALACLAVA DE TRÊS FUROS, E POR NÃO ESTAR NUA, COMO OS OUTROS PARTICIPANTES QUE TRANSMITEM SUAS IMAGENS.

relações que permeiam campos sexuais e fetichistas. Resumidamente, senti que eu não conseguia entrar no assunto de agulhas com os espectadores que estavam ali exclusivamente para trocar dinheiro por shows sexuais. Acredito que isso ocorreu porque optei inicialmente por esconder minha identidade, através da utilização de uma balaclava de três furos, e por não estar nua, como os outros participantes que transmitem suas imagens. Escolhi a balaclava por ser uma máscara icônica, deixando apenas os olhos visíveis. Escolhi esse item *a priori*, por ser principalmente uma máscara que se tornou um símbolo de protesto e resistência, usada para proteger a identidade dos membros dos coletivos de movimentos sociais feministas e para transmitir sua mensagem de forma anônima e coletiva, algo muito similar à minha intenção naquele momento no CAM<sub>4</sub>. Ela é uma representação visual poderosa que evoca espírito de rebelião, liberdade

de expressão e luta. No entanto, na materialidade da imagem, o que se teve sucessivamente foi a subtração do meu corpo e sua identidade individual – e também, de certa forma, foi-me atribuído novo corpo e nova identidade múltipla. Com o mascaramento do meu rosto com um acessório tão forte e de certa forma contra padrões de performatividade de gênero inteligível como feminino, ou seja, como se pode ver nos registros de vídeo da trans-

missão, tinha-se uma figura menos travestilizada e mais não binária, fluida ou uma leitura de uma performance mais masculina. Com isso, observei que o público que entrou na sala, em sua maioria, me tratou no masculino, e não alterava o discurso para compartilhar e explorar sua sexualidade, interagir e fornecer ganhos financeiros. Após cerca de 25 minutos, encerrei a transmissão com a sensação de fracasso e missão não cumprida. Mais uma vez, o território foi desmerecido não por mim, e sim pela transfobia, que era maior que toda a territorialidade.

Segunda trans-[missão]: Já a segunda transmissão foi o bafo. Perdi o controle, entrei desde o primeiro momento sem a máscara e imediatamente percebi a diferença nos pronomes de tratamento e principalmente no assunto tratado. Encontro-me no 24<sup>o</sup> mês de tratamento hormonal, e foi nesse dia que observei isso. O público chegou me elogiando, querendo me conhecer, ouvindo minhas perguntas, curioso e interessado pelas agulhas, e foi com esse território que consegui obter o resultado das trocas que trago a seguir. Mas, antes, solicito atenção para a observação de que todos os elementos visuais em um cenário determinam a relação de seus corpos. Observe como a retirada da máscara e o desvelamento de uma identidade coletiva – mulher travesti loira, branca, magra e acompanhada de uma performance consciente do meu eu-artista – altera tudo: atenção, caros *haters* do G1 que dizem que o fato da professora Dodi Leal ser travesti não altera sua pedagogia. Penso neste momento, com meu rosto à disposição, que um dia toda aquela transmissão poderia vir a público, mudar de plataforma, mudar de território e mudar de estatuto fabular da relação social. Por exemplo, estar no YouTube ou em uma rede de televisão mudaria todo o sentido. Uma doutora, estudiosa de teatro em uma plataforma de sexo, o que diriam disso? Ser travesti e espontânea em um site de câmeras e sexo explícito era um artigo de luxo, uma fábula diferente da normativa imposta a nós no âmbito social. E eu, sabendo disso, observei que naturalmente mudei de performance na frente da câmera. Não com maior exposição do indivíduo, mas, ao contrário, com abertura para a exposição do indivíduo social a partir da escuta do que desejava aquele público virtual, que então, pela primeira vez, também queria saber o que a FabuladoraTrans faz com uma agulha na testa em um site como o CAM4. De imediato, conheci o usuário *@riiick23cm*, que já chegou me chamando de linda, dizendo que eu tinha peitos bonitos e que ele poderia me fazer um pix para vê-los. Nesse momento, inverto a lógica e digo que a forma como me interessa por ser paga é com a escuta e fala dele, como em uma

JÁ A SEGUNDA TRANSMISSÃO FOI O BAFO. PERDI O CONTROLE, ENTREI DESDE O PRIMEIRO MOMENTO SEM A MÁSCARA E IMEDIATAMENTE PERCEBI A DIFERENÇA NOS PRONOMES DE TRATAMENTO E PRINCIPALMENTE NO ASSUNTO TRATADO.

conversa ou entrevista, e se ele toparia. Acordamos que, se ele respondesse a minha pergunta, eu mostraria a ele o que desejasse. Quando perguntei o que achava de agulhas, ele rapidamente se colocou disponível para uma troca. Sem nunca abandonar sua intencionalidade de tom sexual, como em um sistema de trocas, ele me respondia o que significava aquele objeto para ele, e me pedia que mostrasse partes do meu corpo. Nessa troca, contou que é enfermeiro e acha normal penetrar agulhas em outras pessoas, mas que nunca pensou em fazer isso em si mesmo. Aproveitei, então, seu interesse e perguntei onde ele gostaria de me ver penetrar uma agulha em mim mesma. Ele rapidamente respondeu: no bico do peito direito – e assim fiz. @riiick-23cm ficou na sala comigo e mais todos os outros usuários que passaram ali naqueles setenta minutos de trans[missão] cumprida com sucesso. Observo que não sei bem quanto o território foi alterado com minha performance

PENSO NESTE MOMENTO, COM MEU ROSTO À DISPOSIÇÃO, QUE UM DIA TODA AQUELA TRANSMISSÃO PODERIA VIR A PÚBLICO, MUDAR DE PLATAFORMA, MUDAR DE TERRITÓRIO E MUDAR DE ESTATUTO FABULAR DA RELAÇÃO SOCIAL. POR EXEMPLO, ESTAR NO YOUTUBE OU EM UMA REDE DE TELEVISÃO MUDARIA TODO O SENTIDO.

ou com a performance de @riiick23cm, que colocou todos no jogo, que, de uma forma submissa ao meu desejo, começou a dizer aos outros participantes que deveriam me responder que, após isso, eu poderia mostrar algo que desejasse, mas não antes, e como que em um passe de mágica, é possível ver nos *prints* cerca de trinta pessoas conversando sobre agulhas, cura, doença, penetração, prazer, dor, saúde, tesão, fetiches. Nesse tempo, como eu já esperava, as áreas de sugestão para penetração das agulhas foram os seios, a cabeça do pênis, a base do pênis, os testículos, a orelha e as nádegas. Outro acontecimento que comprova a relação entre território e performance foi que os dois usuários que entraram e não

estavam a fim de conversar sobre agulhas – e ficavam insistindo em falas estereotipadas repetidamente, como “Me da leite”, “Pica” e outras – foram naturalmente se autoexcluindo da sala, pois o ambiente não proporciona reconhecimento e autorização nenhuma através da indiferença.

Descrevendo minha atuação na realização do programa performativo “Aqui, como isso te penetra?”, em cada uma dessas plataformas, penso se há ou não alguma hierarquização comum a respeito do que são as identidades. E, assistindo aos registros da performance, entendo que corpo em hormonização clandestina na realidade brasileira tem marcadores que dialogam fortemente em seus signos com a cultura de nosso território. No texto de Céu Cavalcanti “Os tentáculos da tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização” (2018), Roberta Brasilino Barbosa e Pedro Paulo Gastalho Bicalho demonstram como a problemática da abordagem a respeito da transgeneridade – ou, ainda mais especificamente,

a travestilidade – no Brasil é marcada por signos sociais históricos<sup>13</sup>. Acredito que esses textos conversam com Preciado<sup>14</sup> e trazem, com recortes geográficos distintos, material a respeito da produção de identidade de gênero e violências contra identidades dissidentes. Quando Preciado fala em subversão de gênero, e Cavalcanti em redemocratização do Brasil, com táticas de necropolítica contra identidades demarcadas, o corpo travesti dá o *match*. Esse corpo travesti, abjeto à humanidade pós-ditadura militar no Brasil, é a alegoria da subversão, que causa desejo e, desse mesmo desejo, a promessa do nojo pelo lugar não compreendido.

A travestilidade é uma identidade demarcada por vários símbolos historicamente abjetados: ser latino-americana, feminina, com proposição de estigma da prostituição, da aids e da classe social vulnerável. A travesti foi vista como um fenômeno de abjeção desde seu aparecimento no Brasil Colônia, na figura da primeira travesti brasileira, que foi sequestrada pelos navios negreiros, até os dias atuais.

Xica, por séculos, quando lembrada em nota de alguma pesquisa sobre as denúncias da primeira visitação do Santo Ofício à Bahia, foi chamada de Francisco, seu nome de batismo, e por tempo equivalente foi apontada como homem, até que sua história foi resgatada, nestes novos tempos de movimentos sociais, após estudos sobre a Inquisição no Brasil que consideraram a interseção com gênero e sexualidade algo necessário, que lhe apontaram como a primeira travesti alvo dos processos, e seu nome social atribuído postumamente por Majorie Marchi, militante travesti negra que presidia a ASTRA-Rio (Associação de Travestis e Transsexuais do Rio de Janeiro), até seu falecimento.<sup>15</sup>

A abjeção foi a única característica comum a todas as respostas sobre as agulhas em cada plataforma. Mesmo que a abjeção do espaço-família possa acontecer no simples ato de alteridade e num certo discurso de amparo, o digital, que multiplica o conceito de abjeção, de marginalização, está intrínseco a essa identidade histórica coletiva, a camadas ainda mais veladas e fabuladas

DESCREVENDO MINHA ATUAÇÃO NA REALIZAÇÃO DO PROGRAMA PERFORMATIVO “AQUI, COMO ISSO TE PENETRA?”, EM CADA UMA DESSAS PLATAFORMAS, PENSO SE HÁ OU NÃO ALGUMA HIERARQUIZAÇÃO COMUM A RESPEITO DO QUE SÃO AS IDENTIDADES.

**13.** Céu Cavalcanti, Os tentáculos da tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização, *Psicol., Ciênc. Prof.*, vol. 38, spe2, 2018.

**14.** Paul B. Preciado, *op. cit.*, 2018.

**15.** Jaqueline Gomes de Jesus, Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra, *Revista Docência e Ciberultura*, vol. 3, no. 1, pp. 250-260, 2019. DOI: 10.12957/redoc.2019.41817. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/41817>, acesso em: 10 abr. 2024.

como naturais. Esse marcador geográfico, político e étnico-racial traz como contraposição a ideia de assumir uma subversão como identidade. A travesti não tem para onde correr. A cor do pó não mudará. Mas deixará de ser pó em seu tem[pó]. No fim dos anos 1980, nossas existências eram criminalizadas e éramos estigmatizadas como doentes e contagiosas; nas duas últimas décadas, somos vistas como aberrações, armadilhas e passíveis da pena de morte construída pela sociedade civil e amparada pelas forças estatais e da mídia.

O motivador deste texto é explanar sobre formas e plataformas, ou, performances e territórios. Uma travesti é igual a um título acadêmico. Todos

A TRAVESTILIDADE É UMA IDENTIDADE DEMARCADA POR VÁRIOS SÍMBOLOS HISTORICAMENTE ABJETADOS: SER LATINO-AMERICANA, FEMININA, COM PROPOSIÇÃO DE ESTIGMA DA PROSTITUIÇÃO, DA AIDS E DA CLASSE SOCIAL VULNERÁVEL.

conhecemos, identificamos, explanamos sobre e lidamos com isso. Mas, de fato, ninguém sabe exatamente como é o próprio gênero e o que define uma travesti, ou o que é um título acadêmico em sua vida.

Trata-se da perspectiva da quebra da dicotomia do corpo que temos e somos para o corpo que fazemos e a realidade social que criamos e vivemos, proposta trazida, como já mencionado, por Preciado, Mol e Ravena, e as instabilidades nas práticas do que seria o corpo e de como se constrói esse mesmo corpo em diferentes regiões, cenários, territórios, culturas, circunstâncias e elucidações. Um corpo sem órgãos, mas inserido em um território. Observo que cada plataforma virtual – dentro desse programa que me serviu como um experimento laboratorial – atua, cria, criou e criará constantemente, a cada entrada de novo usuário, sua forma de relacionar seu abjeto, num ponto tangente no qual as verdades estabelecidas são instáveis de acordo com o território e a performatividade aplicada.

Não que sejam mentiras: são variáveis de acordo com seus territórios, suas práticas linguísticas, suas proposições e suas perspectivas, por exemplo. Nessa mirada, o questionamento, sua intenção e interpretação são fatores cruciais para a ação e atuação de um corpo – e o que habita esse corpo. Se analisamos algo sobre a perspectiva de que se altera onde se encontra (território), a reflexão abrange as condições socioeconômicas, quem são as pessoas e os contextos em que elas vivem, as contradições de acesso a uma melhor ou pior qualidade de vida. Quando Mol propõe o corpo que fazemos, além do que temos e somos, ela está se referindo a como inserimos esse corpo em diversas realidades, o que acaba se destacando nas gravações – a minha performance em cada plataforma é extremamente diferente –, e quais instâncias de enfrentamento aparecem de acordo com qual corpo está em jogo. E não que eu não seja essas três verdades. Mas não é mais possível pensar em um sujeito unificado, com uma performance verdadeira ou coerente em todas as plataformas ou territórios, que se configura dentro da padronização e do

poder social. As realidades distintas ao ser “central/normal” estão se tornando evidentes e cobrando que as distinções e instabilidades sejam percebidas. Como o sujeito fala, onde vive, como vive, quais permissões dá, quais são impostas, como consegue comunicar o que fala.

O tempo presente, a ideia de performar nos cenários, não está atrelada a causas, ou reações no passado, mas sim à maneira de construir no presente, dentro da agência dos participantes desse cenário, compreendendo que, mesmo que haja uma construção antecedente que possa propor resultados das ações, elas acontecem sem que sejam explicadas com os padrões passados. A performance do “nós” que gera a realidade. Pensar o corpo como agente que cria relações com ela, e não submissões, é pensar a autonomia do indivíduo! O que esse corpo come, veste, bebe, como dorme, como trabalha, como é influenciado pelo que come, veste, bebe, dorme e trabalha, respectivamente.

Nesse contexto, as reflexões a respeito da construção do sujeito, as relações sociais e a agência se conectam. Performar nos cenários virtuais, construindo no presente, dentro da agência dos participantes como ação metodológica. A performance desafia as normas e questiona os direitos do corpo de se expressar publicamente, abrindo espaço para diferentes relações com o público.

NÃO QUE SEJAM MENTIRAS: SÃO VARIÁVEIS DE ACORDO COM SEUS TERRITÓRIOS, SUAS PRÁTICAS LINGUÍSTICAS, SUAS PROPOSIÇÕES E SUAS PERSPECTIVAS, POR EXEMPLO. NESSA MIRADA, O QUESTIONAMENTO, SUA INTENÇÃO E INTERPRETAÇÃO SÃO FATORES CRUCIAIS PARA A AÇÃO E ATUAÇÃO DE UM CORPO – E O QUE HABITA ESSE CORPO.

**MORGANA OLÍVIA MANFRIM** é diretora, dramaturga, atriz e produtora. Foi residente 2023-24 no FleetStreet pela Cidade Livre e Hanseática de Hamburgo, com patrocínio da Fundação Rudolf Augstein, Alemanha. É gestora da CASA8 e diretora da Coletiva Profanas, na favela 1010, Zona Oeste de São Paulo. Formou-se em Artes Cênicas e Interpretação Teatral pela UnB, Direção Teatral pela UFBA e como atriz pela EAD/ECA/USP. Mestre e primeira travesti brasileira doutoranda em Artes Cênicas na USP na área de Teatro e Performance.





# Mulher(es) e dramaturgia

*Marici Salomão*

*Ao pensarmos em todas aquelas mulheres trabalhando ano após ano e sentindo dificuldade em reunir duas mil libras, e que fizeram tudo [o] que puderam para obter trinta mil libras, irrompemos numa explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo.*

Virginia Woolf<sup>1</sup>

*Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto.*

Gayatri Spivak<sup>2</sup>

**N**este ensaio, elencarei especialmente a produção das mulheres dramaturgas brasileiras, cujas mazelas da sub-representação e da falta de voz desde sempre se fizeram sentir na história do teatro ocidental. Fomos sempre representadas por homens: Antígona, por Sófocles; Medeia e as bacantes, por Eurípides; Julieta, Cleópatra, Lady Macbeth, Ofélia, Cordélia, por Shakespeare; Fedra, por Racine; Nora, por Ibsen; Romana, por Gianfrancesco Guarnieri; Alaíde, Zulmira e Doroteia, por Nelson Rodrigues... A lista é infinita e frequentada por notáveis drama-

1. Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 27 (texto original de 1928).

2. Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 85.

turgos... homens. Porém, nas páginas a seguir, falaremos das mulheres da dramaturgia, que habitam cada vez mais o centro da escrita teatral no Brasil, confrontando as estruturas patriarcais e hegemônicas na história do teatro ocidental.

## CRÍTICA PRECONCEITUOSA

Os movimentos feministas no Brasil abarcaram vitórias sociais e políticas fundamentais, como a conquista do direito ao acesso às faculdades, em 1879, e o acesso ao voto feminino, no início dos anos 1930. Porém, sabemos que os êxitos foram acompanhados de muitos desafios. Encontramos em um livro que é um marco no registro e na análise de textos teatrais escritos por mulheres – apesar de ter sido tão pouco celebrado nos meios de ensino da dramaturgia até então – a crítica aos preconceitos contra a militância histórica das mulheres no Brasil. O livro *Um teatro da mulher*, de Elza Cunha de Vincenzo, além de mapear obras de treze dramaturgas brasileiras, se debruça sobre os exemplos de misoginia e machismo contra a voga feminista dos anos 1960: “Dos movimentos feministas da época, conhecíamos apenas os ecos

OS MOVIMENTOS FEMINISTAS NO BRASIL ABARCARAM VITÓRIAS SOCIAIS E POLÍTICAS FUNDAMENTAIS, COMO A CONQUISTA DO DIREITO AO ACESSO ÀS FACULDADES, EM 1879, E O ACESSO AO VOTO FEMININO, NO INÍCIO DOS ANOS 1930.

que a imprensa comum fazia chegar aos leitores comuns. Isso, em relação a outros países, porque as poucas coisas que se passavam no Brasil não alcançavam merecer noticiário relevante [...]”<sup>3</sup>.

A pesquisadora sublinha que os jornais disseminavam relatos breves, irônicos e bem-humorados em “tom pejorativo”, destacando quão ridículo eram as mulheres se envolverem em tais movimentos. A autora explica que só não caiu no mesmo engodo dos jornais da época – de achar supérfluo e risível a participação de mulheres militantes nos movimentos feministas – porque leu um artigo da psicóloga e socióloga britânica Juliet Mitchell<sup>4</sup> abordando “com rigor científico” a “revolução das mulheres, como um movimento sério, cujas raízes mergulhavam numa reflexão já secular sobre o tema”<sup>5</sup>.

Elza de Vincenzo se entregou a um exame minucioso sobre uma produção não nascida de ventres masculinos, reunindo assim um pequeno número

3. Elza Cunha de Vincenzo, *Um teatro da mulher*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. XIII.

4. Segundo De Vincenzo, o “pequeno artigo” de Mitchell tinha sido publicado na revista *Civilização Brasileira*, em julho de 1967, sob um título “intrigante e instigante”: “Mulheres, a revolução mais longa”.

5. Elza Cunha de Vincenzo, *op. cit.*, p. XIV.

de dramaturgas. Se, por um lado, o trabalho dessa pesquisadora se mostra fundamental como revelação de uma história inédita e inestimável à dramaturgia brasileira, nunca até então contada, escancara, por outro, a escassez de dramaturgas conhecidas no país até o final do século XX.

Já na Introdução, *Um teatro da mulher* oferece à leitora e ao leitor uma lista muito pequena de autoras: treze. Foi esse, porém, o número ao qual a pesquisadora chegou após extensa averiguação. Trata-se de uma lista que abrange os séculos XVIII a XX, no Brasil, o que perfaz uma vergonhosa média de quatro (!) autoras teatrais por século. Sabemos que o número de dramaturgos conhecidos e divulgados pode ser contado às dezenas ou centenas em cada século.

São autoras que precisam ser nominalmente citadas, não só pela relevância de seus escritos, mas também como forma de resistência frente à precariedade numérica (embora o primeiro texto, que data do século XVIII, não contenha nome, tendo sido assinado assim: *Por huma Anonima e Illustre Senhora/ da cidade de/ São Paulo, 1797*): Maria Angélica Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida, Maria Jacinta, Rachel de Queiroz, Maria Inez de Barros Almeida, Edy Lima, Leilah Assunção<sup>6</sup>, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral.

Alguns desses nomes são celeberrimamente conhecidos, mas não celebrados em prêmios, na mídia ou entre o público como os de dramaturgos homens. Sabemos que o pouco reconhecimento de profissionais mulheres também existe em muitas outras áreas, mas se pensarmos que, para piorar, a dramaturgia nacional de um modo geral é pouco prestigiada em nosso país, em comparação com o que ocorre em países como Inglaterra, França e Estados Unidos, a situação do reconhecimento das autoras mulheres é ainda mais dramática.

SABEMOS QUE O POUCO RECONHECIMENTO DE PROFISSIONAIS MULHERES TAMBÉM EXISTE EM MUITAS OUTRAS ÁREAS, MAS SE PENSARMOS QUE, PARA PIORAR, A DRAMATURGIA NACIONAL DE UM MODO GERAL É POUCO PRESTIGIADA EM NOSSO PAÍS, EM COMPARAÇÃO COM O QUE OCORRE EM PAÍSES COMO INGLATERRA, FRANÇA E ESTADOS UNIDOS, A SITUAÇÃO DO RECONHECIMENTO DAS AUTORAS MULHERES É AINDA MAIS DRAMÁTICA.

## GERAÇÃO DE 69

Em *Um teatro da mulher*, um dos momentos mais relevantes – pouco conhecido na história do nosso teatro – diz respeito ao ano de 1969, em São Paulo, quando três dramaturgas (Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de

6. Respeitei a grafia do livro, mas note-se que, na maioria das matérias e publicações que conheço, a grafia do sobrenome da autora é Assumpção, como no livro *Onze peças de Leilah Assumpção*, lançado pela Casa da Palavra, em 2010.

Castro) e um dramaturgo (José Vicente) tiveram papel de destaque nos palcos paulistanos, com temporadas lotadas, relevância na mídia da época e elogios da crítica especializada, como a de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Almeida Prado, por exemplo, destaca o fenômeno de 1969 no clássico *O teatro brasileiro moderno*<sup>7</sup>. Dentre dezenas de nomes de homens dramaturgos e diretores, ele cita os autores que participaram do movimento de teatro de protesto contra as forças da ditadura e a favor das minorias oprimidas (mulheres e homossexuais), tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo:

Por essa brecha transitaram e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos. Anatol Rosenfeld, escrevendo sobre o ano de 1969, admirava “o número surpreendente de novos talentos” então surgidos, relacionando os nomes de Leilah Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*), Isabel Câmara (*As moças*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*), José Vicente (*O assalto*) e Antonio Bivar (*O cão siamês*).<sup>8</sup>

De acordo com o crítico, esses jovens autores buscavam uma “liberdade maior”, refletindo esse desejo na construção de personagens com condutas “aberrantes, consideradas anormais, nos limites”, o que a mim lembra em parte os processos criativos da geração de escritores britânicos que configurou o movimento “*angry young men*” (jovens raivosos), nos anos 1950, tão celebrados como um divisor de águas no teatro britânico<sup>9</sup>. Os textos nasciam como libelos “contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade”<sup>10</sup>.

Também não percamos de vista que o final dos anos 1960 foi marcado pela escalada do regime de repressão no Brasil; no mundo, pela guerra do Vietnã, assim como pela disseminação, em vários países, das manifestações de Maio de 1968, em que estudantes parisienses lideraram uma série de protestos contra a repressão, o sistema educacional vigente e o capitalismo. Também 1968 é considerado o ano da “Primavera Feminista”, enquanto no Brasil as manifestações feministas eram ridicularizadas.

Portanto, é apropriado que, de maneira inédita, uma pesquisadora da importância de Elza Cunha de Vincenzo tenha se entregado a resgatar a

7. Foi sempre um de meus livros de cabeceira no quesito história do teatro brasileiro.

8. Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 104. A peça de Antonio Bivar fez sucesso no Rio de Janeiro.

9. O fenômeno de público e crítica como a “novíssima geração de 69”, no Brasil, só é conhecido se nos debruçamos como pesquisadores. Não faz parte da vida ordinária do nosso teatro.

10. Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 104.

história dos textos teatrais escritos por mulheres brasileiras. As treze autoras têm suas obras investigadas e analisadas à luz das estéticas de cada época, acompanhadas de farto material pesquisado em jornais, cartas, críticas, e também, é claro, de suas próprias análises. Na Parte I, “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, a pesquisadora, de saída, também enfatiza a geração de 69 como um “fenômeno que não pode deixar de lhe chamar a atenção”<sup>11</sup>:

No final da década de 60 – mais precisamente em 1969 – em São Paulo, um acontecimento até então inédito se desenha com nitidez no *conjunto da produção teatral*: um número proporcionalmente grande de nomes de mulheres-autoras surge com muita força e se impõe. Não é propriamente a presença feminina que chama a atenção, mas o conjunto é que provoca na crítica mais próxima do fato uma espécie de surpresa ou espanto, cuja causa só em parte, no entanto, é imediatamente identificada.<sup>12</sup>

O crítico Sábato Magaldi assinala que “1969 é o ano do autor brasileiro”. Contudo, De Vincenzo nota que não é comentado o fato de serem três mulheres a engatarem o sucesso do teatro à época. Como se não houvesse importância histórica o fato de o fenômeno de 1969 ser marcadamente composto pela dramaturgia de mulheres. Ainda assim, mesmo sem se debruçar sobre o fenômeno, ele observa o momento: “Nunca se registrou, aqui ou no Rio, um movimento tão rico, atestando, sem discussão, a maturidade do nosso palco”<sup>13</sup>.

Note-se que mesmo as autoras, tão potentes em suas criações, recusavam, por outro lado, a qualidade de “feministas”, como se fosse uma pecha, como que pautadas por uma cisão entre a vida em sociedade e o teatro, o que, em um olhar rasante, parece não ter contribuído para fazer desaguar no mesmo mar a força da escrita e o ativismo político da época: “Porque Consuelo, ela mesma, afasta quase sempre a possibilidade de uma intenção nesse sentido, a possibilidade de ser considerada feminista”. Como Leilah, Consuelo é altamente taxativa e, sem deixar de gerar espanto, remete

NOTE-SE QUE MESMO AS AUTORAS, TÃO POTENTES EM SUAS CRIAÇÕES, RECUSAVAM, POR OUTRO LADO, A QUALIDADE DE “FEMINISTAS”, COMO SE FOSSE UMA PECHA, COMO QUE PAUTADAS POR UMA CISÃO ENTRE A VIDA EM SOCIEDADE E O TEATRO, O QUE, EM UM OLHAR RASANTE, PARECE NÃO TER CONTRIBUÍDO PARA FAZER DESAGUAR NO MESMO MAR A FORÇA DA ESCRITA E O ATIVISMO POLÍTICO DA ÉPOCA.

11. Elza Cunha de Vincenzo, *op. cit.*, p.3.

12. *Ibidem*.

13. Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 4. Crítica assinada por Sábato Magaldi, intitulada “A grande força do nosso teatro”, *Jornal da Tarde*, 26 ago. 1969.

à sensação de uma forte contradição: “Acho [o feminismo] uma forma de alienação da mulher”<sup>14</sup>.

Também é no mínimo intrigante deparar com este pensamento de Leilah: “Nem eu nem minha peça somos feministas, no sentido que alguns chamados de liberação da mulher dão à palavra. Não acho que reivindicar oportunidades iguais às dos homens seja feminismo. Ou, pelo menos, não é o feminismo que eu quero”<sup>15</sup>.

A pesquisadora justifica, assim, nesse capítulo, o que lança no início do livro, sobre as formas de tratamento debochadas da mídia acerca dos movimentos feministas no Brasil. Ainda que essas poucas mulheres com consciência dos problemas de gênero escrevessem sobre a necessidade de libertação das mulheres do jugo hegemônico masculino, não se afirmavam desta forma em suas vidas ordinárias. Ao que parece, não queriam ser engolfadas pela alcunha de “ridículas”, como aquelas mulheres que queimavam sutiãs. Segundo a autora, também porque “não queriam ficar mal com os homens”<sup>16</sup>.

## COMO UMA DAMA

A pesquisadora também cita a escritora Virginia Woolf, a partir do clássico “livro-manifesto”<sup>17</sup> *Um teto todo seu*, de 1928, reforçando sua crítica quanto ao tipo de comportamento esperado pelos homens das mulheres escritoras no início do século XX. Woolf vai sublinhar, até com ironia, que se esperava que uma mulher escrevesse como “uma dama”, uma mulher “bem-comportada, pura e ingênua”. Assim, ao que se pode perceber, os homens esperavam a manutenção de uma concebida “identidade feminina” “doce e passiva”, ou, ainda, para fazer assomar o mundo contemporâneo, uma mulher “recatada e do lar”.

Woolf manifesta veementemente sua crítica ao fato de as mulheres de sua época (e de antes também) serem obrigadas a se dedicar apenas às tarefas domésticas, não tendo direito a uma remuneração nem a um espaço só delas em que pudessem escrever – e sem interrupções –, assim como condena a inacessibilidade das mulheres a uma renda mensal para que pudessem decretar sua independência dos homens.

14. Elza Cunha de Vincenzo, *op. cit.*, p. 114.

15. *Ibid.*, p. 100.

16. *Ibidem*, p.101.

17. Usei essa expressão, “manifesto”, para o ensaio da escritora inglesa na ótima disciplina Filosofia Geral (Feminismos), sob a orientação da Profa. Dra. Tessa Moura Lacerda, do Depto. de Filosofia da USP, no programa de pós-graduação em 2020 (segundo semestre).

É nesse livro antológico que Woolf inventa uma irmã imaginária de William Shakespeare e aventava a possibilidade de que mesmo que ela tivesse o talento do irmão, não seria visibilizada nem reconhecida. E, pior, segundo Woolf, “qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido ou se suicidado, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado [...]”<sup>18</sup>.

Ao retomar essa obra específica de Virginia Woolf em pleno século XXI, assim como Cunha de Vincenzo a retomou em meados do século XX, é possível perceber que algo mudou, mas na verdade, pouco mudou. Não é aterrador pensar que era um direito do homem poder surrar a esposa quando lhe aprouvesse? E que uma jovem que se negasse a se casar com um cavalheiro escolhido para ela poderia ser trancafiada, surrada e jogada num quarto, sem que isso abalasse a sociedade, como um direito natural do pai? Que as “nobres classes” superiores usassem suas filhas como produtos de troca casando-as com famílias ricas?

Tais aberrações, Woolf as havia lido em *A história da Inglaterra*, do professor Trevelyan<sup>19</sup>, o que pode nos fazer pensar que o papel das mulheres, sobretudo nos países subdesenvolvidos, ainda é o de serem produtos a serem “consumidos” e “descartados” pelos homens, incluindo o impedimento aos mesmos direitos de que desfruta a seara masculina. Basta consultar os números de feminicídio e de violência contra a mulher no Brasil, que cresceram exponencialmente em 2020, ano da pandemia<sup>20</sup>.

Ao encontrar uma professora amiga sua, que lhe conta das muitas dificuldades de um grupo de mulheres para conseguir apenas 2 mil libras para a manutenção de seus estudos (quando na verdade almejavam 30 mil libras), ambas riem numa “explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo”<sup>21</sup>.

O livro da escritora inglesa, que nasceu da reunião de dois ensaios sobre as mulheres e a ficção, lidos na Sociedade das Artes, em Newnham, e na ODTAA, em Girton, e que muitas dramaturgas iniciantes que conheço citam como leitura obrigatória na vida – embora nunca sejam citados pelos dramaturgos iniciantes, como se houvesse ainda uma literatura “de mulher para mulher”, repetindo o mecanismo das revistas femininas brasileiras dos

AO RETOMAR ESSA OBRA ESPECÍFICA DE VIRGINIA WOOLF EM PLENO SÉCULO XXI, ASSIM COMO CUNHA DE VINCENZO A RETOMOU EM MEADOS DO SÉCULO XX, É POSSÍVEL PERCEBER QUE ALGO MUDOU, MAS NA VERDADE, POUCO MUDOU.

18. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 62.

19. Trata-se do historiador britânico George Macaulay Trevelyan (1872-1962), e o livro citado por Woolf data de 1926.

20. Foram 648 mulheres assassinadas no Brasil em 2020, ano marcado também pelo início da pandemia do Coronavírus. E 24 mil registraram queixas em delegacias no mesmo ano.

21. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 27.

anos 1950 e 1960<sup>22</sup>, em que mulheres ditavam a outras mulheres como deveriam se comportar perante seus maridos, num misto de educação tacanha e entretenimento –, também ataca a pouca ou nenhuma importância que se dava à educação de mulheres.

## (IN)VISIBILIDADE

No Brasil, um dos nomes também citados por Elza Cunha De Vincenzo é o da escritora e dramaturga Julia Lopes de Almeida (1862-1934). Em 2016, foi publicado o livro *A (In)visibilidade de um legado – Seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, originalmente tese de doutorado em Sociologia de Michele Asmar Fanini, resgatando (esse é o termo) a obra teatral dessa autora brasileira que em vão lutou pela causa feminina, na forma do ingresso da primeira mulher na Academia Brasileira de Letras (ABL).

Trata-se de uma inestimável contribuição para fazer circular a obra de uma importante autora do século XIX. Mas para qualquer pessoa que pudesse arriscar dizer que essa publicação preenche uma lacuna, nós, mulheres do século XXI, talvez irrompêssemos na mesma explosão de escárnio de Virginia Woolf e sua colega, inquirindo: “Mas como assim?”. Não se trata de preencher uma lacuna, pois, a despeito de haver mais publicações de autoras brasileiras nos tempos atuais, ainda pertencemos a uma redoma de esquecimento muito grande, por parte de artistas, críticos e jornalistas, e da sociedade em geral. “Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos)”<sup>23</sup>.

Julia Lopes de Almeida foi uma proeminente escritora carioca e jornalista consagrada. Também protagonizou a “primeira e mais emblemática lacuna institucional da ABL produzida pela barreira do gênero”<sup>24</sup>. Foi inclusive um dos nomes constantes em uma lista extraoficial para ocupar uma cadeira na ABL, mas não obteve ressonância entre os postulantes. Foi só em 1977, oitenta (!) anos depois de sua fundação, ocorrida em 1897, que a primeira

JULIA LOPES DE ALMEIDA FOI UMA PROEMINENTE ESCRITORA CARIOÇA E JORNALISTA CONSAGRADA. TAMBÉM PROTAGONIZOU A “PRIMEIRA E MAIS EMBLEMÁTICA LACUNA INSTITUCIONAL DA ABL PRODUZIDA PELA BARREIRA DO GÊNERO”.

22. *Claudia, Querida e Jornal das Moças* são alguns exemplos.

23. Michele Asmar Fanini, *A (in)visibilidade de um legado – Seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016, p. 19.

24. *Ibid.*, p. 17.



mulher ingressou na Academia, tornando-se imortal: a escritora, jornalista e tradutora Rachel de Queiroz, em 1977 (autora das obras *O Quinze*, *As Três Marias* e *Memorial de Maria Moura*, entre tantas outras).

Note-se, porém, que, nos anos 1980, a militância feminista norte-americana tomava os vários campos do conhecimento, como as artes cênicas: “O feminismo radical ou cultural vê essa ‘universalidade’ como uma máscara para o patriarcado, o sistema que tradicionalmente tem colocado os homens nas posições de poder familiares, econômicas e políticas, oprimindo as mulheres de todas as classes e raças. Em reação a isso, o feminismo cultural tem procurado definir e respaldar “a noção de uma cultura da mulher, diferente e separada da cultura dos homens”<sup>25</sup>.

Em seu livro *Teorias do teatro*, Marvin Carlson cita a escritora norte-americana Sue-Ellen Case, voltada aos estudos da performance e do feminismo nos Estados Unidos, como que respondendo à elogiosa crítica de Robert Brustein à peça de Marsha Norman, por sua “duradoura força e validade”: “Um dramaturgo autêntico e universal – não um dramaturgo-mulher, note-se bem, não um dramaturgo regional, não um dramaturgo étnico, mas alguém que fala às preocupações e experiências de toda a humanidade”<sup>26</sup>. Brustein ainda defendia o teor clássico da peça, seguindo a tradição da estética aristotélica, que justamente confirma o padrão “universal” de um teatro canônico, liderado desde suas origens por vozes masculinas.

## QUALIDADES UNIVERSAIS?

Em minha formação como dramaturga, foram dois os meus mestres de suma importância e reconhecimento no campo teatral: o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e o encenador Antunes Filho, nas décadas de 1990 e início dos anos 2000. Foram anos de aprendizado ímpar com esses profissionais, que trabalhavam sob uma dupla égide: rigor e generosidade na partilha do conhecimento. Dois fatores que, posso afirmar, eu soube aproveitar para me tornar, anos depois, também uma formadora de novos e de novas dramaturgas.

Ao começar a estudar dramaturgia, em 1990, com Luís Alberto de Abreu, nas “Oficinas Culturais Três Rios”, eram poucas mulheres alunas, mas as havia. Abreu, um grande mestre, apresentava o melhor da dramaturgia: peças de dramaturgos naturalmente inseridos no itinerário do teatro ocidental. Quase não falávamos sobre autorias femininas. Um nome não ignorado era

25. Marvin Carlson, *Teorias do teatro*, São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 510.

26. *Ibidem*.

o de Renata Pallottini, muito mais pelo que oferecia no campo da teoria, com livros fundamentais, como *Introdução à dramaturgia* e *A construção da personagem* – que foram essenciais na minha/nossa formação –, do que por sua criação dramaturgicamente expressiva (*O crime da cabra*, *Enquanto se vai morrer* e *Colônia Cecília*, entre tantas outras peças).

O curso de Luís Alberto era um oásis, pois privilegiava a formação de jovens dramaturgas e dramaturgos com equanimidade e total respeito a qualquer aprendiz, mas creio que, mesmo assim, se possa falar de uma época de cunho mais “universalista” ou “essencialista” ou “universal”, assim como o que foi dito há pouco, de um teatro majoritariamente modelar – baseado, sobretudo, na hegemonia do gênero dramático, como paradigma único e, arrisco afirmar, eterno. Nesse sentido, tive a mesma vivência nos quatro anos em que coordenei o Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral, de 2000 a 2003), sob a condução do mestre Antunes Filho, no qual pensar as relações entre gênero e dramaturgia simplesmente não era uma questão.

## A HORA E A VEZ DAS DITAS MINORIAS

Ao assumir as coordenações do Núcleo de Dramaturgia do SESI-British Council (2008-2019) e do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro (2009 até os dias atuais), sendo também neste último caso uma das fundadoras da escola, pude desenvolver em sala de aula, de maneira contínua e densa, o que havia aprendido com os mestres, ministrando esporadicamente oficinas de dramaturgia em São Paulo (Oficinas Culturais Oswald de Andrade, onde comecei meus estudos) e outras cidades.

Minha consciência começava gradualmente a mudar, adquirindo paulatinamente uma visão mais conectada com a realidade dos segmentos minoritários (mulheres, negros e transgênero), que também recrudesciam como movimentos no mundo social e das artes, buscando seus espaços de fala. O fato de os mestres Luís Alberto de Abreu e Antunes Filho serem filósofos do teatro impactou indelevelmente minha visão de mundo e a forma de encarar a experiência poética, que não deveria ser apartada de uma experiência de escrita política. Caminhávamos em direção a criações sob uma visão mais plural e menos generalizante da vida, menos universalista, enfim.

Uma das principais expoentes do novo feminismo é a socióloga indiana Gayatri Chakravorty Spivak, acadêmica voltada aos estudos pós-coloniais, dos grupos subalternos. Em *Pode o subalterno falar?*, a pensadora levará em conta os sujeitos marcados pela “fragmentação e multiplicidades”. Suas reflexões tencionam compreender a condição de subalternidade da vida social. Para

Spivak, é fundamental pensar que não há uma história única e verdadeira, ou seja, a história daqueles que se impõem como vencedores, gerando sempre uma violência epistêmica, mas muitas histórias, tantas quantas forem as singularidades.

Spivak nega uma essência modelar e modeladora (assim como Judith Butler e outras feministas contemporâneas) e rechaça a ideia de sujeitos livres e autônomos, únicos, independentemente do lugar de nascimento e vivência: ao contrário, defenderá a existência de sujeitos divididos e descontínuos: os sujeitos subalternos, que não têm espaço de fala e escuta. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”<sup>27</sup>.

Neste milênio, as mulheres dramaturgas chamam muito a atenção pelo tipo de produção textual, em comparação com dez ou doze anos. Escrevem de seus nichos, sim, mas não para os seus próprios nichos. Na medida em que reivindicam para si o papel de criadoras livres de um modelo – o de homem “universal” –, produzem textos muito singulares na forma e no conteúdo, tocando em assuntos antes inimigáveis na dramaturgia canônica, dominante, e parecem num primeiro olhar obrigar os homens a se repensar como autores de temas, materiais ou formas relevantes.

Hoje, peças e roteiros de mulheres da geração de 2010 são premiados e debatidos nos meios artístico e social. São, como nunca antes, colocadas em relevo nas mídias. É pouco? Sim, mas é um começo. Assim como Elza Cunha de Vincenzo citou suas treze autoras, cito algumas que estão construindo história neste milênio, em São Paulo: Maria Shu, Dione Carlos, Carol Pitzer, Vana Medeiros, Ângela Ribeiro, Ave Terrena, Ana Carolina de Oliveira, Camila Damasceno, Pamela Martelli (apenas para citar algumas que passaram pelo Sesi e/ou pela SP Escola de Teatro), ao lado de Silvia Gomez, Grace Passô, Michele Ferreira, Luh Mazza e Claudia Barral, entre tantas outras.

São autoras brasileiras que dão à luz materiais não vistos na antologia da dramaturgia brasileira do século XX ou anterior, com temas delicados, ligados ao campo da experiência e sob uma perspectiva inegavelmente singular; relatos que envolvem estupro e assédio; questões relacionadas à maternidade, menstruação, violência física e moral; machismo e desigualdades salariais; política, formas de convívio social, luta contra as expectativas patriarcais etc.

NESTE MILÊNIO, AS MULHERES  
DRAMATURGAS CHAMAM MUITO A  
ATENÇÃO PELO TIPO DE PRODUÇÃO  
TEXTUAL, EM COMPARAÇÃO COM  
DEZ OU DOZE ANOS. ESCREVEM  
DE SEUS NICHOS, SIM, MAS NÃO  
PARA OS SEUS PRÓPRIOS NICHOS.

27. Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 67.

Suas escritas “alternativas”, segundo expressão usada por Spivak, levam em conta, como não poderia deixar de ser, gênero, raça e cor, além de oferecerem novos pontos de vista indissociavelmente conectados com seus “lugares de fala”. A seguir, trato de três exemplos apenas.

Carol Pitzer, tendo cursado dramaturgia na SP Escola de Teatro e no Núcleo de Dramaturgia do SESI-British Council, em 2018 escreveu *Enquanto ela dormia*, que reputava a uma mulher o direito a falar sobre o assédio sexual de um pai contra a filha – do ponto de vista, claro, da mulher, que ao final

decide lutar para tirar do seu nome o sobrenome paterno.

Uma luta jurídica, emocional e social. A peça, montada no ano seguinte por integrantes do teatro da Vertigem, trazia uma força visual e energética gigantescas, correspondendo à potência do texto.

CAROL PITZER, TENDO CURSADO  
DRAMATURGIA NA SP ESCOLA  
DE TEATRO E NO NÚCLEO DE  
DRAMATURGIA DO SESI-BRITISH  
COUNCIL, EM 2018 ESCREVEU  
*ENQUANTO ELA DORMIA*, QUE  
REPUTAVA A UMA MULHER O  
DIREITO A FALAR SOBRE O ASSÉDIO  
SEXUAL DE UM PAI CONTRA A  
FILHA – DO PONTO DE VISTA,  
CLARO, DA MULHER, QUE AO FINAL  
DECIDE LUTAR PARA TIRAR DO SEU  
NOME O SOBRENOME PATERNO.

No ano seguinte, Ana Carolina de Oliveira, depois de formada na SP Escola de Teatro, continuou aprimorando seus estudos no Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council em 2019. De sua autoria, nasceu o texto *Quero morrer com meu próprio veneno*, em que ela revê a narrativa de Hamlet, de Shakespeare, sob o ponto de vista de Ofélia. Isso já havia sido feito antes por outros autores e autoras, mas a narrativa de Ana criava um desvio ao final, com uma Ofélia liberta das opressões e ditames do pai, do irmão e do namorado Hamlet. Isso só ocorreu na medida em que a Ofélia de Ana

constrói, pela consciência gradativa de sua condição de “subalternizada”, a própria libertação. Ofélia não se suicida na peça de Ana, mas sai “sem trancar a porta e sem saber o exato momento em que a panela explodiu”<sup>28</sup>.

*Giz*, de Maria Shu, é uma peça curta, dominada por uma enorme beleza, que aborda a relação de atração física entre uma professora negra e um aluno branco. O ponto de vista da autora é celebrar essa personagem ética que evita o envolvimento com o aluno, é “punida” violentamente por ele, mas ao final se soergue com mais força do que tinha antes. A peça é envolvida por uma forma muito específica (respondendo de maneira indissociável ao tema), com repetições verbalizadas do número 45 – 45 minutos de aula, 45 facadas, 45 pontos etc. –, além de metáforas de riqueza única.

<sup>28</sup>. A peça foi escolhida dentre doze textos para ser montada no ano seguinte. Teve a direção de Mika Lins.

Uma das mais importantes expoentes da dramaturgia das mulheres, além de atriz e diretora, Grace Passô catalisa uma voz muito importante no campo da mulher – e muito diferente da das grandes dramaturgas dos anos 1960, que recusavam a “pecha” de feministas. Em entrevista para o lançamento do filme *Vaga carne*, fala sobre identidade sob o ponto de vista da racialidade: “O teatro é um exercício de cidadania. A consciência de sua própria identidade vem com muitos embates também. O Brasil precisa sair de sua lógica de pensar as racialidades sob o ponto de vista da benevolência”. Passô evoca em seguida as múltiplas novas formas de expressão e representatividade: “Se tem uma coisa que não combina muito com o Brasil é ele ser narrado através de uma perspectiva elitista”<sup>29</sup>.

Ainda que esteja longe de deixar de existir uma espécie de mulher-simulacro, criada como produto do machismo histórico (e, o que é pior, sem perceber que aceita essa condição), esta já parece mais próxima de ir se tornando inócua e desinteressante. A ligação assumida das mulheres autoras com o feminismo e o ativismo já é um dos ganhos na vida social e cultural destas duas primeiras décadas do século XXI. Propiciar igualmente estímulos para que cada vez mais mulheres continuem escrevendo, sendo lidas, montadas e visibilizadas entre críticos, mídia e público, é uma missão de toda a sociedade que sonha com humanidades plurais na vida e na arte.

**MARICI SALOMÃO** é dramaturga e jornalista. Doutoranda em Artes Cênicas pela USP. Coordenou por 11 anos o Núcleo de Dramaturgia SESI British Council (Prêmio Shell Inovação). É uma das fundadoras da SP Escola de Teatro e coordenadora do curso de Dramaturgia. Ministra disciplinas de pós-graduação em Dramaturgia. Foi repórter colaboradora do *O Estado de S. Paulo* e revista *Bravo!*. Autora dos livros *O Teatro de Marici Salomão* (Imprensa Oficial) e *Sala de Trabalho – A experiência do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council* (Editora SESI).

**29.** Grace Passô, *Arte, política e raça no Brasil: entrevista com Grace Passô*. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima, Mauricio Abbade e Thiago Quadros, Nexo Jornal, São Paulo, 25 mar. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/video/Arte-pol%C3%ADtica-e-ra%C3%A7a-no-Brasil-entrevista-com-Grace-Pass%C3%B4>, acesso em: 28 jan. 2021.





ENSAIO GERAL – RESISTÊNCIAS POÉTICAS





# As bruxas de Salém – uma montagem decolonial

*Rodolfo García Vázquez*

**T**er uma abordagem decolonial para a cena implica desenvolver uma visão crítica atenta e permanente do processo de criação teatral a partir de uma visão histórica do processo colonial. Não há uma resposta definitiva, de acordo com a qual possamos nos “formatar” como criadores em um processo decolonial. Não há fórmula. O processo de criação decolonial implica tentativa e erro, em um movimento contínuo. Neste sentido, estamos fadados ao fracasso, pois nunca será possível abarcar uma visão absoluta da estrutura da MCP (Matriz Colonial de Poder). Como citado por Halberstam, ao lembrar do grande dramaturgo do pós-guerra: “falhar bem, falhar sempre, e aprender, nas palavras de Samuel Beckett, como falhar melhor”<sup>1</sup>. Não se trata apenas da abordagem de temas ou de formas de criação processual que contemplem uma visão decolonial. A todo momento, as estruturas coloniais vão se manifestar no processo artístico, muitas vezes inconscientemente. Ser um artista decolonial significa viver um confronto crítico contínuo com uma estrutura econômica, política, social, cultural e religiosa com mais de 500 anos de história de opressão sistemática. A transformação e reconfiguração dessas estruturas de poder é lenta, e nem sempre será possível ao artista ter a percepção exata do fenômeno e do lugar que ocupa nessa matriz. Assim sendo, o artista decolonial vive um processo em que erros (alguns maiores, outros menores) fatalmente ocorrerão. O que importa, portanto, é não ter receio de assumir os riscos e enfrentar os

1. Judith Halberstam, *The Queer art of failure*, Durham: Duke University Press, 2011, p. 24.

fracassos e limitações. Somente desta forma será possível a busca de novos caminhos na construção de uma estética autônoma em uma perspectiva decolonial. Portanto, nunca teremos a resposta final para todos os desafios que enfrentamos. Ter consciência dessa estrutura inescapável e buscar formas libertadoras de manifestação artística são a essência de uma arte decolonial.

O projeto de teatro decolonial implica necessariamente a tomada de consciência de como a MCP afeta a própria criação artística, na forma como o processo de criação teatral ocorre.

O PROJETO DE TEATRO DECOLONIAL  
IMPLICA NECESSARIAMENTE A  
TOMADA DE CONSCIÊNCIA DE  
COMO A MCP AFETA A PRÓPRIA  
CRIAÇÃO ARTÍSTICA, NA  
FORMA COMO O PROCESSO DE  
CRIAÇÃO TEATRAL OCORRE.

Além disso, é importante ter consciência do lugar de fala do artista nesta matriz. Quem sou eu nesta matriz? Qual o lugar que ocupo a partir da minha biografia, do meu corpo, do meu desejo, da minha classe social, do meu país? De que forma eu me posiciono nesta teia? Essas são algumas questões inevitáveis para o artista decolonial.

Neste artigo, pretendo abordar alguns dos tópicos acima levantados a partir da experiência da montagem de *As bruxas de Salém*, de Arthur Miller, realizada pela Cia. de Teatro Os Satyros em 2023, na qual exerci as funções de direção e tradução do texto.

## O QUE NOS ANGUSTIA

Na história dos Satyros, sempre buscamos discutir em cena os temas que nos afligiam. Nosso impulso para a expressão cênica está diretamente ligado à necessidade de “dançar com os fantasmas” que nos afligem, seja em termos pessoais ou sociais. Em especial, desde o momento em que chegamos à praça Roosevelt, o território em que começamos a viver passou a afetar diretamente nossa percepção do mundo e, conseqüentemente, nossas escolhas de realizações. Nossa chegada à praça Roosevelt gerou uma infinidade de trabalhos que tinham caráter quase documental, tais como *Transsex* (2004) ou *A vida na praça Roosevelt* (2005). Crises políticas nacionais tiveram abordagem cênica em *Os 120 dias de Sodoma* (2005). A população anônima do Centro, seus sonhos e confrontos, foi diretamente inspiradora de obras como a Trilogia das Pessoas (*Pessoas perfeitas*, 2014; *Pessoas sublimes*, 2015; e *Pessoas brutas*, 2017). O impacto da tecnologia em nossas vidas nos levou a uma pesquisa do teatro ciborgue, trazendo os elementos tecnológicos para a cena e os desafios que eles nos causam, em trabalhos como *Cabaret Stravaganza* (2010) e no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014). A própria pandemia foi tema de um novo campo de pesquisa em teatro digital, resultando em mais de dezessete produções em dois anos de

covid-19, como o espetáculo *A arte de encarar o medo* (2020), que teria uma série de montagens pelo mundo.

*Os condenados* (2022) já trazia uma alegoria sobre a ascensão da extrema direita em nosso país. No entanto, a montagem em si não nos bastava. Eu e Ivam Cabral discutíamos que todos os eventos políticos dos últimos anos que culminaram na tentativa de golpe tinham que voltar para a nossa cena, o assunto não estava esgotado (longe disso), e o nosso teatro precisava abordar a questão sob novo ângulo. O que tinha levado a sociedade brasileira a tal grau de fanatismo e violência? O que havia levado à quebra de laços familiares e de amizade por questões políticas?

As bandeiras da extrema direita brasileira são um corolário de ideais coloniais. A guerra cultural nada mais é do que o conflito dos paradigmas de uma ordem mundial que hoje estão em xeque. A ascensão do movimento ultraconservador seria uma resposta aos movimentos identitários, à nova ordem internacional, aos movimentos de ambientalistas. As chamadas guerras culturais são, na verdade, o confronto da MCP com novos agentes sociais. Isso ficou evidenciado por inúmeros discursos, políticas públicas nacionais e debates políticos dos últimos anos nos seguintes campos: o sexismo, o racismo, a intolerância a formas não cristãs de religiosidade, a LGBTQIAP+fobia, o culto ao patriarcado cristão e a busca de uma identidade nacional que valorize unicamente suas raízes europeias.

Foi na busca angustiada por uma resposta cênica para essas questões políticas que encontramos no texto de Arthur Miller, *As bruxas de Salém*, uma resposta estética. Reconhecemos ali elementos muito próximos daquilo a que estamos submetidos. A instabilidade institucional, o fanatismo religioso, as mentiras, a escalada do ódio inconsequente, a quebra dos laços sociais, a negação da ciência; tudo isso que Arthur Miller abordava no texto original e que estava metaforicamente relacionado à questão do macarthismo nos Estados Unidos da década de 1950 tinha uma correspondência surpreendente com o Brasil dos anos recentes. Arthur Miller partiu dos fatos reais ocorridos na cidade de Salém em finais do século XVII para fazer uma parábola da tensão política americana no pós-guerra. Nós faríamos a nossa parábola sobre o Brasil destes últimos dez anos. A nossa Salém era brasileira, tendo como referência os grandes movimentos de protesto de rua, a Lava Jato, os discursos políticos de ódio, as *fake news* e a intolerância religiosa.

Mas tínhamos ainda um outro desafio para a montagem. Nossos estudos sobre decolonialidade nos levariam a uma abordagem a partir de uma nova perspectiva. Como poderíamos, além da crítica decolonial ao Brasil dos úl-

AS BANDEIRAS DA EXTREMA DIREITA BRASILEIRA SÃO UM COROLÁRIO DE IDEIAS COLONIAIS. A GUERRA CULTURAL NADA MAIS É DO QUE O CONFLITO DOS PARADIGMAS DE UMA ORDEM MUNDIAL QUE HOJE ESTÃO EM XEQUE.

timos anos, decolonizar também o próprio texto de Arthur Miller? Afinal, o autor era americano, branco, heterossexual, e escreveu o texto a partir desse ponto de vista, vivendo nos Estados Unidos imperialista dos anos 1950, muito antes dos grandes debates culturais das últimas décadas como as questões raciais, as discussões etaristas, o feminismo, a movimento LGBTQIAP+ e os movimentos anticoloniais, entre outros. Em grande parte do processo de ensaios discutimos as próprias questões críticas do texto, em especial na referência às questões das personagens femininas e da única personagem negra (Tituba).

## OS DESAFIOS DO TEXTO DRAMATÚRGICO EM UMA ABORDAGEM DECOLONIAL

As artes estão organicamente ligadas à conjuntura histórica em que foram criadas. No caso do teatro, este diálogo se torna ainda mais premente, no sentido de que sua efemeridade demanda uma relação instantânea com seu público. Dito isto, podemos contextualizar qualquer texto dramaturgico em um espaço/tempo específico, e sua leitura deve ser realizada neste ambiente.

No caso específico de *As bruxas de Salém*, Arthur Miller tinha duas referências básicas: os fatos históricos ocorridos em Salém, pequena cidade de Massachussets em 1692, e as acusações de comunismo por parte do macar-

OS JULGAMENTOS DE BRUXARIAS DE SALÉM FORAM UMA SÉRIE DE EVENTOS HISTÓRICOS QUE OCORRERAM EM 1692 NA CIDADE HOMÔNIMA, EM MASSACHUSETTS, NA REGIÃO QUE VIRIA POSTERIORMENTE A SER OS ESTADOS UNIDOS.

thismo contra artistas e outras personalidades americanas importantes no período da Guerra Fria. Os julgamentos de Salém do século XVII foram tratados por Arthur Miller como alegoria do que se passava no período da Guerra Fria em relação à perseguição do macarthismo aos comunistas.

Os julgamentos de bruxarias de Salém foram uma série de eventos históricos que ocorreram em 1692 na cidade homônima, em Massachusetts, na região que viria posteriormente a ser os Estados Unidos. Esses eventos resultaram em acusações de bruxaria contra várias pessoas, levando a julgamentos, condenações e execuções. Na época, a colônia de Massachusetts estava profundamente influenciada pelo puritanismo, uma forma rigorosa de protestantismo. A religião desempenhava um papel central na vida das pessoas, e havia um medo generalizado de forças malignas e sobrenaturais. Tudo começou quando duas jovens, Betty Parris e Abigail Williams, começaram a exibir comportamentos estranhos e convulsivos. Os médicos não conseguiram encontrar uma explicação médica para seus sintomas, o que levou à especulação de envolvimento sobrenatural. Essas meninas acusaram

algumas mulheres da comunidade de praticar bruxaria e lançar feitiços sobre elas. As acusações iniciais logo se multiplicaram, envolvendo mais pessoas, muitas vezes aquelas que eram socialmente marginais ou tinham conflitos pessoais ou relativos à posse de terras com outras. A histeria se espalhou rapidamente, e várias pessoas foram presas e interrogadas. As pessoas acusadas de bruxaria eram levadas a julgamentos nos quais a opinião pública determinava o curso do processo legal. Os procedimentos judiciais eram altamente questionáveis, baseados em depoimentos muitas vezes obtidos sob pressão e pouca ou nenhuma evidência concreta. A mera suspeita era frequentemente suficiente para condenar alguém. Vinte pessoas, a maioria mulheres, foram executadas por enforcamento e, em um caso, esmagada sob pedras, após serem consideradas culpadas de bruxaria. O terror dos julgamentos de bruxaria diminuiu à medida que mais pessoas começaram a questionar a validade das acusações e os métodos de julgamento. O governador da colônia interveio e liberou os prisioneiros remanescentes em 1693. Posteriormente, a colônia reconheceu o erro e pediu desculpas pelas execuções.

Os julgamentos das bruxas de Salém são frequentemente considerados um exemplo extremo de fanatismo de massa, falhas do sistema judicial e perseguição religiosa. Eles também tiveram um impacto duradouro na cultura e na história dos Estados Unidos, servindo como um lembrete das perigosas consequências de acusações infundadas e de como o medo e a desconfiança podem levar a eventos trágicos.

A peça, cujo nome original é *The crucible*, é ambientada durante os julgamentos de bruxaria de Salém, mas Miller usou essa história como um espelho para refletir sobre o macarthismo. Ele trouxe à tona questões sobre como a histeria, as acusações infundadas e a pressão social podem levar a injustiças e à destruição de vidas, tanto nos eventos históricos de Salém quanto nos processos anticomunistas de caça às bruxas liderados pelo senador Joseph McCarthy. Tanto nos julgamentos de bruxaria quanto no macarthismo, as acusações eram frequentemente baseadas em evidências duvidosas ou inexistentes. A peça também explora como a intolerância religiosa e a histeria coletiva podem levar a atitudes extremas e à violação de direitos civis.

Através da peça, Miller criticou a manipulação política e o abuso de poder. Ao sugerir que o macarthismo, a exemplo das acusações de bruxaria em Salém, era uma forma de manipulação política e social para alcançar objetivos específicos, ele usou, em essência, a narrativa histórica dos julgamentos de Salém como um meio de comentar sobre a injustiça, o medo irracional e a perseguição política que estavam ocorrendo durante o macarthismo. Ele

OS JULGAMENTOS DAS BRUXAS DE SALÉM SÃO FREQUENTEMENTE CONSIDERADOS UM EXEMPLO EXTREMO DE FANATISMO DE MASSA, FALHAS DO SISTEMA JUDICIAL E PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA.

ênfatiçou de que modo eventos históricos podem ser relevantes para as preocupações sociais contemporâneas, transmitindo uma mensagem atemporal sobre a importância de proteger os direitos individuais e a justiça.

## A DRAMATURGIA DO TEXTO E A DRAMATURGIA DA ENCENAÇÃO

Desde o início, concebi a encenação a partir de uma dramaturgia de cena própria, que corresse em paralelo ao texto de Arthur Miller. Apesar de um respeito reverente às palavras de Arthur Miller, a encenação criou uma linha narrativa independente em que uma crítica social sobre o movimento

POR MEIO DE IMPROVISOS,  
CRIAMOS ENTRE OS QUATRO  
ATOS DA PEÇA CENAS CURTAS  
QUE CONTAVAM A HISTÓRIA DA  
ASCENSÃO E CRISE DA EXTREMA  
DIREITA NOS ANOS RECENTES.

da extrema direita brasileiro pudesse ser lido em um arco dramático autônomo. Tal dramaturgia da encenação criaria, então, um efeito de estranhamento, que traria elementos da realidade social brasileira a serem incorporados criticamente à nossa encenação, sem modificar a essência do texto de Miller. Por meio de improvisos, criamos entre os quatro atos da peça cenas curtas que contavam a história da ascensão e crise da extrema direita nos anos recentes. Não apenas

retrataríamos sua evolução como também a reação dos seus críticos. Essa linha narrativa da encenação foi desenvolvida à medida que nossos debates se delineavam durante a montagem.

Assim, a montagem do *Satyros* contou com duas linhas dramáticas que correram paralelamente. A encenação fez uso de recursos de contraponto dramático, nos seguintes aspectos: independência de vozes, imitação e variedade rítmica. A primeira linha dramática da encenação foi o texto original de Arthur Miller, respeitado em sua essência. Essa linha contém uma fábula com os elementos dramáticos clássicos. A encenação da dramaturgia original buscou respeitar o ambiente dramático tradicional, levando em conta a precariedade espacial e financeira do projeto, com mínimas interferências textuais. A segunda linha dramática foi construída de forma autônoma pela encenação, mediante uma sequência de imagens e interações corais de atores durante o espetáculo. Esta dramaturgia da encenação buscou construir majoritariamente imagens em coro que se relacionassem diretamente com fatos recentes da realidade política nacional.

Ao iniciar o processo, concluímos que haveria a necessidade de uma corali-  
dade expressa nos movimentos da peça. Tratava-se de toda uma comunidade  
envolvida naquilo que se poderia chamar de uma histeria coletiva. Para po-  
dermos criar essa atmosfera cênica, pensamos em uma estrutura coral que,  
ao mesmo tempo que refletisse a vila de Salém, pudesse também contemplar  
as manifestações ultraconservadoras dos últimos anos e, em especial, o clima  
exaltado das ocupações em frente aos quartéis após o resultado das eleições.  
Durante o processo, no entanto, percebemos que a divisão racial também  
deveria ser abordada, pois já havia o embrião desse embate no próprio tex-  
to de Miller. Assim surgiu a ideia de termos dois núcleos corais atuando em  
conflito, aos quais chamamos de cidade branca e cidade negra.

### A CIDADE BRANCA – SOBRE FANATISMO, ETS, CONGRESSO E MURO DAS LAMENTAÇÕES

A cidade branca foi a denominação que usamos para as ce-  
nas corais criadas para a dramaturgia da encenação que estão  
diretamente relacionadas ao texto dramático original e, ao  
mesmo tempo, ao movimento da extrema direita no cenário  
brasileiro. Ela contempla a maioria das personagens centrais  
do texto de Miller. A ideia básica é que as personagens do texto  
poderiam ser “transportadas” para o ambiente das manifesta-  
ções ultraconservadoras brasileiras. No decorrer do processo  
de ensaios, fomos improvisando uma série de possibilidades,  
até que definimos quais seriam as cenas a serem incluídas na  
versão final da montagem e em que sequência de roteiro de-  
veriam ocorrer, de forma a criar uma narrativa sobre os fatos ocorridos no  
Brasil. Cito a seguir alguns exemplos:

NO DECORRER DO PROCESSO DE  
ENSAIOS, FOMOS IMPROVISANDO  
UMA SÉRIE DE POSSIBILIDADES,  
ATÉ QUE DEFINIMOS QUAIS SERIAM  
AS CENAS A SEREM INCLUÍDAS NA  
VERSÃO FINAL DA MONTAGEM E  
EM QUE SEQUÊNCIA DE ROTEIRO  
DEVERIAM OCORRER, DE FORMA  
A CRIAR UMA NARRATIVA SOBRE  
OS FATOS OCORRIDOS NO BRASIL.

- na abertura: o culto inicial, com devotos carregando revólveres, pisto-  
las, machadinhas e espingardas, demonstrando a inaudita união entre  
o discurso religioso e a violência;
- na transição entre o primeiro e o segundo ato: um líder patriota recita  
os versos do hino nacional diante de um pneu (baseado em vídeos  
que circularam pela internet); depois, o coro da cidade branca canta  
um louvor religioso usando a luz de seus celulares. Logo em seguida,  
estabelecem uma comunicação com supostos extraterrestres através

de sinais de luz emitidos por seus celulares. Tal cena foi diretamente inspirada em fato ocorrido em Porto Alegre e registrado em vídeos que circularam largamente pela internet, nos quais um grupo de radicais se comunicou com forças extraterrestres.

- no final da primeira parte: a tentativa de golpe – em que o coro da cidade branca realiza ações inspiradas na invasão do Congresso, incluindo a distribuição de copos de água, a destruição de um relógio-relíquia, os ataques com objetos, a cena antológica de deputada perseguindo um homem negro na rua, armada de revólver, e a destruição de obras de arte;
- no início do terceiro ato: o culto religioso com discurso de ódio (contra feiticeiras), seguido de uma manifestação religiosa com os seguidores falando línguas estranhas.

## A CIDADE NEGRA – OS OLHOS PETRIFICADOS

A questão racial foi das mais delicadas durante o processo. A princípio, o texto original prevê uma única personagem negra, Tituba, uma escravizada vinda de Barbados, baseada em uma personagem histórica. Ela tem um papel crucial na trama, pois não só ajuda as jovens a fazerem o ritual de feitiçaria para seduzir seus amados como também é responsável por fazer as primeiras acusações falsas de bruxaria para se livrar da condenação à morte.

A QUESTÃO RACIAL FOI DAS MAIS DELICADAS DURANTE O PROCESSO. A PRINCÍPIO, O TEXTO ORIGINAL PREVÊ UMA ÚNICA PERSONAGEM NEGRA, TITUBA, UMA ESCRAVIZADA VINDA DE BARBADOS, BASEADA EM UMA PERSONAGEM HISTÓRICA.

Nos primeiros ensaios, tínhamos os atores negros dos Satyros, Mariana França e André Luh, envolvidos nos debates iniciais sobre a construção cênica da peça. Discutíamos sobre a importância de Tituba como disparadora de conflitos. Mas sentíamos falta de algo: afinal, aquela era uma colônia de imigrantes puritanos vindos da Inglaterra, que usavam mão de obra escravizada e viviam confrontos sangrentos nas

invasões a terras indígenas. Toda esta dimensão colonial era secundária no texto de Arthur Miller. Tratava-se de uma sociedade escravocrata. Em um dos ensaios, André Luh veio com uma provocação: como íamos trazer a questão dessa sociedade escravocrata se tínhamos apenas uma personagem negra?

Do ponto de vista da dramaturgia da cena, pensamos que havia grupos sociais extremamente refratários ao movimento de extrema direita, e que valeria a pena criar um grupo social dentro do espetáculo que tivesse um olhar crítico à histeria coletiva do Brasil-Salém.



Foi desse duplo desafio que surgiu a ideia de termos um núcleo de atores negros para o espetáculo, que reforçasse o debate da questão racial naquilo que o texto de Arthur Miller tocava apenas de relance e, ao mesmo tempo, representasse o grupo social que acompanhou criticamente toda a violência política do Brasil nos anos recentes. Convidamos um grupo de atores negros: Diogo Silva, Jessica Aquino (posteriormente substituída por Rosi Horácio), Mariana Costa, Suzana Horácio. Eles trariam um olhar não colonial ao texto. Este núcleo passamos a chamar de “cidade negra”, que viria a ser o coro formado por pessoas negras escravizadas.

A cidade negra tem um papel fundamental na dramaturgia da cena. Em vários momentos de manifestações da “cidade branca”, os olhares da cidade negra fazem comentários sobre os descabros cometidos pelos integrantes daquela. Ao final da cena do ataque terrorista em Brasília, a cidade negra ilumina os rostos dos agressores da extrema direita e, posteriormente, se ilumina, enquanto uma voz em *off* comenta: “Agora somos o que sempre fomos... mas agora estamos nus” – texto de Arthur Miller, mas que, no contexto da voz em *off*, traz o duplo sentido do racismo brasileiro, que sempre foi ignorado e que agora se escancara na radicalização da extrema direita.

Ao mesmo tempo que a cidade negra comenta a abordagem colonial de Arthur Miller para a Salém do final do século XVII, sua presença na encenação traz uma reflexão inevitável sobre o racismo da extrema direita brasileira, especialmente de suas lideranças religiosas mais proeminentes. A intolerância de pentecostais em relação às religiões de matriz africana traz, em seu cerne, um discurso latente de racismo. No final do segundo ato, ao observar uma manifestação da extrema direita em que condenam “as raças degeneradas que mancham nossa nação”, os manifestantes (todos brancos) saem de cena, e, através do olhar, a cidade negra faz uma crítica contundente à manifestação.

Foi por meio deste contraponto dramatúrgico (cidade branca × cidade negra) que pudemos realizar uma crítica decolonial sobre um grupo socialmente invisibilizado (os subalternos, como definido por Spivak<sup>2</sup>) tanto no texto de Miller quanto na sociedade brasileira.

Mesmo com esta abordagem inclusiva, era evidente para nós que ainda havia uma ausência, relativa ao debate racial, na construção cênica do espetáculo. Não tivemos nem tempo nem condições financeiras de ampliar a crítica racial, trazendo temas e artistas indígenas para o processo, algo que foi

A CIDADE NEGRA TEM UM PAPEL FUNDAMENTAL NA DRAMATURGIA DA CENA. EM VÁRIOS MOMENTOS DE MANIFESTAÇÕES DA “CIDADE BRANCA”, OS OLHARES DA CIDADE NEGRA FAZEM COMENTÁRIOS SOBRE OS DESCALABROS COMETIDOS PELOS INTEGRANTES DAQUELA.

2. Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte: UFMG, 2010.

mencionado pelo texto original. O processo artístico decolonial é complexo, e sua realização plena estará sempre em um plano utópico, na medida em que nem tudo pode ser abarcado simultaneamente.

## O CONGRESSO NACIONAL – O BOI, A BALA E A BÍBLIA

MUITO SE FALOU DURANTE AS  
ELEIÇÕES DE ANOS RECENTES  
DA IMPORTÂNCIA DO TRIPÉ DAS  
BANCADAS DO CONGRESSO  
NACIONAL DO BOI, DA BALA E  
DA BÍBLIA COMO APOIADORES  
DA AGENDA CONSERVADORA.

Na base do projeto de encenação, além das construções cênicas das corali-  
dades da cidade branca e da cidade negra, havia uma crítica fundamental ao  
trio de forças que fundamentou a ascensão da extrema di-  
reita no panorama político nacional: o boi, a bala e a Bíblia.

Muito se falou durante as eleições de anos recentes da  
importância do tripé das bancadas do Congresso Nacional  
do boi, da bala e da Bíblia como apoiadores da agenda con-  
servadora.

Na dramaturgia cênica da peça, buscamos realizar uma  
crítica decolonial a esse trio de forças. O boi é uma referên-  
cia à força das elites rurais, dominadas pelo conservadorismo  
das comunidades distantes dos grandes centros urbanos. O boi também sim-  
boliza um dos pilares da MCP: o olhar predatório sobre a Natureza e a explo-  
ração dos recursos naturais à exaustão. A Bíblia, por sua vez, esteve sempre  
presente no processo colonial europeu. Não por acaso, nos primórdios da  
colonialidade, o rei de Portugal, primeiro país europeu a explorar os oceanos  
no século XV, recebera autorização papal para se lançar em busca de bens e  
terras para a doutrina cristã. Em locais de vendas de escravizados africanos  
na costa ocidental africana, sempre havia igrejas cristãs para atestar o caráter  
religioso da atividade. Finalmente, a bala como base do discurso da extrema  
direita (defesa do indivíduo contra uma sociedade violenta, proteção da ter-  
ra), mas também como símbolo do vínculo de forças conservadoras com as  
forças militares do país. No movimento colonial, há um aspecto determinante  
que está intimamente ligado ao tema da bala: o desenvolvimento de tecno-  
logias de guerra que permitiram aos colonizadores europeus controlarem  
vastas áreas territoriais com forças militarizadas relativamente reduzidas. A  
conquista do Velho Oeste norte-americano está diretamente vinculada ao  
uso de armas em conflitos com povos originários.

Trouxemos essas referências para o espetáculo de várias formas. A Bíblia  
está representada em situações explícitas no texto, e sua presença é refor-  
çada pela dramaturgia da encenação. Em várias movimentações cênicas, o  
coro da cidade branca canta salmos carregando armas, atende a rituais re-  
ligiosos e até mesmo na cena da invasão do Congresso Nacional um dos

personagens carrega uma Bíblia. Por outro lado, o texto de Miller também fala explicitamente sobre a questão rural, que envolve a disputa de terras entre os fazendeiros, inclusive com acusações de roubos de terras (o que seria um aspecto importante a se levar em conta: os interesses econômicos dos agentes acusadores nos processos de bruxaria). Na montagem também utilizamos ferramentas agrícolas mais rudimentares (ancinhos, machadinhas, enxadas, pás etc.). Tais ferramentas são exibidas pelos atores em cenas de igreja e também na cena do golpe, evidenciando o apoio da elite ruralista ao movimento de invasão do Congresso Nacional em janeiro de 2023. Sobre o tema relativo à bala, a montagem exhibe várias personagens que carregam armas, inclusive em eventos religiosos. Em todas as cenas corais ocorridas em templos, as personagens masculinas carregam armas.

## A ESTRUTURA PATRIARCAL NO TRIÂNGULO AMOROSO – JOHN PROCTOR, ABIGAIL E ELIZABETH

Na trama da peça, Abigail Williams (Julia Bobrow) trabalha na casa de John Proctor (Henrique Mello) e, durante um período em que sua esposa Elizabeth (Elisa Barbosa) encontrava-se doente, John e Abigail têm um caso. Ao descobrir a traição, Elizabeth expulsa a jovem de casa. O início da peça traz a jovem e um grupo de amigas adolescentes fazendo um ritual de feitiçaria com a escravizada Tituba (Mariana França/Mariana Costa), no qual Abigail pede que John Proctor volte para ela. Elas são descobertas pelo pastor Parris (Gustavo Ferreira), tio de Abigail. É a partir deste fato que ocorre uma série de transtornos entre as jovens, e as especulações sobre possessão demoníaca tomam conta da vila de Salém.

Logo no início do processo, percebemos um dos aspectos fundamentais daquilo que chamamos de Matriz Colonial de Poder: a opressão de gênero. Na estrutura das personagens, muitos críticos e acadêmicos consideram John Proctor o protagonista, o herói, enquanto Abigail Williams, a jovem recusada por ele, seria a antagonista. Arthur Miller se identificava com John Proctor, o homem falsamente acusado de bruxaria, vítima do macarthismo. Assim, John teria cometido um “deslize” moral ao se envolver com a jovem Abigail. Sua falha trágica teria sido ceder aos encantos de uma jovem enquanto sua mulher estava acamada. Arrependido de seu ato, e vendo as consequências deste para amigos da comunidade de Salém, ele se mostra um homem digno, cumprindo a jornada do herói. Dessa forma, Abigail seria a antagonista que leva à derrocada de seu amado e de sua esposa, Elizabeth.

LOGO NO INÍCIO DO PROCESSO,  
PERCEBEMOS UM DOS  
ASPECTOS FUNDAMENTAIS  
DAQUILO QUE CHAMAMOS DE  
MATRIZ COLONIAL DE PODER:  
A OPRESSÃO DE GÊNERO.

No entanto, desde o início consideramos que a visão sexista da situação original da traição contaminava a leitura possível da peça. Ivam trouxe em vários momentos o caráter sexista de várias falas abordando a personagem de Abigail como a “vilã” que havia destruído a vida de um homem “bom”.

Historicamente, Abigail era uma adolescente de 13 anos, e Proctor, um homem com mais de 30 anos, casado em segundas núpcias. O sexismo da leitura é evidente: uma adolescente teria seduzido um homem casado dentro de sua própria casa, enquanto a esposa estava convalescente. A própria esposa traída, Elizabeth, chega a alegar, no quarto ato, que ela também seria culpada pela traição (?!) do marido, pois tinha seus “defeitos” e teria sido “fria” com ele.

Esses trechos foram excluídos da nossa montagem, na qual optamos por reforçar o caráter heroico da própria esposa. Negando uma leitura submissa

ESSES TRECHOS FORAM EXCLUÍDOS DA NOSSA MONTAGEM, NA QUAL OPTAMOS POR REFORÇAR O CARÁTER HEROICO DA PRÓPRIA ESPOSA. NEGANDO UMA LEITURA SUBMISSA DE ELIZABETH PROCTOR, BUSCAMOS CRIAR UMA PERSONAGEM COM FIBRA MORAL E INDEPENDÊNCIA, QUE PERDOOU O MARIDO NÃO POR DEPENDÊNCIA OU SUBMISSÃO, MAS POR UMA DECISÃO PRÓPRIA E AUTÔNOMA.

de Elizabeth Proctor, buscamos criar uma personagem com fibra moral e independência, que perdoou o marido não por dependência ou submissão, mas por uma decisão própria e autônoma. Em nossa montagem, buscamos dar uma atitude mais combativa para Elizabeth, uma mulher que se recusa a acreditar em bruxaria e que exige que seu marido conte a verdade ao tribunal, a fim de salvar os amigos que vinham sendo acusados de bruxaria, disposta a enfrentar a execração pública de ter sido traída para poder salvar amigos.

Além disso, incluímos uma cena que foi incorporada ao filme de 1996, dirigido por Nicholas Rytner, com Daniel Day Lewis como John Proctor e Winona Ryder como Abigail. Vemos Arthur Miller, também autor do roteiro do filme, revendo o sexismo do texto original, na medida em que insere uma nova cena na masmorra em que está aprisionado John Proctor antes de sua execução, no final do filme. Em sua cela, ele recebe a visita de Abigail que está fugindo de Salém e ela o convida para fugirem juntos. Ela poderia subornar o agente carcerário e poderia convencê-lo a libertar Proctor. Ela se arrisca ao tomar tal atitude e diz: “Eu nunca quis isso para você”. Neste sentido, pensamos em valorizar a luta romântica de uma menina que, na busca por conquistar seu amor, é capaz de tudo.

Por outro lado, fizemos uma pequena traição ao texto original de Arthur Miller, na boca da personagem do juiz Hathorne (Heyde Sayama/Felipe Estevão), quando este diz (texto nosso):

HATHORNE: Senhor Proctor, o senhor acusa Abigail de assassinato e chama esta jovem de prostituta. Quer dizer então que uma menina inocente, na

flor da idade, teria seduzido e desvirtuado um homem cristão que nunca vai à igreja, fazendeiro, poderoso, pai de família, dentro da sua própria casa quando a mulher dele estava adoentada? Acha que este tribunal acreditaria nisso?

Com essa interferência textual na dramaturgia, buscamos evidenciar a responsabilidade de John Proctor na traição, o machismo de sua atitude e a consequência nefasta que havia tido para todas as pessoas envolvidas. Foi o erro de John Proctor (e não a suposta “arrogância” – termo de John Proctor – de Abigail) que causou aquela tragédia. Abigail seria, na verdade, vítima do machismo, e não a antagonista perversa da trama. Ela percebe o sexismo daquele ambiente e sua queda inevitável diante dessa força opressiva. Posteriormente, Hathorne usará termos extremamente machistas (vagabunda, prostituta) para se referir a ela, numa evidente demonstração de machismo que será inevitável para sua condenação pública.

Também na cena final do enforcamento, tiramos o foco de John Proctor e o colocamos em um grupo de quatro pessoas, com três outras mulheres que foram julgadas, condenadas e enforcadas, mostrando que as grandes vítimas daquele processo todo haviam sido as mulheres. A história de John Proctor, o herói do texto, foi uma entre tantas outras injustiças cometidas naquele período. Desta forma também pudemos destacar o aspecto machista das perseguições a mulheres que ocorreram no mundo cristão por mais de três séculos, e que se configuravam em julgamentos nos quais mulheres não submissas eram acusadas de bruxaria.

Estes são apenas alguns dos aspectos da abordagem decolonial que fizemos na realização do espetáculo *As bruxas de Salém*. Muitos outros foram pesquisados durante o processo de criação: a questão trans na escolha de papéis, o preconceito às práticas religiosas não cristãs, o colorismo e a definição de personagens brancos e negros, a estrutura judicial e a questão do sexismo, o uso da violência contra o corpo da mulher etc., a ausência dos povos originários no embate dramático, o sistema judicial e sua relação com a opinião pública, a relação do poder do capital com as *fake news*, entre outros. Como em qualquer projeto artístico decolonial, muitos outros aspectos importantes também ficaram de fora. Em um dos últimos encontros com os atuantes da cidade negra, surgiu uma questão importante. Um dos atores observou a

ESTES SÃO APENAS ALGUNS DOS ASPECTOS DA ABORDAGEM DECOLONIAL QUE FIZEMOS NA REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO *AS BRUXAS DE SALÉM*. MUITOS OUTROS FORAM PESQUISADOS DURANTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO: A QUESTÃO TRANS NA ESCOLHA DE PAPÉIS, O PRECONCEITO ÀS PRÁTICAS RELIGIOSAS NÃO CRISTÃS, O COLORISMO E A DEFINIÇÃO DE PERSONAGENS BRANCOS E NEGROS, A ESTRUTURA JUDICIAL E A QUESTÃO DO SEXISMO, O USO DA VIOLÊNCIA CONTRA O CORPO DA MULHER ETC., A AUSÊNCIA DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO EMBATE DRAMÁTICO, O SISTEMA JUDICIAL E SUA RELAÇÃO COM A OPINIÃO PÚBLICA, A RELAÇÃO DO PODER DO CAPITAL COM AS FAKE NEWS, ENTRE OUTROS.

existência de inúmeros aspectos importantes da questão racial que não haviam sido discutidos no projeto. Eu não poderia negar esse fato. Lamentei as faltas, os limites de nossa pesquisa. Mas lembrei que a trajetória de um artista decolonial é longa, com muitos percalços, e o que importa é estar no movimento de tentar, falhar, tentar novamente, falhar melhor, e nunca desistir de tentar se libertar das amarras da colonialidade.

**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 Uniarts de Estocolmo e a Ernst Busch de Berlim, entre outras.

# Do palco para a tela – ou de um papel a outro

*Aimar Labaki*

**T**eatro é ao vivo; audiovisual só existe se for capturado por um aparato técnico de apreensão de som e imagem. Teatro é a arte da reorganização de ações humanas, com ao menos um ator e um espectador fisicamente presentes. Audiovisual é a reorganização de imagens e sons por meio da captura e reprodução mecânicas. Por redutoras que sejam, essas definições são necessárias para que se possa abordar a questão da criação de obra cinematográfica a partir de material teatral. Ou vice-versa.

Referindo-se especificamente aos processos de adaptação da literatura para o cinema, Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire afirmam:

Na realidade, cada texto, literário ou cinematográfico, original ou adaptado, constitui em si mesmo um sistema específico. Somente alguns dos elementos do texto original se revelam capazes de passar por transposições. Estas sempre envolvem interações complexas com o novo meio semiótico, mas também com o ambiente cultural e social no qual o sistema de difusão industrial de imagens vai projetá-las. Ao mesmo tempo, essas transposições frequentemente implicam modificações internas que afetam as relações entre os elementos originais entre si. *A cartuxa de Parma*, anunciado como “um grande filme de capa e espada”, coloca o problema da estabilidade relativa de um sistema narrativo, a partir do momento em que ele se encontra integrado, pelo viés de uma tecnologia icônica, dentro do circuito da cultura de massa.<sup>1</sup>

1. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris: Klincksieck, 2004, p. 12.

Liz Reis e Clovys Torres como personagens da recém-instalada República brasileira; *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.



No caso específico do longa-metragem *Cordialmente teus* (Brasil, 2022) e da peça teatral de mesmo nome a partir da qual se pensou seu roteiro, a questão levantada por Clerc e Carcaud-Macaire se colocava desde o início. Até porque ambos, espetáculo teatral e filme, pertencem à tradição dramática, isto é, do texto teatral ou roteiro cinematográfico como gênero literário – o

PARA NÃO RESULTAR EM UMA SIMPLES ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE TEXTO TEATRAL, ISTO É, O REGISTRO MECÂNICO DO TEXTO PENSADO PARA O PALCO, ERA PRECISO ENCONTRAR UM SISTEMA NARRATIVO, ESPECÍFICO PARA A COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, QUE DESSE CONTA DA RELAÇÃO FORMA-QUESTÃO PROMOVIDA PELA PEÇA, SEM REPRODUZIR-LO OU SIMPLEMENTE ILUSTRÁ-LO.

primeiro, tendo por característica só se completar quando de seu encontro com um espectador ao vivo, diante de um ator encarnando tal palavra, no sentido dado por Stanislávski; no segundo, por analogia ou extensão, o roteiro como gênero literário que só se completa com a projeção do filme a partir dele criado. Por isso, ao falar sobre a transposição da literatura para o cinema, as autoras estão a falar também sobre o diálogo entre obra teatral e audiovisual.

Para não resultar em uma simples adaptação cinematográfica de texto teatral, isto é, o registro mecânico do texto pensado para o palco, era preciso encontrar um sistema narrativo, específico para a comunicação audiovisual, que desse conta da relação forma-questão promovida pela peça, sem reproduzi-lo ou simplesmente ilustrá-lo. Isso antes mesmo de pensar nas opções de linguagem feitas pela direção, que por evidente teriam as imagens e os sons como os elementos essenciais de linguagem, ainda que a relação texto-imagem e som esteja para o cinema como seu homólogo texto-corpo do ator no teatro. Para tanto, a primeira tarefa era resgatar a origem e o sentido da configuração do texto teatral original.

*Cordialmente teus* foi escrito sob encomenda do grupo que capitaneava o projeto Mostra de Dramaturgia Contemporânea, para o SESI-SP. Renato Bor-





Marcos Breda e Daniel Breda, pai e filho contracenando em *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.

gui, Élcio Nogueira, Débora Duboc e Luah Guimarães também produziam a maratona e participavam como atores nos vários textos. A montagem contava também com o luxuoso auxílio de Cyro del Nero nos figurinos.

A encenação inteligente e apurada de Ivan Feijó não sobreviveu àquela temporada. Talvez a dificuldade de transportar seu engenhoso cenário, criado também por ele; talvez a dificuldade de comunicação de um texto que em poucas cenas esboça uma visão de conjunto para a estrutura social brasileira (pretensão e água benta etc.) – na prática a peça, como tantas antes, depois e no futuro, morreu na primeira temporada. Morte súbita, mas corriqueira; destino comum a grande parte da produção teatral brasileira que caiu na vala na qual padece desde sempre a produção de cinema: com apoio estatal (ainda que intermitente e insuficiente) para a produção e nenhum mecanismo público que garanta às obras chegarem regularmente e em boas condições ao cidadão espectador. (Não confundir com o cidadão contribuinte de Plínio Marcos.)

O texto era formado por sete cenas, sem relação explícita entre si, situadas em momentos distintos da história brasileira, em ordem não cronológica – 2001, 1891, 1944, 1971, 1992, 1558, 2001. As duas primeiras tratam da alienação diante das engrenagens da elite financeira: uma dona de casa enfrenta a impermeável lógica da burocracia bancária; e uma viúva da Monarquia e de um proprietário de terras descobre que uma crise de papéis (a primeira de uma República e de um capitalismo que as colecionam num ciclo previsível em suas causas e vítimas) a devolve ao lugar destinado ao gênero feminino no patriarcado, a submissão e/ou a dissimulação.

O TEXTO ERA FORMADO POR SETE CENAS, SEM RELAÇÃO EXPLÍCITA ENTRE SI, SITUADAS EM MOMENTOS DISTINTOS DA HISTÓRIA BRASILEIRA, EM ORDEM NÃO CRONOLÓGICA – 2001, 1891, 1944, 1971, 1992, 1558, 2001.

Resignificando *Antígona*;  
da esquerda para a direita:  
Ana Negraes, Diego  
Avelino e Mawusi Tulani.  
Foto de Jacob Solitrenick.



A terceira, em que pai e filho ainda criança têm o mesmo grau de ignorância e desamparo diante da guerra e suas consequências no cotidiano, serve de trampolim para as seguintes. Na penúltima fala dessa cena, Simão (nome de meu avô paterno), diz a seu filho Milad (meu último tio ainda vivo): “— [...] Esse aqui é um país abençoado. Aqui *nós vive* em paz. Aqui nunca vai ter guerra. Nunca.”<sup>2</sup>

A cena seguinte, a quarta, se passa no cativeiro de um sequestro promovido pela guerrilha de esquerda em 1971. A quinta, no dia do Massacre do Carandiru. A sexta retrata a tortura de um indígena por um português, no alvorecer da ocupação europeia do território americano. A última cena era datada de 2001, ano que aos nossos olhos, viventes no início dos anos 1990, quando a peça foi escrita, soava mítica e ameaçador. Como o diálogo entre torturadora e torturada que encerra a peça.

SEIS CENAS A TRATAR DA VIOLÊNCIA  
EM SUAS DIVERSAS FACES. COMO  
ALINHAVO, A IDEIA DESSA MESMA  
VIOLÊNCIA COMO ELEMENTO  
FUNDANTE DE NOSSA SOCIEDADE.  
NÃO EXATAMENTE UMA HIPÓTESE  
NOVA. MAS TALVEZ UMA MANEIRA  
EXPRESSIVA INÉDITA DE ABORDÁ-LA.

Seis cenas a tratar da violência em suas diversas faces. Como alinhavo, a ideia dessa mesma violência como elemento fundante de nossa sociedade. Não exatamente uma hipótese nova. Mas talvez uma maneira expressiva inédita de abordá-la.

A estrutura do texto teatral, e sua opção por uma sequência não linear de datas, correspondia à necessidade de tornar claro que o que se buscava não era uma explicação causal, mas a explicitação de uma relação estrutural e ao mesmo tempo de paralelismo entre diversas formas de violência: militar, econômica, ideológi-

2. Aimar Labaki, *O Teatro de Aimar Labaki*, Imprensa Oficial, 2010, p. 172.



Marina Mathey, no episódio do Massacre do Carandiru, *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.

ca, financeira etc., no contexto de um Estado que não nasceu de uma nação, mas sim contra seu povo.

Outra busca realizada em sua escrita foi a articulação de uma estrutura épica com cenas dramáticas. Os diálogos não são realistas, mas tampouco são épicos, isto é, não se quebra a quarta parede, nem a progressão dramática ou a verossimilhança. E as questões políticas buscam se transmutar em situações dramáticas que se articulam e se desenvolvem a partir das personagens, suas vontades e contravontades, o bê-á-bá da dramaturgia não necessariamente psicológica, mas limitada pelas regras do drama burguês.

Essa visão das relações de sociabilidade no Brasil e da falta de aderência entre elite e povo a uma visão de Estado nacional que se traduza em Estado de direito nada tem de original, por evidente. De Sérgio Buarque de Holanda a Jessé de Souza, passando por Antonio Candido, Paulo Arantes e José Miguel Wisnik, ela vem sendo desenvolvida, questionada, reinterpretada, mas permanece hegemônica, ao menos entre os pensadores de esquerda.

As artes também têm abordado essas questões, numa tradição que vem de Machado de Assis para desembocar em Sérgio Carvalho e seu Teatro do Latão, Francisco Alvim e Kleber Mendonça Filho.

Até no título, *Cordialmente teus* foi inspirado no filme *Cronicamente inviável*, do cineasta Sérgio Bianchi (Brasil, 2000), obra-prima a nos aterrorizar com sua fria e debochada exposição de nosso pacto social, isto é, da inexistência de um. É a guerra de todos contra todos, num país onde a Lei só vale para o inimigo – e, mesmo assim, só se for contra ele. Uma sociedade sem Pai, em mais de um sentido.

ESSA VISÃO DAS RELAÇÕES DE SOCIABILIDADE NO BRASIL E DA FALTA DE ADERÊNCIA ENTRE ELITE E POVO A UMA VISÃO DE ESTADO NACIONAL QUE SE TRADUZA EM ESTADO DE DIREITO NADA TEM DE ORIGINAL, POR EVIDENTE.

Agnes Zuliani denuncia a tortura em *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.



A ESTRUTURA FRAGMENTADA,  
AS CENAS APARENTEMENTE  
DESCONECTADAS ENTRE SI, A  
VARIAÇÃO DE ESTILOS E O FOCO NOS  
ATORES, VINDOS TODOS DO TEATRO,  
SÃO CARACTERÍSTICAS QUE UNEM  
*CORDIALMENTE A CRONICAMENTE*.

A estrutura fragmentada, as cenas aparentemente desconectadas entre si, a variação de estilos e o foco nos atores, vindos todos do teatro, são características que unem *Cordialmente a Cronicamente*. Nem por isso *Cordialmente*

*teus*, a peça, era um texto “cinematográfico”. Ele se baseia na palavra, e não em imagens e sons. Foi escrito para ser encarnado pelos atores, depende deles para sua existência. Mesmo a estrutura épica é pensada a partir da utilização dos mesmos quatro atores para encarnar os múltiplos papéis – e não apenas na construção não linear ou causal da sequência de cenas.

Mais que isso, o teatro e o cinema a que se filiam as duas versões de *Cordialmente teus* são aqueles cuja criação parte de palavras previamente escritas. E o roteiro e a direção do filme buscaram uma linguagem que utilizasse som e imagem para criar uma obra que desse às palavras e ao ator o mesmo protagonismo.

À maneira de Manoel de Oliveira ou da dupla Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, guardadas todas as diferenças fundamentais entre as duas obras entre si e em relação a meu trabalho, buscou-se um cinema que desse às palavras e ao ator (enquanto corpo, mas também enquanto emissor) lugar central. Daí, por exemplo, os poucos movimentos de câmera (com a exceção da segunda cena, pensada como uma paródia de telenovela de época), as raras movimentações dos atores, a preferência por closes ou enquadramentos que coloquem os corpos em destaque no quadro, num diálogo entre sua materialidade e o simbolismo presente no quadro.



Anderson Kary Baya e Eduardo Parisi, indígena e colonizador, *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.

Essas opções, independentemente de o filme ter se originado de uma peça, levam a uma “teatralidade” do filme. E, no entanto, o resultado é especificamente cinematográfico, pois o espectador é levado a voltar sua percepção para os elementos visuais e sonoros que, mais que formarem uma moldura, dialogam com atores e palavras.

Não se trata do registro das ações e diálogos, mas de sua participação num jogo semiótico em que sons e imagens, além do extraquadro, têm o mesmo peso. No trabalho de escrita do roteiro, novos diálogos foram escritos. Diálogos cinematográficos, em contraponto a diálogos teatrais.

Entendo os primeiros como falas cuja função primordial é levar o ator a se concentrar em si e na sua relação com seus parceiros de cena, em contraposição a um diálogo, ainda que indireto, com a câmera, isto é, com o espectador. É lugar-comum dizer que a câmera grava o pensamento dos atores. Isso é fato. Quando estes pensam. O que é o caso da trupe de *Cordialmente teus*.

Já o diálogo teatral pressupõe que o ator faça da palavra a expressão última de uma ação que além de interna é física, necessariamente exige a consciência e presença de todo o corpo do emissor. Se no audiovisual o enquadramento, isto é, o que é dado a ver ao espectador, é eleito pelo diretor, no teatro essa opção, consciente ou inconsciente, é prerrogativa do espectador. Daí o ator não poder abrir mão do trabalho com todo seu corpo.

Em Manoel de Oliveira a palavra é destacada pelo ralentamento no tempo das falas. O mesmo se dá com Straub e Huillet, mas em seus filmes o tempo ralentado é acompanhado por um tom monocórdico e uma contenção que buscam valorizar o texto – em geral de origem literária. Os gestos são raros e muito marcados, valorizando

JÁ O DIÁLOGO TEATRAL PRESSUPÕE QUE O ATOR FAÇA DA PALAVRA A EXPRESSÃO ÚLTIMA DE UMA AÇÃO QUE ALÉM DE INTERNA É FÍSICA, NECESSARIAMENTE EXIGE A CONSCIÊNCIA E PRESENÇA DE TODO O CORPO DO EMISSOR.

seu simbolismo em detrimento de qualquer relação entre as personagens/ tipos/enunciantes.

Já Oliveira trabalha no registro dramático, ainda que em tempo alterado, em diálogos repletos de citações e simbolismos, mas nem por isso menos eficazes na busca de aprofundamento das emoções e das relações entre personagens. *Cordialmente teus* bebe nas duas fontes. Em busca de uma outra linguagem.

Numa cena inexistente na versão teatral, atores negros representam uma situação tirada diretamente (e às vezes quase literalmente) da *Antígona* de Sófocles. Uma mulher escravizada quer enterrar seu irmão, morto sob tortura por seu proprietário. Acompanhada por uma mulher grávida, ela é alcançada por seu marido, que tenta convencê-la a fugir, já que está sendo caçada pelos homens da fazenda. Mawusi Tulani, Diego Avelino e Ana Ne-

graes atuam de forma pausada, quase imóveis, hieráticos, num quadro que reforça a altivez e a força de suas figuras e evoca a religiosidade de matriz africana, mesclando-a com o universo cultural e mítico grego. A montagem não segue a estética de Straub e Huillet; os enquadramentos gerais e o trabalho dos atores, sim.

Já na terceira cena, Marcos Breda e Daniel Breda, pai e filho na vida, vivem pai e filho em cena. Como em Oliveira, buscou-se ralentar a fala em busca de maior emoção – e não o contrário – e, principalmente, do aprofundamento da relação entre os atores. Detalhes foram acrescentados ao diálogo, para levar os atores a esse estado de jogo simul-

taneamente cênico e real – como ao batizar a personagem do filho com o nome na vida real do pai de Marcos, avô de Daniel, Ciro.

A única das cenas a manter mais ou menos intacto o diálogo do original teatral foi a segunda, passada na passagem do século XIX para o XX. O motivo foi sublinhar o caráter paródico do gênero (melodrama) e da situação, que ecoava o da cena anterior, mais de cem anos antes. Liz Reis e Clovys Torres marcavam o humor buscado, sem apelar para a farsa. O resultado mantém a tensão entre a emoção (melodramática) e a inteligência (do humor), em grande medida pelo talento e acerto dos atores.

O roteiro parte das mesmas premissas da escrita da peça: estrutura épica e cenas dramáticas a tratar da violência inerente à estrutura social e política brasileira. Mas a linguagem cinematográfica impõe questões distintas da teatral.

A peça foi escrita para que quatro atores fizessem todos os papéis. Isso reforça o caráter épico da estrutura. Na passagem para o cinema, era preciso ter um ator por personagem, para que não se perdesse a verossimilhança

A ÚNICA DAS CENAS A MANTER  
MAIS OU MENOS INTACTO O  
DIÁLOGO DO ORIGINAL TEATRAL  
FOI A SEGUNDA, PASSADA NA  
PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA  
O XX. O MOTIVO FOI SUBLINHAR O  
CARÁTER PARÓDICO DO GÊNERO  
(MELODRAMA) E DA SITUAÇÃO,  
QUE ECOAVA O DA CENA ANTERIOR,  
MAIS DE CEM ANOS ANTES.



Thaia Perez no último episódio de *Cordialmente teus*, 2022. Foto de Jacob Solitrenick.

e a possibilidade de uma adesão mais próxima do espectador à ação, ainda que momentânea.

Na hora da pré-produção, ao se pensar no elenco, a questão da representatividade se impôs. Os papéis de escravizados devem ser feitos por atores negros; atores travestis e transgêneros, personagens de sexualidade fluida. Além de atores negros e transgêneros deverem fazer também outros papéis, independentemente desse critério, é óbvio.

Que fique claro: essa adequação foi apenas um critério inicial. Todos os atores foram escolhidos por suas qualidades artísticas. Isso possibilitou, por exemplo, a estreia nas telas da excelente Marina Mathey, formada na Escola de Arte Dramática e, depois das filmagens, já fazendo excelente carreira nos palcos.

A questão da representatividade também se colocou na escrita de novas situações dramáticas para o roteiro. As cenas cinco e sete surgiram do desejo de incorporar os temas da escravidão e da Inquisição, os brasileiros de origem africana e judaica, duas diásporas muito diferentes, mas igualmente trágicas.

A terceira cena a ser criada para o roteiro, a oitava, reforça um outro tema já presente na peça: a tortura. Agnes Zuliani, em atuação antológica, vive a militante que relata sua própria tortura diante de uma plateia esvaziada nos anos 1990.

A estrutura do filme ganhou assim um arco muito mais claro. Três cenas iniciais em que se sublinha a violência econômica, presente, ainda que oculta, nas outras. E o retrato da ideologia absorvida pelas classes subalternizadas: o mundo sempre foi assim, não vai mudar. “Esse é um país abençoado. Aqui nunca teve guerra. Nem nunca vai ter.”

A QUESTÃO DA REPRESENTATIVIDADE  
TAMBÉM SE COLOCOU NA ESCRITA  
DE NOVAS SITUAÇÕES DRAMÁTICAS  
PARA O ROTEIRO. AS CENAS CINCO  
E SETE SURGIRAM DO DESEJO  
DE INCORPORAR OS TEMAS DA  
ESCRVIDÃO E DA INQUISIÇÃO,  
OS BRASILEIROS DE ORIGEM  
AFRICANA E JUDAICA, DUAS  
DIÁSPORAS MUITO DIFERENTES,  
MAS IGUALMENTE TRÁGICAS.

Quatro cenas sobre a interminável violência do Estado contra seu povo: a luta desproporcional, incivilizada e cruel contra a oposição ao golpe militar de 1964; o massacre do Carandiru como símbolo do encarceramento em massa, em condições sub-humanas, de parte cada vez maior da população negra e/ou não absorvida pelo mercado de trabalho; a escravidão como base da economia, mas também como ideologia que segue estruturando relações até hoje, buscando desumanizar a vítima para poder melhor subjugar-la; a

Inquisição a usar, como sempre, o discurso religioso como forma de aprofundar o poder e os lucros.

As três últimas cenas são um tríptico sobre o método mais presente nesses mais de quinhentos anos: a tortura física. A penúltima cena mostra uma ex-torturada contando sua história para uma plateia minguada e desinteressada, nos anos 1990 (quando mais de uma vez se ouviu, ao abordar o assunto: “isso é passado, vamos olhar para a frente. Isso é coisa de gente ressentida”). É época em que já se dizia (e me incluo entre estes) que sem a revogação da Lei da Anistia, sem o devido processo legal e a punição exemplar dos torturadores e dos mandantes, e sem a luta contra a tortura que continua a grassar nas delegacias e nas ruas contra a população mais pobre e os presos comuns – sem essas três coisas, o castelo de nossa incipiente democracia, o chamado Pacto de 88, mais cedo ou mais tarde ruiria. CQD. A figura do torturador ao final da cena simboliza esse ameaça real ainda hoje.

A penúltima cena, a única de violência explícita no filme, simboliza no corpo torturado do indígena seviciado pelo europeu os corpos de todas as vítimas até hoje. O discurso do mandante da tortura será ecoado pela tortu-



radora da última cena. Nessa, o futuro é projetado como a mera manutenção da situação passada e atual das relações entre violência institucional e a resistência a ela.

Nessa cena, como nas outras, buscou-se uma verossimilhança que evitasse ruídos passíveis de chamar a atenção do espectador para detalhes em detrimento da ação dramática e suas implicações. Filmes teatrais ou peças cinematográficas existem. Mas em geral são mais fruto de falta de reflexão que de opção.

*Cordiamente teus*, peça e roteiro e filme, são encarnações diferentes das mesmas questões e da mesma busca por uma forma que as trabalhe da maneira mais adequada ao veículo em questão. Se o objetivo foi alcançado ou não, cabe aos espectadores e críticos dizerem. Não terá sido por falta de consciência ou reflexão de seu criador.

**AIMAR LABAKI** é dramaturgo, diretor, cineasta, tradutor e ensaísta.





PRIMEIRA FILA – O OLHAR DA CRÍTICA



# Portugal pode descolonizar o Decolonial

*Ruy Filho*

**A**s artes cênicas e performativas portuguesas buscam ampliar a percepção do público quanto à participação e responsabilidade do país durante as colonizações em América e África. Ao se debruçarem sobre as invasões territoriais, o comércio escravagista, os conflitos étnicos provocados e os genocídios de povos originários abrem caminhos para outra compreensão da história, mais próxima à realidade dos fatos. Os temas não são simples de serem abordados, e nem sempre os trabalhos alcançam os objetivos com precisão. Falta, à grande parte das criações, lapidar a maneira de como instituir as reflexões sem que se perca a sedução ou ultrapasse o diálogo crítico. Parte da sociedade recusa a culpabilidade sobre os massacres e explorações. Ao contrário do Brasil, independente desde o século XIX, outras se mantiveram sob domínio até há poucas décadas. E alguns dos que participaram ativamente desses momentos seguem vivos.

O que deveria ser assunto do passado, as notícias insistem em reavivar com escândalos recorrentes da descoberta e libertação de centenas de famílias escravizadas em diversos cantos de Portugal. Os novos escravos aparecem sobretudo em duas condições: refugiados de países, muitas vezes ex-colônias que sofrem as consequências pós-independências por sucessivas guerras-civis e descontrole político endêmico, enganados por traficantes; e pelos que não encontram sobrevivência digna diante da falta de trabalho e moradia, submetendo-se aos “empregadores”, sem outras opções.

Se o panorama parece horrível – e que haja uma pessoa em tal condição, já de fato o é –, alerta ao sentimento de dominação e propriedade do outro permanecer aceitável no imaginário imperialista de uns tantos. Por outro



Betty Tchomanga,  
*Mascarades*. Foto de  
Queila Fernandez.

lado, as gerações mais jovens trazem o debate às ruas, artes e pesquisas acadêmicas com ênfase e sem pudor de incluírem-se às responsabilidades. O movimento não organizado é crescente e perceptível. E ruidoso. Em grande parte, dá-se pelo país ser novo epicentro de migração de pessoas vindas de todas as partes.

O fluxo migratório aproximou as principais cidades e regiões adjacentes das pesquisas artísticas e intelectuais de diversas correntes e estilos. Com isso, o pensamento decolonial passou a compor outra qualidade de envolvimento das instituições, eventos e mecanismos de financiamento público. Tornou-se impensável salas de espetáculos e festivais não programarem criações que investiguem essas questões. As temporadas, seguindo outros países europeus, iniciam em setembro e seguem até julho do ano seguinte. Mas, diante da urgência do debate, esses espetáculos e pesquisas são antecipadamente anunciados. Um assumido gesto coletivo e público de fortalecimento das problemáticas decoloniais e dos movimentos afirmativos.

Nos últimos anos, importantes festivais portugueses aumentaram o volume dessas vozes, criando aproximações transversais entre o decolonial, corpos trans, não binários, racializados, além de temas trazidos pelo feminismo e as urgências em defesa da democracia, a partir de variadas intersecções político-culturais. Dentre os mais significativos, destacam-se: BoCA – *Biennial of Contemporary Art*, Festival de Almada, Alkantara Festival, Fitei – Festival internacional de Teatro de Expressão Ibérica, DDD – Festival Dias de Dança, Transborda – Mostra Internacional de Artes Performativas de Almada. Algumas salas de espetáculo e espaços relevantes de residência artística se



PRIMEIRA FILA

Chris Jatahy, *O agora que demora*. Foto de Pat Cividanes.

juntam ao movimento: TNDM – Teatro Nacional D. Maria II, TBA – Teatro do Bairro Alto, Teatro Viriato, CCB – Centro Cultural Belém, Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest, Polo Cultural Gaivotas, O Espaço do Tempo, CAMPUS Paulo Cunha e Silva, PACAP – Programa de formação realizado pelo Fórum de Dança, entre outros.

Em 2019, Fitei e DDD, ambos festivais no Porto, prepararam parte das programações especificamente sobre o Brasil, ampliando os espetáculos convidados com conversas, encontros, debates e reflexões sobre as circunstâncias da época, e inevitavelmente o decolonial se impôs como contexto. A ação acompanhava o movimento europeu que pretendia aproximar artistas brasileiros dos eventos como reconhecimento às perseguições e censuras então em curso. O assunto tem urgência também aqui, dado o crescimento do partido de extrema direita que, dentre outros interesses, propõe do fechamento do país aos estrangeiros de ex-colônias à expulsão, se residentes, caso não possuam visto de permanência definitivo. Condição essa de grande parte dos refugiados e ciganos. E de milhares de brasileiros.

Já o crescente movimento trans nas artes ocorre provocado por brasileiras que vieram trabalhar e/ou estudar em Portugal. Entre as artistas mais atuantes, cujas criações articulam outras lógicas aos discursos decoloniais – entendendo também ser necessário descolonizar as imposições patriarcais heteronormativas que ainda ecoam a lógica ocidental europeia branca colonizadora –, duas se destacam: a atriz e diretora Tita Maravilha, vencedora da

A AÇÃO ACOMPANHAVA O MOVIMENTO EUROPEU QUE PRETENDIA APROXIMAR ARTISTAS BRASILEIROS DOS EVENTOS COMO RECONHECIMENTO ÀS PERSEGUIÇÕES E CENSURAS ENTÃO EM CURSO.

Dorothee Munyaneza,  
*Mailles*. Foto de Leslie  
 Artamonow.



quinta edição da Bolsa Amélia Rey Colaço, com a recriação de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov; e a dançarina e performer Gaya de Medeiros, presente em espetáculos de diferentes artistas, já anunciada para a próxima edição do Festival Alcantara e BoCA, após apresentar-se no DDD.

Outros seguem muito próximos a Portugal. Tornou-se comum a presença de artistas de teatro, dança e dramaturgia brasileiros no circuito oficial do país, o que tem elevado o número de espetáculos voltados às reflexões decolo-

niais. Além de nomes menos conhecidos, percorrem as salas outros de impacto reconhecidamente internacional como Lia Rodrigues, Marcelo Evelin e Christiane Jatahy. Esta, aliás, homenageada como *Artista da cidade* de Lisboa, em 2018, participou ativamente da construção da programação da capital, onde apresentou alguns espetáculos próprios. Recentemente, relevantes intelectuais brasileiros, consagrados e jovens, conversaram com o público sobre os impactos da colonização, racialização e novos modos de estar e pertencer ao mundo, seja a convite de instituições culturais, seja por

universidades, como Ailton Krenak, Djamila Ribeiro, Márcia Tiburi, Vladimir Safatle, André Lepecki, João Cezar de Castro Rocha, Filipe Campello, por exemplo.

Esse arcabouço de artistas e espetáculos precisa, porém, ser percebido nas especificidades de como as discussões sobre o decolonialismo são empreendidas em um país colonizador, ao contrário de como se dá no Brasil, territó-

OUTROS SEGUEM MUITO PRÓXIMOS  
 A PORTUGAL. TORNOU-SE COMUM  
 A PRESENÇA DE ARTISTAS DE  
 TEATRO, DANÇA E DRAMATURGIA  
 BRASILEIROS NO CIRCUITO OFICIAL  
 DO PAÍS, O QUE TEM ELEVADO O  
 NÚMERO DE ESPETÁCULOS VOLTADOS  
 ÀS REFLEXÕES DECOLONIAIS.





O espetáculo *Encantado*, de Lia Rodrigues. Foto de Sammi Landweer.

rio colonizado. A mudança de eixo implica a percepção de outras camadas: da responsabilização efetiva ao como os sujeitos seguem integrados a uma cultura de objetificação; das interferências sobre povos e desdobramentos do seu imaginário civilizatório; da culpa histórica aos mecanismos opressivos mantidos por séculos. O português disponível a tais reflexões, artista e não, olha a partir de quem provocou as ações e não de quem sofrera os acontecimentos. O que requer exercitar-se ao outro, perceber-se pelo outro, dar-se a ser o outro; uma vez a história precisar que ele próprio reconheça a condição imposta a esse alguém. Fala-se de si para alcançar o outro como efeito da distorção sobre ele empreendida. A dor do outro torna-se passível de representação, portanto, pela perspectiva de quem a assume praticar.

Algumas experiências alcançam melhores resultados. É o caso de *A casa portuguesa*, de Pedro Penim, espetáculo apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, após o diretor e dramaturgo ocupar o lugar de Tiago Rodrigues, quando este assumiu a direção artística do Festival d'Avignon. No espetáculo, entrecruzam-se as consequências das guerras coloniais africanas, a misoginia, o machismo estrutural, os preconceitos de gênero, étnicos, religiosos e raciais e os ecos da ditadura salazarista derrotada em 25 de abril de 1975. Sobre a montagem cenografada com uma casa abandonada em ruína, escrevi:

Casa Portuguesa se volta às reflexões de [Emanuele] Coccia potencializando a observação [do outro] como ação reativa. Nesse sentido, os caminhos escolhidos por Penim se assemelham a outro importante intelectual, mes-

mo que indiretamente. Para Paul Preciado, a busca está no vivermos fora das amarras dos gêneros e racializações, posto serem, sobretudo, invenções da modernidade. Aproximando os dois pensadores, pode-se reler o filósofo espanhol no seu entendimento de ser o corpo espécie de espaço público sobre o qual outros observam interessados em sua domesticação. O corpo como casa intermediária insuprimível entre o sujeito e a moral civilizatória dominante.<sup>1</sup>

OS CORPOS ENTENDIDOS  
COMO OBJETOS COLONIZADOS  
POR DIFERENTES MATIZES DE  
OPRESSÃO E ANIQUILAMENTO  
– RAÇA, GÊNERO, ORIGEM,  
RELIGIOSIDADE, REGIONALIDADE,  
IDIOMA, CULTURA, MORAL – ESTÃO  
EM DIVERSOS ESPETÁCULOS  
APRESENTADOS EM PORTUGAL.

Os corpos entendidos como objetos colonizados por diferentes matizes de opressão e aniquilamento – raça, gênero, origem, religiosidade, regionalidade, idioma, cultura, moral – estão em diversos espetáculos apresentados em Portugal. Enquanto na esfera do teatro os espetáculos ainda se confundem ao como narrá-los, limitando-se às representações e soluções mais literais ou educativas, a dança tem oferecido melhor experimentação ao articular lógicas mais efetivas de discussão, servindo efetivamente à circulação internacional. No último ano, seis coreografias apresentaram de fato reflexões relevantes: *Mascarades*, da franco-camaronesa Betty Tchomanga; *O elefante no meio da sala*, da angolana Vânia Doutel Vaz; *Mailles*, da ruandense Dorothee Munyaneza; as brasileiras *Fúria* e *Encantados*, de Lia Rodrigues, e *Batucada*, de Marcelo Evelin.

Cada espetáculo concebe o corpo colonizado por lógicas próprias. Lia Rodrigues diferencia-se por elaborar a presença da colonização a partir de sua manifestação no simbólico; Marcelo Evelin, por dar ao coletivo corpo de reação estético-político; enquanto as demais coreógrafas e dançarinas performatizam nelas próprias as dimensões daquilo carregado historicamente. Betty Tchomanga, Vânia Doutel Vaz e Dorothee Munyaneza servem ao modelo como o decolonial encontra estratégia retórica e linguagem poética à cena portuguesa: a condição documental dos corpos e das narrativas quais estão incluídas enquanto presença, recusa, perigo e limite.

Durante conversa pública [realizada pelo Festival de Almada], Dorothee, elegantemente, traduz porque é tão difícil aceitar esse existir poético-intelectual autoral: (em minhas palavras e memória) aos países e culturas colonizadores, os povos colonizados são apenas corpos (objetos, portanto), corpos sem produção intelectual [...], e essa percepção do outro a partir

1. Ruy Filho, publicação original no *Facebook*, Lisboa, outubro de 2022.



O espetáculo *Uirapuru*, de Marcelo Evelin. Foto de Mauricio Pokemon.

daquilo observado como característica específica (seja raça ou gênero), em verdade, sustenta o argumento enquanto eugenia.<sup>2</sup>

Cabe notar o estrangeirismo desses artistas. Portugal volta às colônias para, a partir de seus corpos, encontrar o que só pode reconhecer se realizado pelo outro: necessidade de consolidar alguma qualidade de distanciamento com a história e a cultura para provocar, efetivamente, uma crítica à própria percepção. Seguindo esse movimento ou busca, logo chegará ao Porto e a Lisboa o espetáculo *Antígona na Amazônia*, concebido por Milo Rau junto ao MST. Cabe notar outro tipo de estrangeiro problematizado por artistas portugueses, ainda que em ações mais lentas: o branco europeu. A presença de Ailton Krenak e Milo Rau, assim como o retorno, em breve, de Marcelo Evelin com *Uirapuru*, exemplificam o reconhecimento dos povos originários, em especial os ameríndios, como anteriores à civilização ocidental moderna. Ou do antropólogo Philippe Descola, cuja pesquisa se volta à intersecção entre natureza e cultura.

Os espetáculos, artistas e intelectuais citados demonstram haver a tentativa de ampliação crítica sobre o gesto colonizador sobre corpos e territórios para uma concepção civilizacional realizada em níveis distintos da dimensão humana. Ora naquilo que conhecemos desde sempre, enquanto exploração de riqueza e posse, ora em concepções mais filosóficas, direito à dominação

2. *Idem*, As memórias vestem os corpos, *Revista Antro Positivo*, Brasil/Portugal, n. 18, jul. 2022, p. 210.



O espetáculo *Casa Portuguesa*. Foto de Felipe Ferreira.

da natureza e das vidas. Uma concepção leva à outra e se retroalimentam por táticas diferentes a partir das necessidades de cada época. Por isso, não se pode limitar a colonização ao passado, idealizando que dela exista somente suas consequências. É preciso percebê-la como estrutural a como se justificam o racismo, misoginia, transfobia etc.

Esse é um dos estímulos que fundamentaram a criação da primeira grande instalação de Grada Kilomba, artista residente no BoCA 2021-2022, agora integrante da equipe curatorial da Bienal de São Paulo. Replicando o espaço no fundo das naus utilizadas para conduzir escravos com blocos de madeira queimada, *O barco* convida o público a reconhecer as condições degradantes e desumanas daqueles traficados da África, suas histórias e memórias, a partir de poemas deixados sobre os blocos. A instalação fora montada na Praça do Carvão, próximo ao Monumento do Descobrimento, marco inicial das Grandes Navegações. A relação crítica com a história é evidente. E com o presente. Quando a artista pergunta quem conta as histórias daquelas pessoas e quais são essas histórias, sobrepõe as interrogações aos silenciamentos persistentes e às neocolonizações. O que significa dar à colonização movimento e transformação ao tempo, outros interesses e capacidade de produzir e constituir novas estratégias.

Ainda falta muito para os princípios decoloniais alcançarem o pensamento comum, mesmo com o surgimento de criações em teatro, dança, performance e instalações capazes de contribuir com suas provocações e experiências. Como qualquer ideia, falta-lhe convívio público intenso e massificado para se cristalizar em Portugal como tal. Os esforços são neces-

sários, e os artistas, parte fundamental a isso. Quando Paulina Chiziane, primeira escritora moçambicana a publicar um livro em seu país, veio a Portugal receber o Prêmio Camões, a imprensa destacou fortemente a influência violenta de seu passado colonial para suas narrativas, abordando a colonização por múltiplas camadas, mas sempre reconhecendo seus livros como algo que comprova minimamente superação. Só que pensar o pós-colonial requer ir mais a fundo. Ou mais adiante, como insiste Achille Mbembe:

A “*postcolonie*”, que dá o título a esse meu livro, não é a mesma coisa que a teoria pós-colonial. Trata-se do juízo sobre si próprio, enquanto na teoria pós-colonial toda a compreensão de si se faz em relação ao outro. [...] Por isso é que reivindico a ideia de um pensamento-mundo, que é forçosamente um pensamento da travessia e não um pensamento pós-colonial. [...] Evidentemente, isso comporta enormes riscos, mas é preciso assumi-los como parte integrante do próprio ato de pensar. Porque pensar sem riscos não quer dizer nada. E por aqui se vê que não sou um teórico pós-colonial.<sup>3</sup>

O avanço com criações portuguesas para tornar público o pensamento decolonial precisa, como no Brasil e em outros países, alcançar a proposição de Mbembe: olhar em travessia como quem busca o futuro e não apenas se assegura nos horrores do passado para justificar-se sem empenho na criação de novas utopias. Pensamento-mundo, pensar mundos, propõe outra concepção humanista ao convívio, pertencimento e participatividade de todos, sem perspectivas de solucionamento. Pois, talvez, não haja muito o que salvar de quem nos tornamos no percurso até aqui. Basta ver o quão impossível é tratar nos espetáculos decoloniais se não pela dor.

A proposta de Mbembe, porém, sustenta alguma esperança ao crer nessa espécie de insurgência à história e cultura de dominação dos corpos a possibilidade de se alcançar efetivamente um coletivo comum. A arte poderá servir a esse movimento radical oferecendo ao público a experimentação desses valores. Por enquanto, há muito a desconstruir, questionar, trazer à frente, fazer sentir as dores. Portugal caminha por dentro desse labirinto com interesse dos artistas mais jovens e tateando com cuidado para não destruir as brechas e aberturas construídas.

**RUY FILHO** é crítico de cultura; editor da Antro Positivo Plataforma de Artes; ensaísta, escreve sobre as artes vivas no contemporâneo e políticas culturais para festivais internacionais e revistas em diversos países.

**3.** Achille Mbembe, *África é a última fronteira do capitalismo*. Entrevista a Miguel Manso e António Guerreiro, *Jornal Público*, Lisboa, dez. 2018.



## *Mostra Curió: infâncias e cenas múltiplas numa chave decolonial*

*Clóvis Domingos dos Santos*

*No aeroporto o menino perguntou:  
– E se o avião tropical num passarinho?  
O pai ficou torto e não respondeu.  
O menino perguntou de novo:  
– E se o avião tropical num passarinho triste?  
A mãe teve ternuras e pensou:  
Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?  
Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?  
Ao sair do sufoco o pai refletiu:  
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.  
E ficou sendo.  
Manoel de Barros, Exercícios de ser criança.*

**J**unto às muitas infâncias pode-se aprender e reaprender a inventar outros mundos. Aceitar o inacabamento das coisas. Acolher o desconhecido e o informe. Sustentar o silêncio e o espanto diante das perguntas sem resposta. Afirmar a diferença. Criar espaços abertos ao jogo e à brincadeira numa sociedade marcada pela lógica da produtividade do trabalho, da aceleração e do consumo. No campo das artes, numa perspectiva intergeracional, pode-se aprender sem didatismos ou apelos moralistas, mas de forma poética, múltipla e festiva, diferentes formas de se relacionar com as complexidades da vida e da morte.

A programação artística da *Mostra Curió Arte e Infâncias*, da Insensata Cia de Teatro, buscou dar visibilidade às poéticas e questões emergentes. De

forma ousada e inovadora, a *Mostra* ocupou diferentes lugares na cidade de Belo Horizonte e reuniu trabalhos vindos do Amazonas, Ceará, Paraná, Rio de Janeiro, Roraima, além de Minas Gerais, para abordar temas como racismo, homofobia, machismo, apagamento das memórias, segregação urbana e genocídios étnicos. Por que para as crianças certos temas e assuntos são evitados e até mesmo censurados? Não teriam elas possibilidades de abordar e até mesmo colaborar com a ampla circulação de ideias e pensamentos? No contexto do chamado “teatro infantil” ainda existem muitas dificuldades para produções que apostam em tratar de temas considerados “tabus”. Já para artistas e grupos como, por exemplo, a Insensata Cia de Teatro<sup>1</sup>, é preciso:

Discutir a hierarquia que se estabelece entre adulto e criança no processo de criação, onde o adulto – aquele que sabe, que já é – determina o que é necessário oferecer à criança para que se concretize o projeto do adulto ideal. Deste modo, elas são poupadas de tudo aquilo que possa desvirtuá-las dos caminhos idealizados pelos adultos. O tabu visa manter a ordem estabelecida, limitando o campo de ação daqueles que se sujeitam a ele.<sup>2</sup>

AO EXERCER ALGUM TIPO DE  
CONTROLE SOBRE O QUE DEVERIA  
OU NÃO ESTAR PRESENTE EM  
CENA, CONSTATA-SE UMA MAIOR  
CENTRALIDADE DOS ADULTOS  
NO MUNDO DAS ARTES.

Ao exercer algum tipo de controle sobre o que deveria ou não estar presente em cena, constata-se uma maior centralidade dos adultos no mundo das artes. Centralidade que já se encontra muito bem consolidada na vida social quando se atrelam e se enquadram as infâncias a um tempo cronológico linear. Seja na família, seja na escola e também nas artes, sobre as crianças se exercem inúmeros mecanismos de coerção. Torna-se necessário uma leitura mais abrangente sobre as noções de infância.

Tais questões fizeram parte da palestra de abertura da *Mostra*, que contou com a presença da performer e doutora em psicologia social Dodi Leal, a partir do tema *O adultocentrismo no mundo das artes*. Em reportagem do jornal

1. A Cia foi fundada em 2009 e é formada pelos artistas Keu Freire, Brenda Campos, Claudio Márcio e Dário Marques. Dentre seus trabalhos destaca-se a trilogia “Entre-infâncias”, composta pelos espetáculos *Memórias de um quintal*, *Pru-ti-ti: Memórias de estimação e Chuá*, todos inspirados na obra literária de Wander Piroli e atravessando temas como morte, amor, perda e memória. Nesses trabalhos, a Cia mescla brincadeiras populares com relatos e depoimentos pessoais dos artistas, num jogo entre ficção e performance. Além da pesquisa desenvolvida em seu repertório, a Insensata Cia de Teatro produziu duas edições do Festival Nacional de Artes para as Infâncias (Fenapi) e, em 2022, a *Mostra Curió*.

2. Brenda Campos de Oliveira Freire, Teatro para as infâncias: território de experiência estética, *Revista do Seminário de Teatro Infantojuvenil da Trupe de Truões*, Uberlândia, n. 1, 2020, p. 41 (publicação independente).





*Estado de Minas*<sup>3</sup> sobre o evento, a referida professora afirmou: “o tema me parece urgente numa sociedade que rebaixa a estética, a cognição e a presença da infância. Esse rebaixamento intelectual-cognitivo e artístico tem custo muito alto, pois coloca a criança num lugar incapacitado, despreparada para viver em sociedade. Na verdade, a gente tinha de fazer os adultos brincarem, fazê-los voltar à memória de infância”.

Na conferência de abertura, Dodi narrou suas experiências como educadora em projetos culturais de São Paulo, nos quais o brincar foi modo privilegiado para o exercício pedagógico e cidadão. Também enfatizou como muitas vezes alguns espaços escolares violentam os corpos das crianças, seja pela via da domesticação e restrição de seus passos e movimentos, seja pelo excesso de conteúdos que excluem a dimensão lúdica. Finalizou sua palestra com a seguinte provocação: seria possível decolonizar o ato de brincar? Como podemos “curiar” (numa referência ao nome da *Mostra Curió*), no sentido de curar e cuidar das infâncias que nos habitam, seja como crianças ou adultos? Pode-se entender nesse endereçamento feito pela artista um convite para alçarmos voos, mantendo viva, alta e bem vasta nossa (curio)sidade diante das coisas que movem e constroem o mundo.

Se parte do universo adulto se pauta pela busca de progresso e avanço (lemas presentes no pensamento ocidental, logo, colonial), não podemos

Apresentação do espetáculo *Pru-ti-ti: Memórias de Estimação* (Insensata Cia de Teatro) na *Mostra Curió*. Foto de Juliana Daher.

**3.** Matheus Hermógenes, *Mostra Curió ocupa espaços de BH para destacar a multiplicidade da infância*, *Estado de Minas*, 18 jun. 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna\\_cultura,1374205/mostra-curio-ocupa-espacos-de-bh-para-destacar-a-multiplicidade-da-infancia.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna_cultura,1374205/mostra-curio-ocupa-espacos-de-bh-para-destacar-a-multiplicidade-da-infancia.shtml), acesso em: 5 jul. 2023.

desconsiderar a importância de um retorno ao ato de brincar como gesto fundante, como epistemologia corpórea e projeto de resistência frente aos ditames dos discursos colonialistas. O filósofo Renato Noguera, faz uma proposição para pensar as infâncias através de uma afroperspectiva:

A infância inscreve-nos uma provocação grave e profunda. O papel da cultura não é o desenvolvimento de uma sociedade, tampouco fazer da vida, em sua dimensão individual, um projeto de amadurecimento. Pelo contrário, o objetivo mais radical da existência estaria em nunca esquecermos de nossa infância, daquilo que nos torna seres vivos: a capacidade de reinventarmos a nós mesmos e o mundo de acordo com as necessidades próprias de existir.<sup>4</sup>

COMO PROJETO EXISTENCIAL  
E COLETIVO, O AUTOR ENTÃO  
NOS CONVOCA A NÃO  
ABANDONARMOS A CONDIÇÃO  
DE SUJEITOS BRINCANTES.

Como projeto existencial e coletivo, o autor então nos convoca a não abandonarmos a condição de sujeitos brincantes. Uma virada decolonial seria considerar que crianças e adultos experimentam suas infâncias de modos diferenciados, mas não necessariamente precisam estar isolados. Através do encontro, abrem-se infinitas possibilidades de composições heterogêneas, zonas de contato; instaura-se um entre-lugar. O que importa, na reunião de espectadores adultos e crianças, é a qualidade e o diálogo estético que um espetáculo cênico pode alcançar.

Um compartilhamento de sensibilidades.

Voltando à *Mostra Curió*: com sua proposta de ações de fruição e circulação das obras, o que se verificou foi a coexistência de variadas cenas, sejam as espetaculares, sejam as de mediação cultural, entrelaçando artistas, criações, espaços culturais e distintos públicos (de crianças de diferentes regiões da cidade a refugiados venezuelanos de um abrigo). O acesso gratuito e o fato de que a programação ocorria em diferentes territórios permitiram que a diversidade fosse a protagonista.

## PALAVRA NARRADA E PALAVRA CANTADA: OUTRAS CENAS

Agora me detenho na descrição e análise crítica de dois trabalhos apresentados na *Mostra*, visando identificar camadas decoloniais presentes em suas

4. Renato Noguera, Infância em afroperspectiva: articulações entre Sankofa, Ndaw e Terrixistir, *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, n. 31, 2019, pp. 53-70.

linguagens, além do enfrentamento de temas complexos e delicados que foram compartilhados com as infâncias plurais.

*Quantas cores tem o amor* é uma contação de histórias apresentada pelo ator cearense Edivaldo Batista. Lê-se na sinopse: “o amor tem muitas formas, muitos jeitos e muitas cores; tantas cores como o arco-íris que celebra a diversidade do amor”. Sozinho em cena e utilizando alguns instrumentos musicais, como pandeiro e gaita, o artista faz da força palavra e da arte da narração uma isca a fisgar nossa atenção e produzir imaginários. Encenar e contar se entrecruzam e tentam estabelecer uma comunicação direta, viva e afetiva com o público. Há também a possibilidade de renovação do repertório de histórias, que vai se alterando a cada contexto – daí o artista, em conversa comigo, ter afirmado sua busca por construir um “projeto cênico narrativo”.

A escolha por algumas narrativas africanas configura-se como ato decolonial, por valorizar nossa ancestralidade recuperando mitologias negras que não só fissuram a hegemônica reiteração dos contos de fadas eurocentrados, mas também nos apresentam outras “cosmopercepções” sobre o amor. Segundo a autora Michele Freire Schiffler: “A tradição oral traz à cena enunciativa narrativas que contribuem para a construção de histórias de nação que transcendem o imaginário eurocêntrico transmitido secularmente, compondo o quadro complexo do fluxo cultural e de identidades e diferenças marcadas por histórias de silenciamento e opressão”<sup>5</sup>.

É o caso da lenda africana “A princesa, o fogo e a chuva”. Edivaldo nos conta a história de uma princesa disputada em casamento pela chuva e pelo fogo. Ela deseja se juntar à chuva, mas seu pai a prometeu antes para o fogo. Se o fogo é poderoso porque aquece no frio e espanta os animais na noite, a chuva faz cair água do céu e alimenta as plantações. O rei decide então organizar uma corrida entre os pretendentes e, ao final, na chegada, quando o fogo está prestes a vencer, o céu se fecha e a chuva acaba por apagá-lo. A princesa dança feliz debaixo da chuva que ela realmente amava.

Interessa aqui marcar que o “casamento arranjado” pelo rei (ato machista e patriarcal) foi questionado e recusado, exigindo outras soluções. Esse amor entre princesa e chuva, que poderia ser considerado improvável para nós por se tratar de uma pessoa se relacionando com um fenômeno da natureza, promove no conto africano uma rasura epistêmica no pensamento ocidental, e mais, coloca outras entidades e divindades no mesmo patamar de igualdade com os seres humanos. A diferença não separa, mas integra. Para usufruir do

5. Michele Freire Schiffler, Tradição, oralidade e ancestralidade, *Revista Feira Literária Brasil – África de Vitória-ES*, vol. 1, n. 2, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/flibav/article/view/14039>, acesso em: 9 jul. 2023.



Edivaldo Batista em  
*Quantas Cores tem o Amor*.  
Foto de Lury Aldenhoff.

amor da princesa, nem chuva nem fogo precisaram se transformar em gente, e muito menos a chuva teve que virar um príncipe. A partir dessa história, é impossível não fazer associações com os preconceitos sofridos por pessoas homoafetivas em suas buscas amorosas.

O espetáculo se ancora no exercício de escuta. Em tempos de dispersão e uso exagerado de telas, a manutenção do nosso foco e concentração aliados

ATRAVÉS DESSAS HISTÓRIAS,  
AS PALAVRAS ENFEITIÇAM E  
AS IMAGINAÇÕES DANÇAM.  
APRESENTADA PARA TURMAS  
INFANTIS DE UMA ESCOLA PÚBLICA,  
FOI IMPRESSIONANTE OBSERVAR  
COMO, UTILIZANDO APENAS O  
RECURSO DA VOZ E O ENCANTO E A  
BELEZA PRESENTES NA NARRATIVA,  
UMA PONTE DE DIÁLOGO FOI CRIADA.

a uma experiência cênico-narrativa opera como uma política da percepção. Através dessas histórias, as palavras enfeitiçam e as imaginações dançam. Apresentada para turmas infantis de uma escola pública, foi impressionante observar como, utilizando apenas o recurso da voz e o encanto e a beleza presentes na narrativa, uma ponte de diálogo foi criada.

Após a apresentação houve uma conversa sobre diferentes formas de amar. Crianças e adultos foram convidados a tecer coletivamente, e ao vivo, novas histórias. Essa proposta, como mediação cultural, ultrapassou a mera leitura e apreciação da obra, convertendo-se em “modalidade de criação”.

O título *Quantas cores tem o amor* já traz em si uma abertura em forma de pergunta que convoca inúmeras respostas e possibilidades. Reinscreve o amor performaticamente, problematizando as normas sociais e desestabilizando discursos solidificados.

Já em *Bamberê*, do Grupo Baquetá (Curitiba-PR), a palavra é brincadeira cantada num show musical que passeia por ritmos afrouurbanos como funk e rap, mesclando canções com histórias e jogos, além de abordar as diversi-

dades culturais, sociais e ambientais. Grande parte dos instrumentos musicais é feita com material alternativo, apontando a importância da sustentabilidade. Com um repertório totalmente autoral, *Bamberê* é palavra africana que remete às canções de ninar amazônicas entoadas para se descansar após o fim do trabalho. No elenco estão Kamylla dos Santos, André Daniel, Maycon Souza e Petrus Cuesta.

O Grupo Baquetá foi criado em 2009 e desenvolve projetos com base nos saberes da diáspora africana e dos povos indígenas para adultos e crianças, nas áreas de teatro, música, danças, literatura e artes visuais. Em seus trabalhos, mobiliza arte, cultura e educação para a promoção do respeito às diversidades de gênero, sexualidade, religião e relações étnico-raciais.

*Bamberê* é uma performance sonora que diverte e nos faz refletir sobre a importância dos povos originários, a vida das matas e dos rios, as brincadeiras de rua. Uma aula pública e crítica sobre história do Brasil que se converte em substância cênica, numa chave poética e decolonial, reescrevendo, movimentando e rasgando as páginas bolorentas dos velhos livros da escola. O cenário parece um terreiro de fundo de casa, lugar para brincar, dançar, aprender e lembrar que “a gente não está só, traz mãe, traz pai, traz vó e isso é ancestralidade” (trecho do espetáculo).

Um dos temas principais do espetáculo é a autoestima da criança negra. É ao abordar a questão do cabelo que a Rádio Bamberê entra no ar e liga para Dona Maria – por um telefone feito com duas latas. Esta conta que sua filha sofreu racismo na escola por causa do cabelo crespo. O locutor então solta uma canção especial (um *rap*) para a menina: “O meu cabelo é minha raiz, com meu cabelo fico feliz. [...] O meu cabelo é uma coroa, com ele fico numa boa”. Nesse momento assistimos a um ator segurando um rádio cenográfico. Durante a execução da música, ele penteia seu cabelo com orgulho e depois dança um *break*.

Segundo Nilma Gomes: “o cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica



Cena do Rap do Cabelo no espetáculo *Bamberê*, do Grupo Baquetá. Foto de Daniel Sorrentino.

de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra”<sup>6</sup>. O espetáculo faz isto: exalta a beleza do cabelo crespo, produz senso de pertencimento, gesta contranarrativas. *Bamberê* é também um manifesto antirracista, pois valoriza as manifestações culturais negras oriundas das periferias, como o *hip hop*.

No dia da apresentação na *Mostra*, a cena do cabelo obteve repercussão bem calorosa. Tornou-se emblema da peça: artistas e público juntos, de braços erguidos para o alto. Na ação de mediação na escola, pós-espetáculo, a maioria das crianças produziu desenhos e registros a partir da referida cena. Os materiais coletados foram enviados ao grupo pelo correio, mantendo viva a pulsação do trabalho.

Ao reencenar histórias, canções e brincadeiras, pode-se imaginar o passado e relembrar o futuro. *Quantas cores tem o amor* e *Bamberê* espiralam o tempo<sup>7</sup>. A *Mostra Curió* foi mais um giro, um rodopio, um passo e um abraço no contínuo processo para decolonizar as noções de infâncias e as artes cênicas.

**CLÓVIS DOMINGOS DOS SANTOS** é artista da cena, professor, pesquisador e crítico teatral; pós-doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFOP; editor no site *Horizonte da Cena*; pesquisados de cena e crítica contemporânea, mediação cultural, arte e cidade.

6. Nilma Lino Gomes, *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, [s.d.]. Disponível em: [http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos\\_textos\\_sociologia/Negra.pdf](http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf), acesso em: 10 jul. 2023.

7. Ver os ensaios da professora Leda Maria Martins.

## Sobre os *Estudos* do Grupo Magiluth

*Heloísa Sousa*

**F**undado em 2004, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, o Grupo Magiluth é um dos grupos de teatro mais importantes da região Nordeste. E prefiro fazer esse recorte *regional* porque, em um país de dimensões continentais como o nosso, e devido às tantas diferenças e hierarquias culturais que marcam essa vastidão, ressaltar contextos torna-se também um apontamento político. As diferenças entre as regiões do país estão para além de marcas culturais que nos diferenciam em termos de sotaques, hábitos e costumes; são distintos ecossistemas que carregam histórias marcadas por narrativas, simbologias e políticas, as quais, por sua vez, estruturam hierarquias a serviço de sistemas de exploração e subalternização que criam isso que nomeamos Brasil. A conclusão de que o Nordeste é uma invenção foi delineada pelo pesquisador e historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. em sua tese *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011); e a perspectiva de que uma região seja uma invenção não é absurda se observarmos o processo colonizador sobre o qual a ideia de Brasil se instaurou, ou se olharmos para as disparidades nas relações econômicas, nas políticas públicas e nos discursos imagéticos determinados de uma região sobre a outra. Mas, simultaneamente a isso, o Nordeste é uma realidade.

O Nordeste não é uma ficção como escrevem Belchior ou Juliana Linhares em suas canções. Todas as formas de organização de pensamentos e práticas produzidas por nós, humanos, são produções culturais – invenções, mas não necessariamente imaginação ou irrealidade. Mesmo sendo inventado, essa invenção materializa-se, corporifica-se e é radicalmente transformável. O Nordeste é também um embate, uma disputa, uma trincheira político-cul-

tural-socioeconômica. Se nos inventaram, vamos então tomar espaço para existir, de fato.

Se a história nos inventa a partir da ótica dos opressores, de uma elite que se autoproclama *nacional* e determina tudo o que está à sua margem com *regional*, em uma guinada benjaminiana, é com os pés fincados nessa mesma margem que abrimos espaços para que também possamos nos tornar narradores da história. O Grupo Magiluth é um grupo de teatro contemporâneo e nordestino que abre um espaço singular nas veias do teatro brasileiro e consegue tornar suas obras e pesquisas visíveis em várias regiões do país, se inscrevendo em memórias, teorias, encontros e documentações que não são tão comuns ou acessíveis a outros grupos da mesma região. E isso sem necessariamente atender às expectativas que se poderiam ter sobre um *teatro nordestino*. E o que seria mesmo um teatro nordestino?

O que também não significa fechar os olhos para o gesto curatorial que se promove ao escolher e legitimar determinados representantes do *outro*,

da *diferença*. Qualquer artista do teatro que resida na região Nordeste vai enfrentar a insatisfação dupla tanto da precariedade de acesso aos bens culturais em seu próprio contexto quanto da escolha pontual de *quem irá nos representar* em outros espaços. A cota da vez. Um gesto de reconhecimento perigoso que se volta contra nós, criando novos limites para o que pode ser reconhecido e legitimado como representação do nordestino, somado a uma concentração de renda (e idealizações) que nos atormenta com anseios do que deveríamos desejar ser. E, mais grave ainda, um gesto que

nos faz acreditar na ilusão meritocrática de que a conquista de *um* revela a vitória do *todo*, quando, na maioria das vezes, determinados gestos simbólicos são facilmente capturados em seus discursos para anestesiar uma comunidade e distanciá-la de uma transformação concreta da realidade. Percebam a quantidade de itálicos que eu usei neste parágrafo, que mais parece um campo minado.

Escrevi a ressalva acima para que possamos começar este texto a partir de uma encruzilhada, para que seja possível uma análise crítica e dialética que possa pontuar também certas idiosincrasias. Toda obra artística opera algum fenômeno cultural, embora as duas coisas não sejam equivalentes do ponto de vista das análises. Dito isso, escolho me debruçar sobre as duas últimas obras teatrais do Grupo Magiluth, que apresentam algumas escolhas que considero importantes.

Em 2022, o grupo estreia *Estudo n.º 1 Morte e Vida*, e, no ano seguinte, *MIRÓ Estudo n.º 2*, sendo esses o décimo primeiro e décimo segundo de seu

QUALQUER ARTISTA DO TEATRO QUE RESIDA NA REGIÃO NORDESTE VAI ENFRENTAR A INSATISFAÇÃO DUPLA TANTO DA PRECARIIDADE DE ACESSO AOS BENS CULTURAIS EM SEU PRÓPRIO CONTEXTO QUANTO DA ESCOLHA PONTUAL DE *QUEM IRÁ NOS REPRESENTAR* EM OUTROS ESPAÇOS.





*Estudo n.º 1 Morte e Vida,*  
Grupo Magiluth. Foto de  
João Maria Silva Junior.

repertório. No primeiro estudo, o grupo enfrenta o famoso poema dramático *Morte e vida severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, poeta pernambucano e comunista, nascido em 1920. O poema de formato literário transgressor apresenta a saga de Severino, um nordestino fugindo da seca, atravessando o mangue e seguindo o curso do rio Capibaribe até o Recife. No segundo estudo, o grupo enfrenta a vasta poesia de Miró da Muribeca, poeta também pernambucano, nascido em 1960, que nos deixa, através da poesia, uma forma peculiar de observar o mundo e as pessoas.

A primeira coisa que gostaria de observar é a ideia do *estudo*. A dissociação da expectativa de criação de uma situação teatral puramente realista traz ao palco outras teatralidades possíveis e modos de percepção das situações ou imagens em movimento que é a cena. Esse deslocamento de percepção permite ao espectador uma outra experiência de observação da vida, das relações, da história e da cultura. Ao trazer essa ideia do *estudo* para as suas recentes investigações, o grupo faz o teatro olhar para si mesmo enquanto olha, simultaneamente, para os modos como tratamos essas matérias simbólicas na realidade. O teatro não é, portanto, um gatilho para observar algo fora dele. O teatro torna-se algo a ser observado em si mesmo e revela, assim, como inventamos figuras, narrações, imagens e discursos. E mesmo que a exposição da matéria e da artesanaria teatral no palco não seja uma novidade, aqui não estamos diante apenas da exposição da maquinaria teatral, mas sim de uma montagem – e do questionamento – dessa mesma maquinaria em

cena. Quase um *como se faz isso mesmo?* Ou *o que deveríamos estar fazendo aqui no palco?* Em meio a uma cena contemporânea brasileira que, frequentemente, abandona as ideias de narrativa, linearidade e personagem com muita certeza, tornar a enfrentar certos termos *obsoletos* parece um gesto disruptivo. Aqui há uma retomada da matéria teatral, mas não como um palco plano para as criações, e sim como uma areia movediça, um espaço de dúvidas, um terreno propriamente investigativo. O *estudo* como uma tentativa de compreender alguma coisa que ainda não se sabe bem. Nessa atitude, o teatro deixa de

O *ESTUDO* COMO UMA TENTATIVA  
DE COMPREENDER ALGUMA COISA  
QUE AINDA NÃO SE SABE BEM.  
NESSA ATITUDE, O TEATRO DEIXA  
DE SER UM TRAMPOLIM DE ONDE  
EU SALTO PARA OUTROS MUNDOS  
E TORNA-SE O CONTEXTO EM  
SI, O LUGAR ONDE O ARTISTA  
FINCA OS PÉS PARA OBSERVAR  
O ABISMO POR BAIXO DELES.

ser um trampolim de onde eu salto para outros mundos e torna-se o contexto em si, o lugar onde o artista finca os pés para observar o abismo por baixo deles. Arrisco dizer que esse movimento de voltar a olhar para algumas origens, para as obviedades, para o que foi naturalizado ou para palavras comuns pode ser um movimento importante, tanto do ponto de vista estético quanto político.

A segunda coisa a se observar é o deslocamento do *centro* que os textos dramáticos das duas obras propõem. Esse deslocamento, aqui, acontece na matéria das palavras. Nas duas peças, poetas pernambucanos e suas obras são tomados como *objetos de estudo*. Há uma escolha consciente – e, portanto, uma ação cultural e política – quando artistas tomam por referências outros artistas *próximos* com quem compartilham realidades, espaços, tempos ou contextos para criar. Uma ação que experimenta, simbolicamente, retirar algo da margem e reposicionar. O que pode acontecer se usarmos essa inversão como instrumento de análise? Mas, diferentemente da expectativa sobre o *teatro nordestino*, em que se espera que esse *outro* (nós) ensine algo *novo* e *exótico* ao observador estabelecido, o Grupo Magiluth não narra o poema literário de João Cabral de Melo Neto e nem conta a história de Miró da Muribeca. Ele parte da experiência de que estamos em um terreno comum, o Recife é o centro, e, dessa forma, pontos da cidade são citados sem uma contextualização convencional; figuras são assumidas como existentes (sem o ato narrativo de fazê-la existir no imaginário do outro, pouco a pouco, enumerando seus fatos e alinhando alguma empatia); aspectos culturais como trajés, imagens, falas são evocados em aparições sem pedidos de licença. As obras colocam os artistas, as referências e os espectadores juntos na mesma mesa, em diálogo, sem introdução narrativa, mas com o desejo de aproximar. Nesse sentido, o grupo percebe que suas criações teatrais não tentam legitimar nada. Os processos criativos são investigações desses artistas sobre algo legítimo. E esse algo é uma *visão de mundo*. Tanto João Cabral de Melo Neto quanto Miró da Muribeca estavam observando o mundo ao seu

redor. Os *Estudos* são como peças-pesquisas que tentam compreender essas visões, observar junto, olhar do mesmo ponto.

Em *Estudo n.º 1 Morte e Vida*, a experiência da encenação é como a experiência de um processo atual de pesquisa: aberturas simultâneas de dezenas de abas, uma coisa nos leva a outra, que nos remete a outra, que nos lembra outra. Os atores materializam – ou encenam – um *brainstorm*. No meio disso, várias ideias de como a obra poderia se estruturar, um embate. Cada ator sugere uma forma diferente de começar a peça. “Essa cena, de fato, precisa dar conta de tanta coisa, porque foram mais de dois anos para que a gente pudesse estar aqui” (fala de Bruno Parmera durante o espetáculo). E então, a obra parece ter como estratégia o *recomeçar*. Assim como a busca dos emigrantes, tal como Severino, forçados a sair de onde estão e começar mais uma vez. Nessa busca, nesse *tatear* uma cena ou um assunto, o grupo vai encenando um mapa que atualiza esses deslocamentos e revela suas precariedades. Porque, se a migração nordestina foi marco na história do Brasil no final do século XIX, ela também é uma realidade atual, com outros disfarces que tentam minimizar seus efeitos. O Severino, então, pode ser hoje um entregador que pedala infinitamente na busca de uma condição que nunca alcançará. O proletariado sempre explorado ao máximo, a perda de todo e qualquer direito trabalhista, ganha outros contornos e novos termos diante do fenômeno da uberização.

Essa precariedade é também matéria cenográfica. O problema do *deslocamento* é um problema dos grupos de teatro nordestinos que se veem numa busca pelo ápice da redução material para ser, cada vez menos, um peso financeiro para os curadores e almejar a possibilidade de sair dali – da sua cidade de origem. Essa redução gradativa de materialidades – cenográficas e humanas, cada vez menos objetos, cada vez menos artistas envolvidos – é um marcador significativo na nossa produção teatral, que se, por um lado, parece dar espaço para a invenção de algumas gambiarras e soluções virtuais, por outro, também favorece a eliminação de um aspecto e campo de



*Estudo n.º 1 Morte e Vida*, Grupo Magiluth. Foto de Vitor Pessoa.

pensamento fundamental nas obras. No caso dos *Estudos* do Magiluth, essa redução alcança o ápice em *MIRÓ Estudo n.º 2*. A última peça do grupo não possui nenhum objeto cenográfico; no centro do palco, todos os instrumentos eletrônicos de luz, som e projeção são o que criam variadas – e muito bem estruturadas – espacialidades e imagens de formas virtuais, apoiadas na habilidade de jogo entre os atores.

O deslocamento, por sua vez, também é material no aspecto dramaturgicamente, quando a peça se estrutura pelos *hiperlinks*. Alcança-se uma espécie de dramaturgia hipertextual. A própria página do Google torna-se um cenário. Um site de buscas que procura alguma coisa, caminhos e possibilidades de forma imediata. Busca-se uma identidade, uma localização, um reconhecimento. Se o efeito do *hiperlink* parece ser muito condizente com a forma imperativa de pensar e se mover na dita pós-modernidade, por outro lado, ela não nos deixa ilesos de uma experiência de superficialidade, de apreensão de termos – conclusões – frases de efeito fáceis de serem repetidas e que tornam ocultas as formas como os discursos se estruturam.

O volume de palavras nas duas encenações é imenso, e penso que o teatro vem vacilando frequentemente diante da matéria da palavra quando se perde na lírica e ignora a teatralidade. O que os atores do Magiluth desenvolveram, em contrapartida, é uma competência visível com a dinâmica do jogo na atuação e na enunciação das palavras que evita o que citei. Penso haver um pensamento dramaturgicamente negligenciado em algumas criações teatrais, ignorando a dramaturgia como uma matéria própria do teatro e, portanto, o desafio de perceber, escrever e enunciar textos e palavras a partir de uma teatralidade. Essa teatralidade não se reduz a uma forma declamatória de falar, mas é uma operação literário-cênica com as palavras. Nas duas dramaturgias dessas recentes obras do Grupo Magiluth, duas linhas de força se entrecruzam: a que evidencia a matéria e a experiência teatral e a linha do discurso político que se relaciona com a realidade para fora do espaço teatral. Essas linhas não são opostas, nem paralelas, nem idênticas – são como duas ondas que produzem pontos de encontro. E destaco, ainda, que se observarmos as matérias literárias tomadas como base, o poema de João Cabral de Melo Neto e as poesias de Miró, iremos notar que praticamente todos os seus elementos estão presentes nas cenas, mas não são apresentados como reproduções miméticas.

Em *MIRÓ Estudo n.º 2*, a encenação parte da questão: “como surge um personagem?”. Ou uma pessoa. *Personagem* e *pessoa* podem ser exemplos, em palavras, dessas duas linhas que cito acima, e que, durante a encenação, vão sendo alinhavadas.

Ao tratar da criação de um protagonista, o grupo vai expondo ao espectador formas de se construir essa figura no campo teatral e literário, que é um ensaio de como também construímos as mesmas figuras na história do mundo; afinal de contas, nossa realidade é permeada por narrativas. Mas quem pode contar sua própria história? Quem tem o direito de tornar-se protagonista de algo? Quais paisagens do mundo são ignoradas para que outras sejam destacadas e perpetuadas nas nossas memórias? Esse redirecionamento do olhar para aquilo ou aqueles que não são vistos se estrutura com mais força nesse segundo estudo – tal como a prática de Miró, que, através das suas palavras, nos cobra atenção constante para que vejamos que as pessoas são pessoas. Uma obriedade massacrada por um sistema sociopolítico que percebe corpos como engrenagens para favorecer algo.

Os contornos de uma peça teatral, no contexto ocidental, têm se apresentado difusos há quase um século. Mas, em vez de negar todos os elementos ditos teatrais, o grupo os coloca no centro do palco, ainda que sem corresponder a nenhum deles com exatidão. O teatro como um jogo no qual as regras, o tabuleiro e todas as peças são completamente visíveis e sem imergir na ficção, antes disso, nos oferece a sua própria realidade. Portanto, parece que a todo momento não existe “a peça” no sentido estrito do termo – e talvez eu nem saiba lhes dizer que sentido é esse –, e sim um tabuleiro onde se cruzam os espectadores, o Grupo Magiluth e o assunto. Assim como o primeiro estudo não é a representação do poema de João Cabral de Melo Neto, o segundo estudo não é uma apresentação dos poemas de Miró; em vez disso, o grupo compartilha conosco, nos oferece, o seu olhar sobre as duas miradas.

Um teatro em perspectiva.

**HELOÍSA SOUSA** é encenadora, crítica de teatro e potiguar; licenciada em Teatro e mestre em Artes Cênicas pela UFRN, atualmente é doutoranda em Artes pela USP; dirige peças teatrais para o Teatro das Cabras e escreve textos sobre teatro para o site Farofa Crítica.





## NESTE NÚMERO

### Ponto de Convergência – Decolonialidade

La recepción en el teatro: espacio de intersección  
entre lo político y lo estético – Juan S. Peralta

O lugar de ação inconsciente e a busca da subjetividade – Ivam Cabral

Uma virada epistemológica trans não binária e o mecanismo  
da inclusão trans no cenário teatral – Oliver Olívia

Pequena vocigrafia negra – Roberta Estrela D’Alva

Angola, África, Bahia: conexões e reflexões a distância  
– Gil Vicente Tavares

Sobrevoos e mergulhos épicos: a contadora de histórias  
em horizontes de fabulação – Lígia Borges

Era uma vez: uma doutoranda travesti que encontrou uma professora  
travesti doutora ou Quem tem medo de agulha? – Morgana Olívia Manfrim

Mulher(es) e Dramaturgia – Marici Salomão

### Ensaio Geral – Resistências Poéticas

*As Bruxas de Salém* – uma montagem decolonial – Rodolfo García Vázquez

Do palco para a tela – ou de um papel a outro – Aimar Labaki

### Primeira Fila – O Olhar da Crítica

Portugal pode descolonizar o Decolonial – Ruy Filho

*Mostra Curió*: infâncias e cenas múltiplas numa chave  
decolonial – Clóvis Domingos dos Santos

Sobre os *Estudos* do Grupo Magiluth – Heloisa Sousa



SÃO PAULO SÃO TODOS  
Secretaria da  
Cultura, Economia  
e Indústria Criativas

