



**sala preta**  
**ppgac**

ISSN: 2238-3867

---

Volume 22  
N° 1  
2023





sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i1p1-4

## EDITORIAL

Corpo editorial  
Revista Sala Preta



## Dossiê “Quando o assunto é a morte”

A Revista Sala Preta abre o ano de 2023 com o primeiro dossiê temático de seu novo projeto editorial: “Quando o assunto é a morte”. Ao longo da história, a arte estabeleceu uma relação com a morte, confrontando o fim da existência e explorando a condição humana em reflexões e proposições estéticas que permeiam as esferas individuais e coletivas. Friccionar essas duas instâncias nos permite, de algum modo, sermos contemporâneos, encarando a dor de destacar esse tema como representativo do nosso tempo histórico compartilhado.

Ainda sob os efeitos de uma recém enfrentada pandemia e diante da possibilidade de aniquilamento pelas mudanças climáticas, além das desigualdades sociais e genocídios que ainda são perpetrados pela humanidade, cabe também às artes cênicas investigar essa temática complexa e profunda, abrindo possibilidades que revelam mecanismos de composição cênica, dramaturgica, analítica e de ensino e aprendizagem. O que ecoa nesse dossiê são múltiplas visões de covas, o receio de faltar o ar, a perda de pessoas queridas, a necessidade de reconfiguração de nossas relações com a natureza e com os outros. Trabalhar com a morte e sobre ela traz às artes cênicas a potência do enfrentamento sobre as questões existenciais, sobre os modos de viver o luto em um momento de crise radical e sobre a resignificação da própria vida.

Nesse dossiê temático apresentamos um conjunto diversificado de artigos que investigam os campos da dramaturgia, da performance, da encenação e da pedagogia, delineando e analisando diferentes perspectivas sobre as artes cênicas, em diferentes momentos históricos e lugares sociais. Colocar a morte no centro da discussão nos leva a observar nossa dificuldade de representar o que alguns chamam de passagem, nos coloca em exercício, nos revela discussões sobre quem tem direito à vida e nos faz confrontar a violência inerente a esses tempos sombrios.

Abrimos o dossiê com o artigo de **Pedro Henrique Borges**, analisando o poema dramático “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, a partir da reflexão sobre o teatro estático e o teatro simbolista. Seguimos com artigo de **Almir Ribeiro** e a investigação sobre os limites da linguagem teatral

sobre as frestas entre a vida, a não vida e a morte na obra de Gordon Craig. Partimos para a reflexão de **Maurício Perussi** sobre a obra de Susanne Kennedy em que o espectador, percorrendo uma série de salas nas quais confronta atores silenciosos e mascarados, é convidado a pôr em prática um “exercício de morrer”.

Seguimos nossa sequência de artigos apresentando a reflexão de **Régia Mabel da Silva Freitas** sobre a violação do direito à vida de jovens negros pobres abordada no espetáculo Erê, do Bando de Teatro Olodum, como um retrato da necropolítica racista brasileira. Apresentamos a investigação de **Ribamar José de Oliveira Junior** sobre o trabalho da performer colombiana Nadia Granados e suas relações entre pornoterrorismo e necropolítica diante da violência nas artes da cena. A análise de **Érika Bodstein** lança o olhar crítico sobre as obras de Ariane Mnouchkine e Rithy Panh que narram a cruel ditadura do Khmer Vermelho no Camboja.

Finalizamos nossa sessão de artigos com a escrita coletiva e performática de **Ana Caldas Lewinsohn, Fernanda Raquel, Renata de Lima Silva e Vinícius Torres Machado** sobre a experiência em uma mesa de debates que tem como matéria de investigação as artes da cena de nosso tempo, entre o paradoxo da presença e da ausência, sem perder o poder da magia e a possibilidade de conexão com outros mundos.

O dossiê conta ainda com a entrevista de uma de nossas editoras, **Suzana Schmidt Viganó**, com o encenador e professor **Marcelo Soler** sobre a relação entre a temática da morte e sua produção artística e pedagógica, focalizando a montagem do espetáculo infantil “Sputinik 2 e outras histórias caninas”.

Contamos também com a crítica de **Valmir Jesus dos Santos** sobre o espetáculo “Teatro Amazonas”, da cia Azkona & Toloza, que denuncia a cumplicidade de governos e da iniciativa privada com atividades extrativistas ilícitas na Amazônia, valendo-se de procedimentos do documentário audiovisual. Por fim, apresentamos a tradução de um de nossos editores, **Marcos Bulhões**, juntamente com **José Miguel Neira**, de um artigo inédito de **Illeana Diéguez** que explora estratégias representacionais desenvolvidas por artistas e pela sociedade civil para visibilizar as formas pelas quais os necropoderes se inscrevem nos corpos, interpelando o excessivo uso do poder em regimes patriarcais.

É com grande prazer que recomendamos a leitura desse número, elaborado a partir de um trabalho criterioso, desde a análise dos artigos enviados ao diálogo entre autores, editores e revisores para a construção dessa edição. Esperamos que o dossiê *Quando o assunto é a morte* traga aos leitores da revista Sala Preta a oportunidade de refletir sobre as artes cênicas em diálogo essa condição inevitável do humano, uma certeza e um temor com os quais temos convivido mais de perto nos últimos anos.

Corpo editorial Revista Sala Preta.



# O marinheiro: Palavra e memória

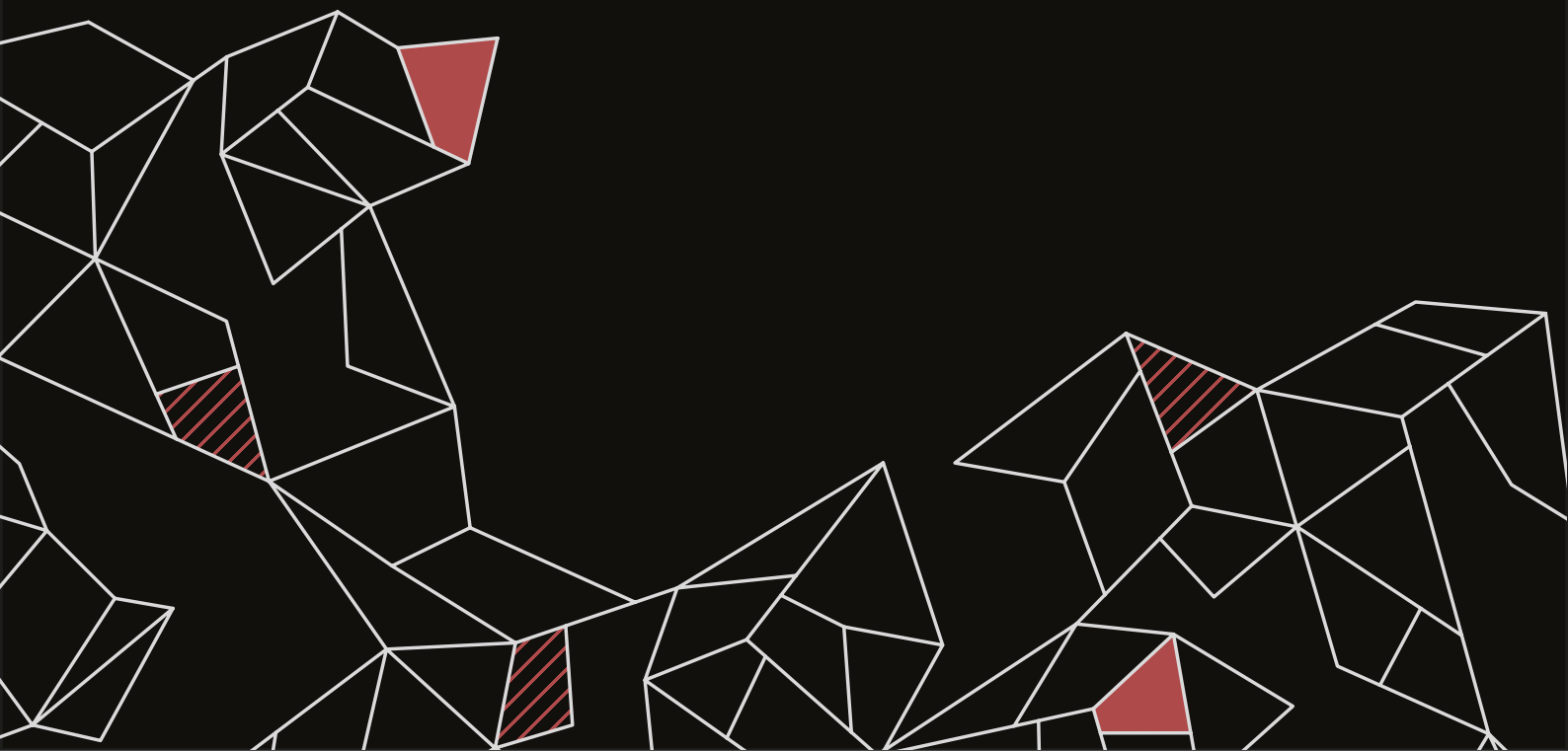
*The sailor: Word and memory*

*El marinero: Palabra y memoria*

**Pedro Henrique Borges**

**Pedro Henrique Borges**

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).  
Pesquisador e artista visual



## Resumo

Desenvolve-se uma análise literária do poema dramático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado em 1915, apresentando o imaginário criado pelo autor e uma reflexão sobre o teatro estático e o teatro simbolista, com base em Péter Szondi e Hans Thies Lehmann. Em seguida, a análise debruça-se, a partir das memórias das personagens do texto pessoano, na autorreflexividade do autor e nas vozes que fiam a personagem título, em uma articulação com “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*”, de Caio Gagliardi, que se dá tanto pelas palavras quanto pelo silêncio que toma corpo e preenche o espaço subjetivo. Por fim, a inconclusão sobre a vida e a morte do Marinheiro e seus próprios limites são apresentados, acenando com *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot.

**Palavras-chave:** *O marinheiro*; Teatro estático; Fernando Pessoa; Cena contemporânea; Reflexividade.

## Abstract

This literary analysis focuses on the dramatic poem *The Mariner*, written by Fernando Pessoa in 1913 and published in 1915, presenting the imaginary created by the author and reflecting on the static drama and symbolist theater, drawing upon Péter Szondi and Hans Thies Lehmann. Then, from the memories of the characters in Pessoa's text, the analysis turns to the author's self-reflexivity and the voices that inform the title character, in dialogue with “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*”, by Caio Gagliardi, constructed by both the words and the silence that takes shape and fills the subjective space. Finally, the inconclusiveness surrounding the life and death of the Mariner and his own limits are presented, recalling Maurice Blanchot's *The Work of Fire*.

**Keywords:** The Mariner; Static drama; Fernando Pessoa; Contemporary scene; Reflexivity.

## Resumen

Se realiza un análisis literario del poema dramático *El marinero*, de Fernando Pessoa, escrito en 1913 y publicado en 1915, presentando el imaginario creado por el autor y una reflexión sobre el teatro estático y el teatro simbolista a partir de los aportes de Péter Szondi y Hans Thies Lehmann. Luego, se aborda desde los recuerdos de los personajes del texto de Pessoa la autorreflexividad del autor y las voces que construyen el personaje del título, en articulación con “La reflexividad discursiva en *El Marinero*”, de Caio Gagliardi, que se da a través de las palabras y del silencio que toma forma y llena el espacio subjetivo. Por último, se presentan la inconclusión sobre la vida y la muerte del Marinero y sus propios límites en alusión a *La parte del fuego*, de Maurice Blanchot.

**Palabras clave:** *El Marinero*; Teatro estático; Fernando Pessoa; Escena contemporánea; Reflexividad.

## Entrando no texto: imaginário e clausura

Por toda uma longa madrugada que traz recordações lancinantes, três mulheres velam uma morta e suas próprias memórias e sonhos. Narrando momentos que seus olhos não mais enxergam, elas experienciam sentimentos que não conseguem situar no tempo-espaço, o que gera um espectro metafísico de dor, um rastro de densa fisicalidade. O estado corpóreo inerte das personagens sugere uma forte teatralidade. Elas estão confinadas dentro de uma torre e a única forma de ascender contra essa densidade corpórea é a palavra. Elas falam de tempos passados, da infância e da imersão na natureza, imagens que são lembradas, sonhadas e imaginadas. Uma das veladoras conta a história de um marinheiro náufrago, que vive sozinho numa ilha deserta. Para sobreviver, ele precisa reconstruir seu mundo e suas memórias. Quando ele deseja se lembrar de seu passado, não consegue mais. Essa narrativa produz um encantamento entre as mulheres, que dialogam com a impensável liberdade do Marinheiro, mas, em seguida, lança-as ao horror, ao temor de que tudo seja um sonho, inclusive elas mesmas. Presas numa teia de sensações, anseiam pela luz do dia e pelo despertar do pesadelo. Eis o enredo de *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado dois anos depois.

Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... (PESSOA, 2003, p. 5)

Ao entrarmos no texto de Pessoa, nós também nos sentimos enclausurados em uma torre onde há uma única janela, alta e estreita, que dá para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Na verdade, a torre não é nosso lugar. Distanciados dessa realidade, somos espectadores e não passamos da entrada desse microcosmo em que habitam as três veladoras. Percebemos que, nesse momento, desenha-se a poesia cênica de Pessoa. Sem saber que horas são, elas rememoram o passado. Sentimos que penetramos num lugar íntimo, em que não há relógio, e que é



substancial, irreal e circunstancial. A atmosfera construída apenas pela penumbra é a redução das memórias e da intimidade, é o ponto em que nos localizamos em *O marinheiro*.

Todas as personagens procuram um fundo, que talvez já tenha sido encontrado. Cada figura, cada forma, cada massa compõe a fábula; cada ação, ainda que estática, é uma pequena história, assim como pequenos gestos são palavras e as palavras se lançam como gestos. Desde as velas que ambientam o espaço até os sonhos projetados em histeria, passando pelo corpo velado de uma morta, tudo cria pequenos contos e um grande ensaio das lembranças.

A *persona* criada para o Marinheiro, ainda que viva apenas na imaginação das veladoras e na nossa, segue com a verdade de quem se expressa; é, talvez, uma busca por um caminho para se perder e não ser encontrado, transitar num mundo criado, espelhado e mesclado. Como a Segunda veladora nos narra, “seguinto uma voz que não ouço” (PESSOA, 2003. p. 6), é preciso abrir-se para aceitar emoções que se valham das possibilidades de escolhas como rejeição, negação, aceitação, afeto, descoberta, compreensão, paixão, saudosismo e identificação. O mundo de Pessoa fala sobre si mesmo, devolve-se ao poeta a palavra.

Há certo grau de religiosidade no texto, de fetichismo na entrega das veladoras àquele Marinheiro, transgredindo a barreira corpórea. Ainda que despersonalizadas e identificadas apenas por um indicador ordinal, as personagens se mostram. Há uma personalidade psicológica sugerida em cada uma: é bonita e bela, é platônica e dionisíaca, é sádica, é pagã e é beata. Certo escândalo é causado por acreditarmos que a única coisa original e própria é casta, o corpo velado. Há quantos tipos de sensações expostas na nostalgia das três veladoras? Quantas formas de mascarar ou de entregar quem somos nós, a partir do que falamos sobre o outro, são possíveis? E de quantas mais formas podemos nos entregar, nos denunciar?

Em diálogo, a Terceira indaga à Segunda veladora: “E parecia que tu, e a tua voz, e o sentido do que dizias eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.” Que responde: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê...”. Até que a Segunda começa a falar por todas: “Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não

reparamos que é dia?... Quem poderá gritar para despertarmos?” Enquanto a Primeira diz: “Ouço um grito dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta?” (PESSOA, 2003, p.15).

Para Maquiavel, somos amorais e racionais; para Nietzsche, tornamo-nos assépticos a qualquer tema que nos choca, tentamos tratá-lo de forma científica, cada vez mais. Não há choque nem espetáculo gratuito na peça escrita por Fernando Pessoa. Pensar na morte de maneira clara, objetiva e simbolista não é óbvio: é necessário despertarmos para um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ações. A última rubrica da peça diz: “Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.” (PESSOA, 2003, p. 17). Nem todas as falas são respondidas com palavras, algumas mensagens são entregues com a falta de uma mensagem.

Fundamentando-se nas limitações da comunicação verbal e na premissa de silêncios eloquentes e densificadores, percebemos no drama estático um projeto de reformulação da linguagem dramática que integrou a dramaturgia simbolista, no período de formação do teatro moderno, e que teve como maior expoente Maeterlinck, poeta e dramaturgo belga de língua francesa, autor de peças como *A intrusa*, *Os cegos* (ambas de 1890) e *Interior* (1894). Destacam-se, no “drama estático”, a ênfase na palavra poética, a ruptura com regras dramáticas convencionais, o quadro único, a ausência de enredo e ações que possibilitem o embate de conflitos entre personagens e o encadeamento causal, que levariam ao acontecimento dramático.

Péter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno*, afirma em seu primeiro parágrafo sobre as obras do autor belga: “procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (2001, p. 70). Maeterlinck também representa a natureza humana, dramaticamente, como objeto passivo da morte, quase à espera dela. Se compararmos algumas falas de *Os cegos* com a primeira cena de *O marinheiro*, podemos apontar semelhanças textuais e observar

esse sujeito que agoniza por uma resposta sem saber direito onde está, como o tempo subjetivo passa de forma diferente do real:

(Primeiro cego de nascença) Mas ele não chegou ainda?

(Segundo cego de nascença) Eu não ouço nada.

[...]

(Segundo cego de nascença) Será que faz sol agora?

(Terceiro cego de nascença) Será que o sol ainda brilha?

(O sexto cego) Não creio: já deve ser muito tarde.

(Segundo cego de nascença) Que horas são?

(Os outros cegos) Eu não sei. Ninguém sabe.

(MAETERLINCK apud SZONDI, 2001, p. 72)

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia. TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

(PESSOA, 2003, p. 4-5)

Percebemos que, no decorrer dos diálogos, o tempo é uma resposta. Não é apenas um momento oportuno para que uma ação se desenvolva, não é retratado um algo concreto determinado e organizado por algum instrumento humano, não é contado numericamente. As horas que não chegam, que são dúvidas entre as personagens, são um tempo esgarçado, esticado. A partir do momento que as veladoras diagnosticam que não há um relógio próximo a elas, podemos ver um mergulho de maneira especial na noite. Ao passo que o tempo é inconsistente, também é o momento presente que abriga os cegos de Maeterlinck e as veladoras de Pessoa. Trama-se o destino das personagens à medida que essas horas passam e as histórias são contadas.

Outra característica que o drama simbolista emprestou a *O marinheiro* é a sublevação das personagens com relação às suas falas. Em outras palavras, no drama simbolista as personagens parecem sempre menos importantes do que as palavras que enunciam. Elas por vezes chegam mesmo a se espantar com o que dizem. Esse traço é marcante em autores como Mallarmé e Hofmannsthal, que, nas palavras de Anna Balakian (1985, p. 109), cultivou o “poder mágico da palavra” (GAGLIARDI, 2011, p. 99)

A palavra apresenta grande expressividade na peça *O marinheiro*, reiterando a aproximação de Fernando Pessoa ao simbolismo e a perspectivas sobrenaturais contextualizadas de forma ritualística, de forma a criar narrativas que se distanciam das histórias realistas. Os momentos de silêncio não fazem oposição à palavra e avolumam a poesia. O texto apresenta uma variação na narração, em que o princípio de descrever, historiar ou fazer o intermédio entre a cena e o leitor/público torna-se apenas um ato de contar uma história, menos focado no relato e mais próximo à comunicação de uma experiência pessoal, imaculada e etérea. O enredo não se desenvolve a partir da ação, não se produz sentido por conflitos entre personagens e sim pela metafísica, revelação contida nos diálogos. O desenrolar se dá através da observação da aura em cena: “Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo...” (PESSOA, 2003, p. 5).

Não há dinamismo objetivo na fábula apresentada em *O marinheiro*, não há fazimento ou movimentação física das personagens no espaço, o que leva alguns estudiosos a considerarem a peça como “antiteatro”. Grande parte da narrativa segue um ritual que não hesita em fugir da realidade, que mergulha em certa atmosfera obscura na qual estão presas as veladoras, e que transcende para uma *mise-en-scène* espiritual, desafiando a transposição do poema dramático de Pessoa para o teatro. Não à toa a obra é raramente encenada.

O poema dramático é marcado pela despersonalização das personagens. Em determinado momento da cena, diz uma das mulheres que velam a morta: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (PESSOA, 2003, p. 16). Diante da morte, desperta-se um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ação. É um texto que se dá na memória e na percepção subjéctica, na descoberta de cada veladora. A dificuldade de acordar tem no texto olhos de consciência que precisam despertar, após uma longa noite de terror que precede a aurora com seus primeiros raios de luz.

Antonin Artaud afirma em *O teatro e seu duplo*: “por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (ARTAUD, 2006, p. 17). Se nós temos algum lado divino, obscuro, místico, temos também uma invenção humana

dessa magia, que acaba por corromper esse divino, inventado pelo terror. Como diz a Segunda veladora:

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudessem responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse... (PESSOA, 2003, p. 6)

Pode-se sugerir também que o texto de Pessoa seja uma referência de vivências anteriores refletidas em sua escrita. Para isso, inventa-se um país “aquele”, mas que tem o mesmo mar no horizonte. Vejamos um diálogo entre as veladoras:

SEGUNDA — Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA — Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca... (PESSOA, 2003, p. 2)

A publicação do texto está temporalmente situada entre a Proclamação da República em Portugal e a Primeira Guerra Mundial, um período de instabilidade política e econômica em toda Europa, poucos anos antes da ditadura encabeçada pelo general Carmona e mais tarde governada por Salazar. Nesse sentido, afirma Caio Gagliardi:

O país em que a veladora diz ter vivido “outrora” é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. Na última década do século XIX, Portugal passa por

uma de suas maiores humilhações internacionais, o Ultimatum inglês, de 1890. A Inglaterra exige, sob pena de invadir o país, que o rei retire suas tropas da região do Xire, na África, o que acarreta, com fortes ecos culturais, uma grave crise de identidade e orgulho próprio em sua população. Analogamente, a volta de Pessoa à terra natal, após receber durante nove anos uma formação tradicionalmente inglesa, em Durban, na África do Sul, situa-se pouco antes do regicídio de 1908, isto é, do brutal assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro por um fanático republicano, e pela decorrente proclamação da República, em 1910. (GAGLIARDI, 2011, p. 110)

Como diz Caio Gagliardi, *O marinheiro* é um texto que, por mais que tentemos decifrar e pensar em suas camadas diversas, nos faz deparar com um universo hermético que foge da compreensão racionalizada. Talvez o conhecimento desses lugares, por onde o autor navegou no mundo, faça sentido para analisarmos os estímulos aos quais Pessoa estava exposto e que se somam às inquietudes internas que explodem em sua escrita. É mais um dos véus por baixo dos quais podemos tentar enxergar sob novas óticas que surgem, ao passo que adentramos no texto, assim como em sua discursividade, referências da natureza, da geografia portuguesa e subjetividades das personagens.

## **Teatro estático: ruptura com o drama e resposta metafísica das ações**

Percebemos, na estrutura textual da peça *O marinheiro*, uma composição poética trabalhada no rigor da ourivesaria, com passagens polidamente líricas, que formam um complexo jogo de paisagens, que permeiam passado, presente, história, memória e imaginação, que seguem o fluxo de descobertas das personagens. Embora a Segunda veladora, em certo momento, seja transfigurada em narradora e divague sobre a vida do Marinheiro, a fragmentação das memórias das personagens e a ausência de ações nos remetem a uma dimensão lírica com sugestões visuais das narrativas. Podemos ver, inclusive, uma relação entre memórias fortes e acenos frágeis: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...” (PESSOA, 2003, p. 5).

O espaço discursivo de *O marinheiro* não pertence a um plano ordenado, cartesiano. A ruptura com a narrativa clássica, segundo referências à poética aristotélica — que estabelece princípios bem definidos para os gêneros (épico, lírico e dramático) e um encadeamento sequencial para o enredo dramático, com início, meio e fim, clímax e desfecho —, fica evidente no texto. Os diálogos não constituem situações dramáticas que produzam uma relação conflitual e de causalidade entre as personagens. A estrutura dramática parece obedecer às unidades de tempo e lugar: as ações acontecem num lugar único — o espaço onde as três mulheres velam a morta — e a temporalidade das ações ocorre numa única noite. No entanto, pode-se observar que tempo e espaço, apesar de indicações claras no texto, extrapolam aspectos objetivos, sugerindo uma perambulação das veladoras por tempos e espaços outros, que acolhem as memórias, o imaginário e os sonhos.

Esse fenômeno de ruptura com a narrativa clássica, que ocorre entre diversos dramaturgos modernos do final do século XIX e dos primeiros decênios do século XX, é identificado pelo pesquisador húngaro Péter Szondi como a “crise do drama”, em seu livro *Teoria do drama moderno*. Segundo o autor, o drama perdeu a característica de manter suas feições clássicas “puras” e desenvolveu a dialética da obra de arte entre forma e conteúdo, recusando modelos preestabelecidos e buscando novas formas relacionadas ao contexto histórico. Denota-se uma espécie de dramaturgia voltada para a concretização de textualidades híbridas. A hibridização do drama se deve à incorporação crescente e frequente de elementos épicos e líricos nas obras dramáticas. A tese apontada por Szondi, que a chamou de “crise do drama” ou “morte do drama”, refere-se ao esmagamento da noção estrutural aristotélica já mencionada como forma absoluta. A morte representada pela dissolução dos gêneros literários revela a emergência de um novo tipo de texto teatral, baseado em um discurso cada vez menos normativo e mais contraditório. A crise do drama é enfatizada pela diluição da noção de fronteiras entre os gêneros, especialmente pela narratividade na representação da ação e do tempo-espaço, com o drama se esvaindo e chegando às formas épicas, cujo exemplo evidente é a poética de Brecht, caracterizada por composição em quadros episódicos, pela quebra do ilusionismo teatral e pelo distanciamento crítico.

Estas novas concepções de drama estão relacionadas com a emergência da encenação moderna como arte autônoma não sujeita à hegemonia do texto, como analisa Jean-Jacques Roubine em seu livro *A linguagem da encenação teatral*. O nascimento do teatro moderno pauta duas correntes modernas, marcando a dicotomia entre naturalismo e simbolismo. A primeira seria caracterizada por uma “ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação” (ROUBINE, 1998, p. 25). O ilusionismo naturalista talvez “corresponda à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real: conquista científica, colonial, estética” (ROUBINE, 1998, p. 25). A segunda corrente, o simbolismo, por outro lado, busca o signo teatral capaz de fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária sobre a sensibilidade do espectador. O simbolismo é marcado pela multiplicidade de recursos e é considerado um dos principais responsáveis pela renovação da cena europeia, sustentando um debate sobre a representação do real e do irrealismo.

A determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa-de-força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas consequências, afirmam-se nos principais centros do teatro europeu, com Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou. (ROUBINE, 1998, p. 20)

Com os avanços tecnológicos, o palco se tornou um terreno fértil para a materialização de realidades e irrealidades subjetivas, incapazes de serem absorvidas pelo naturalismo. O teatro simbolista tem seu auge na metade do século XIX, pouco antes das primeiras experimentações dos irmãos Lumière, mas já contava com inovações de luz e uma fuga da representação fotográfica-real — o que não era apenas uma orientação estética, mas parte da identidade do movimento. “O naturalismo define, delimita uma área. Automaticamente é criado outro lado, uma periferia, que o naturalismo se recusou a ocupar, mas que outros artistas optaram por valorizar” (ROUBINE, 1998, p. 28).

A recusa de certa representação mimética e figurativa na encenação, com o uso de painéis pintados no fundo do palco, também foi importante para um novo entendimento do texto, levando à cena não personagens propriamente



ditas, mas alegorias a representar sentimentos e ideias. Em peças simbolistas, o interesse pelo subjetivo, pelo irracional, pelas experiências culturais compartilhadas e temas característicos do misticismo enfatiza um senso agudo de mortalidade e transcendentalismo, através das palavras, sem nomear objetivamente os elementos da realidade. A ênfase no imaginário e na fantasia sugere imagens para a criação de cenário, som, luz e ambiente extremamente rebuscados. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não do empirismo ou da racionalidade científica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso, a névoa, em oposição ao dia e à lógica. Buscam, na valorização da espiritualidade humana, questões de seu universo onírico e transcendental.

A visão objetiva da realidade não desperta interesse nos simbolistas. Dessa forma, é uma escrita que se opõe à poética parnasiana e se reaproxima da estética romântica, porém, mais do que se voltar para o coração, os simbolistas procuram o mais profundo do “eu” e tocam o inconsciente. Essa transformação do espaço em um jogo ou sonho e as sensações difusas são percebidas dentro do texto de Fernando Pessoa e, somadas à ausência de ação dramática, criam o autodeclarado “teatro estático”.

Em relação às questões apresentadas por Péter Szondi sobre a crise do drama, Hans-Thies Lehmann propõe, no *Teatro pós-dramático* (2007), que o conceito de “drama moderno” superou o próprio conceito de “moderno”. Percebe-se que, no drama moderno, o texto, embora esteja longe das características dos métodos clássicos de expressão, ainda exerce uma influência importante na composição cênica. Lehmann criou o conceito de “teatro pós-dramático” para demonstrar a subversão da estrutura dramática no teatro contemporâneo. Gradualmente, atribuem-se rituais às personagens de uma nova categoria cênica da representação. O autor alemão apresenta, como uma das características do teatro pós-dramático, a substituição da ação pela cerimônia, entendida como:

Toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém, com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visualarquitetônicos; formas para-rituais como a

celebração (não raro profundamente negra) do corpo, presença; a ostentação enfática ou monumental. (LEHMANN, 2007, p. 115)

Podemos pensar o texto de Fernando Pessoa como um ato solene, um atravessamento de diferentes dimensões, uma formalidade necessária para a conclusão da vida e endereçamento da morte, um velório, uma cerimônia. A primeira rubrica do texto pessoano já nos coloca em um velório, no alto de uma torre. Um caixão carrega uma donzela de branco e três outras a velam, sem nomes, sem rostos, apenas iluminadas por tochas e por “um resto vago de luar”.

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 2003, p. 1)

Mesmo que possamos entender e tenhamos referência cultural desse rito, é uma informação do texto e temos a impressão de que se perpetua em um átimo. O velório se dá ao longo de uma noite, desde o crepúsculo até a aurora, quando os raios de luz alaranjados e avermelhados adentram por essa pequena janela e revelam o horror íntimo que as mulheres estão passando. Os pensamentos, que precedem a aflição do corpo revelado pela luz do sol e sugerem que a morte é também um despertar, nos fazem crer, ou não, que tudo não passa de um longo sonho.

Pensar no velório representado em *O marinheiro* como o sepultamento de uma parte de nós mesmos ou o recobrar memórias que são trazidas contra nossa vontade pode nos levar a andar por um limiar e causar um estranhamento. O pesar que o texto traz na leitura de uma cena, um ambiente caro a todos que compartilham dos mesmos códigos culturais desses mesmos universos sociais e simbólicos, como citado acima, subverte as possibilidades

de espelhamento das ações, pois ora somos nós que velamos um corpo, ora somos velados nesse ritual.

As veladoras atormentadas com histórias sobre o tempo, sobre o tempo do Marinheiro, sobre o espaço temporal daquela noite, ecoam o caos das lembranças e ordenam um retorno à terra firme. Assistimos a uma espécie de teatro dentro do teatro: as personagens em primeiro plano tentam criar uma cena ideal em que o ausente protagonista sonhador fosse retratado, mas elas fizeram um segundo plano de forma tão intensa que começamos a substituir o primeiro: a idealidade acaba por eliminar a materialidade.

De forma que não seja conclusivo, *O marinheiro* é um rito de passagem, tanto para o autor como para quem se envolve na trama. Além de ser norteado pela palavra e pela linguagem, o texto faz-se presente no lugar da ação, nesse poema dramático do teatro estático. No entanto, as três mulheres lutam pela falta de sentido das coisas e enfrentam o símbolo de todas as coisas a respeito da vida. Inertes; mas sem nenhuma ação? A resposta dependerá dos limites do conceito. Incluir perspectivas ou considerações para ações internas que se dão apenas como um gesto físico? Restringir-se de realizar ações externas ou aceitar pressupostos cheios de tensão interna nas palavras? Nessa ruptura com o drama clássico, Pessoa reitera o ponto de vista do teatro estático:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação, mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...]. Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1994, p. 78)

No texto *O marinheiro*, vemos a importância da interlocução das *personas* em cena para que se construa o sentido, ainda que não ocorram ações físicas e sim a resposta metafísica das “ações”. A palavra se faz presente e

se materializa na atmosfera fúnebre, como se não houvesse força física para qualquer movimento que não fosse substancialmente intelectual.

Apesar de um enunciado aparentemente inerte e paralisado em *O marinheiro*, quando pensamos nas situações postas em cena, a carga semântica e poética do texto sugere uma autorreflexividade no discurso e faz um movimento para dentro do texto. O “agir” nos remete à linguagem e não aos corpos em cena. A subjetividade se dá pelas “não ações” enunciadas pela palavra. As estruturas discursivas da obra transformam a linguagem verbal em ações, sem que seja necessário um gesto para interromper a memória. Diz a Segunda veladora:

Quem poderia gritar para despertarmos?

Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (PESSOA, 2003, p. 13)

Pensando na linguagem como algo que não é apenas descritivo, também podemos perceber a palavra como ação, algo que ocorre no texto de *O marinheiro*: a fala executa a ação todo o tempo. Na peça, diz a Terceira veladora:

Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes. (PESSOA, 2003, p. 12)

Para além das diretrizes simbolistas, em especial a influência do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, a discursividade pensada cria uma nova perspectiva no campo filosófico da semântica, substituindo a noção de representação por significado. Como dizem Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, editores do livro *Teatro estático*:

É preciso ter em conta que Pessoa não foi um simples seguidor de novos movimentos, mas procurou sempre recriar o seu próprio universo. Neste sentido, o teatro estático não é um mero devedor das diretrizes simbolistas [...] A criação do poeta não é feita de mera imitação de

modelos prévios: ela estabelece-se na conjugação de várias vertentes, que incluem o interesse por diferentes áreas do conhecimento, para além da literatura, como a ciência, a teologia, a filosofia e o esoterismo. (FREITAS; FERRARI apud PESSOA, 2017, p. 12)

Mais do que vertentes e movimentos específicos, o teatro estático de Fernando Pessoa continua desafiando nosso ímpeto de categorizar. Pode, inclusive, se aproximar de determinadas correntes da cena contemporânea e de aspectos apontados por Lehmann. Apesar da grande difusão do teatro de imagens que prescindem do texto, como o do encenador americano Robert Wilson, certos autores que se contrapõem à casualidade trivial da experiência cotidiana mostram o homem entregue a seu destino, seguindo algo que permanece constantemente obscuro. No *Teatro pós-dramático*, observamos que as questões do texto pessoano também são abordadas por autores que o sucederam, como o polonês Tadeusz Kantor e o alemão Heiner Müller, que Lehmann coloca como “manifestação teatral do ‘destino’ e dos espíritos”, assim como a valorização do discurso poético (LEHMANN, 2007, p. 96).

### **As personagens: vozes e autorreflexividade**

Percebo quatro personagens na peça *O marinheiro*: as três veladoras e a personagem do título, mas somente as veladoras estão em cena e são impessoalizadas, sendo nomeadas como Primeira, Segunda e Terceira. Quando pensamos na desindividualização das personagens da peça, não vemos uma ruptura tamanha que as afaste do ideal antropomórfico, mas vemos recuos antropocêntricos: ora a natureza humana está ali exposta, ora se fala de algo divino, irreal, obscuro. Podemos pensar nas veladoras como “impersonagens”, como aponta Jean-Pierre Sarrazac em seu livro *Poética do drama moderno* (2017): a separação da existência e da vontade de agir, a perda da identidade e a eliminação das características pessoais.

A Primeira é a responsável por falar do passado, por pensar na beleza do que já passou. É rebatida repetidas vezes pela Segunda, que não enxerga nada de belo em falar do passado: “Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...” (PESSOA, 2003, p. 5).

A Segunda é a narradora de um sonho, que é contado na maior parte do texto e traz à tona todas as angústias das três veladoras. A partir da descrição construímos formalmente, pela primeira vez, a imagem do Marinheiro, como e onde ele vivia, o motivo de se encontrar longe, suas angústias e temporalidades.

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 2003, p. 9)

Destaco a importância do relato da Segunda, pois é a partir desse momento que se justifica inclusive o título da peça. As mulheres em cena passam a olhar para esse sonho e a vislumbrar os montes, os riachos e o mar de suas memórias. Até então, elas permaneciam de certa forma presas ao quarto sem relógio, no tempo inerte do velório.

A Terceira parece um pouco mais confusa: “Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” (PESSOA, 2003, p. 6). Ao passo que a Primeira é segura de seu passado, a Terceira é perdida e insegura. Ela tem medo e se volta para as outras veladoras, suas irmãs, numa tentativa de buscar alguma segurança.

Não existe uma totalidade identitária entre elas. Podemos ver alguns traços que as definem e singularizam, porém, ao longo do texto, essas três mulheres vão desbotando suas personalidades e embaralhando, se fundindo, cada vez mais horrorizadas, pois há uma unicidade em suas angústias. Diz a Segunda, em determinado momento: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (PESSOA, 2003, p. 15).

Podemos perceber que há algum tipo de independência de caráter entre as três, mas elas passam a sentir as mesmas coisas e a ter os mesmos questionamentos a partir daí.

As três dialogam, porém, tem-se a impressão maior de monólogos solitários que, a dada altura, assumem certa unidade, sendo impossível não pensar nelas como entidades refratadas de uma figura única, o que não surpreende a ninguém que conheça, minimamente, a multifacetada personagem-de-si que foi Fernando Pessoa.

As três irmãs sentadas em suas cadeiras, na sala de uma torre, em um castelo, velam o corpo de uma morta em seu caixão. Velas acesas, uma única janela ao fundo, de onde se vê uma colina e, mais ao longe, um azul que pode ser o mar. Há um resto de luz que ilumina o velório. Esse é o ambiente que propõe Fernando Pessoa e que não servirá de apoio a nenhuma ação; no máximo, será um ressonador dos sonhos e angústias das três veladoras. O silêncio é sempre presente, aumentando a inquietação por parte delas. É preciso quebrar o silêncio.

Essas donzelas são criaturas da noite, são tecedoras da vida do Marinheiro — que embora dê o título à obra, não se faz presente fisicamente. Temos apenas suas lembranças, seus sonhos e desejos, externalizados pela Segunda veladora. O Marinheiro é apenas uma memória, parte de um sonho. Uma figura narrada durante o espaço dessa noite do velório. Podemos associá-las às Moiras da mitologia grega (Parcas, na mitologia romana), as três irmãs que determinam o destino de Deuses e homens. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e contar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Durante o trabalho, as Moiras fazem uso da “roda da fortuna”, que é o tear utilizado para tecer os fios. As voltas da roda posicionam o fio do indivíduo em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo), explicando-se assim os períodos de boa ou má sorte de todos. Além disso, elas cortavam o fio da vida e eram responsáveis pela continuação do caminho até a morte. No período de uma noite, representada no texto de *O marinheiro*, vemos toda a tragicidade na rememoração da vida até o horror íntimo e a hora em que tudo acaba.

A introdução do sonho do marinheiro na peça remonta à origem da tragédia, que se baseia em antigas lendas que atravessavam os séculos, perpetuando-se pela tradição oral. O sonho do marinheiro carrega consigo uma espécie de aura mítica em torno da criação, cujo cerne reside na transposição do plano da imaginação para o da realidade. (GAGLIARDI, 2011, p. 108)

Penso nessas três veladoras como espelhos fragmentados em que se tenta descobrir alguma unidade, algum traço de identidade do corpo velado. Ao longo da peça, são elas que indagam: “Não nos íeis dizer quem éreis?” (Primeira) (PESSOA, 2003, p. 8); “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou” (Terceira) (PESSOA, 2003, p. 8); “Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?” (Primeira) (PESSOA, 2003, p. 8); “Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?” (Segunda) (PESSOA, 2003, p. 13). E quando me refiro ao espelho, penso na possibilidade de enxergar quem somos, ou quem é essa pessoa que é questionada o tempo todo, uma imagem virtualmente irreal.

Além das veladoras e da personagem Marinheiro, que é narrada, há uma insinuação de outra personagem que não sabemos de quem se trata: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 2003, p. 16). Diz o pesquisador Antônio Jardim:

Quem haveria de ser? Quem ousaria responder? Quem poderia responder. Se perguntamos quem, dirigimos mal a questão. Não é um quem, é um que, que se põe como res-posta. Essa coisa que se põe é a música. Não a música, musicalmente utilizada neste espetáculo, não, não é a essa que se está referindo. Trata-se da música instaurada previamente pelo próprio poeta. A música da palavra. [...] A música é aqui a contraparte necessária ao drama, à trama; a música desfaz a trama, e ao desfazê-la constitui o drama fundamental de ser e existir na densidade poética de superação da morte, da vida? Nesta obra, precisamos nos retirar da posição de entendimento e precisamos ser ouvintes, precisamos ouvir este texto como ouvimos música. Aqui não somos sujeitos, ao contrário, estamos sujeitos. Aqui, estamos integralmente sujeitos à cena, às personagens, à iluminação, ao cenário, à direção, às atrizes, à música, mas em especial ao texto protagonista-poético. Desse modo, o poético se presentifica. O poético é presença tempo-espacial inequívoca, enquanto se faz uma música da realização. Não uma música que sublinha uma ação.



Não! Mas a música composta e aqui posta pelo próprio de um tal Fernando Pessoa. Assim, musicalmente, ele propõe a tramática e a dramática neste argonauta<sup>1</sup> inaugural aqui denominado *O marinheiro*.<sup>2</sup>

Já Caio Gagliardi, no texto “A reflexividade discursiva no texto *O marinheiro* de Fernando Pessoa,” tema que será abordado mais à frente, constrói uma relação entre a quinta pessoa e o autor:

Claro está, portanto, que *O marinheiro* apresenta, ainda que de modo velado, uma forte reflexividade discursiva, que se manifesta tanto no nível do enunciado (nos momentos em que as personagens se questionam) como no nível da enunciação (nos momentos em que essas vozes se confundem com uma instância elocutória exterior à estrutura da peça, isto é, a voz autoral). Ler (mas sobretudo reler) *O marinheiro* consiste, assim, na engenhosa tarefa de se descobrir véus por trás de véus, caixas dentro de caixas (a exemplo das *matrioskas*, as bonecas russas feitas de madeira oca, que englobam umas às outras), teatros espelhando teatros. Lê-lo é já, portanto, cair num abismo (*mise en abyme*) existencial, do qual transborda a consciência absolutamente ativa e lúdica de seu autor. Em *O marinheiro*, o teatro assume o estatuto de metáfora mais ampla do jogo ilusório a que se destina o conhecimento de categorias outrora transparentes, tornadas instáveis na modernidade: o *autor* e a *personagem*, a *identidade* e a *alteridade*, a *ficção* e a *realidade*. Aqui, esses pares aparecem não apenas indistintos, como trocados. (GAGLIARDI, 2011, p. 116–117)

A palavra, especialmente no teatro estático, é fundamental. O texto, apesar de conter a narrativa do Marinheiro, apresenta todas as menções ao passado de forma lírica e subjetiva. É como se fosse possível pensar em cada sonho, cada memória como parte do presente e, a partir daí, apresenta-se esse complexo jogo de passado e presente, memória e imaginação. O próprio ritmo dado pela fragmentação e colagem dos momentos e das palavras traz a dimensão poética do drama estático, não a ação física. Como bem pontuado pelo professor e músico Antônio Jardim, a palavra vira música e preenche o espaço — tanto a palavra quanto o silêncio, que também é texto. Expandindo

---

1 Os Argonautas são cada um dos lendários heróis gregos que viajaram na mitológica nau Argo, em busca do velocino de ouro.

2 Texto apresentado ao elenco e direção durante o debate após uma sessão do espetáculo, apresentado no Teatro Glauce Rocha, no dia 19 de abril de 2017. Antônio Jardim também é o compositor da trilha sonora do espetáculo.

a ideia da palavra como personagem, pensando na mão do poeta como detentora da palavra, e analisando as possibilidades de construção das diferentes identidades pessoais a partir das demais personagens de *O marinheiro*, podemos enxergar uma consciência no desdobramento poético da obra que insere o autor no texto, com traços de todas as personagens e espelhamento de suas facetas. Vejamos a análise de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari:

Fernando Pessoa, o qual, pela via da sublimação, teria se transformado no amante de si mesmo, na medida em que amado por Deus. Para ele, trata-se de amar para além de qualquer máscara com que se reveste o objeto perdido de desejo, para além de qualquer simulacro desse objeto, e por isso extrai do sem sentido a própria força do fazer poético, sua zona de silêncio produtora do efeito estético, em si sublima. (FREITAS; FERRARI apud PESSOA, 2017. p. 13)

Assim como as múltiplas *personas* de Pessoa, *O marinheiro* é um texto que precisa ser devorado e decifrado inúmeras vezes; assim como o autor, adepto do ocultismo, o drama estático tem uma carga de natureza imprecisa e irreal, que pede para ser desvendada. A teatralidade dissoluta e a falta de contextualização histórica são elementos que devem ser considerados em um texto que se passa em uma única noite, mas que dilui a ação que faz o drama andar, propondo a todo tempo um jogo de definições e indefinições, entre sujeito autoral e personagem, entre real e irreal.

Embora tenha sido produzido em prosa, *O marinheiro* é permeado de um lirismo sugestivo, cinzelado por pausas e reticências. Associado a ele, a sensação de irrealidade acompanha sua leitura, como se uma leve bruma encobrisse a cena única, toldando-a com uma atmosfera de sonho, própria da sondagem psicológica presente nos diálogos. Essa atmosfera carrega também algo de sinistro. Isso porque a condução do drama é análoga à de um suspense metafísico: em mais de um momento das falas das personagens, algo parece estar para ser revelado, e a previsão dessa descoberta causa-lhes espanto e temor. (GAGLIARDI, 2011, p. 101)

A partir de *O marinheiro*, Pessoa expande os fragmentos de suas *personas* para sua nova literatura. O texto foi publicado em 1915, época na qual já existiam seus principais heterônimos. Há teóricos que sugerem que cada

uma das veladoras é o prenúncio de cada um deles: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Em seu livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), Teresa Rita Lopes evidencia especialmente em Caeiro o aspecto de fuga, um espírito solar, em contraponto ao próprio Fernando Pessoa e a Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Teremos afirmado que Caeiro é o único a procurar uma escapatória no seio da Mãe-Terra, da qual ele é um pouco o profeta. Apesar da sua vontade de o seguir, as outras personagens e o seu próprio criador seriam antes atraídos/ virados para uma Mãe-Noite-Terra. (LOPES, 2004, p. 436)

Também é relevante a dissertação de mestrado de Thiago Sogayar Bechara, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro*, em que o autor triangula e condiciona uma intensa relação entre as personagens da peça e seus futuros heterônimos.

Desse momento em diante, ele teria levado às últimas consequências a criação de uma realidade própria, que comportasse conscientemente todos os seus processos mentais e diferentes personalidades. A literatura irá adquirir tal importância nesse processo que Pessoa assumirá que não sente, senão literariamente, que é poeta em período integral, seja qual for o poeta em questão, e que, portanto, o eu indivisível não está em lugar algum: ele é muitos e nenhum ao mesmo tempo.

Dos heterônimos citados até aqui, podemos destacar que dois deles passaram por grandes navegações: Ricardo Reis cruzou o Atlântico, vindo de Portugal para o Brasil, e Álvaro de Campos realizou uma viagem ao Oriente, registrada em seu poema “Opiário”. Mais tarde, teve sua fase de maior importância, a “Ode marítima”. Outro ponto a ser ressaltado é a profunda ligação de Caeiro com os elementos da natureza, tendo nela sua crença e sua convicção. Na peça *O marinheiro*, tanto o mar quanto outros elementos da natureza são determinantes na constituição das *personas* das três veladoras.

Desde o começo da peça, quando é indicado que as personagens estão numa torre de onde se pode ver o mar, até o naufrágio do Marinheiro, narrado no sonho, e as inúmeras vezes em que as veladoras citam que são rodeadas pelo mar, observo uma relação paradoxal com a possibilidade de fuga e o

confinamento causado pelo oceano, algo que percebemos na história dos portugueses, na relação com o Atlântico. Se, por um lado, as veladoras estão presas e vislumbram uma liberdade através do mar e dos sonhos que esse mar pode buscar, no próprio sonho-relato da Segunda vemos o mar como guardião do Marinheiro náufrago, na ilha de onde não se consegue sair por sua própria natureza, rodeada de mar por todos os lados.

A autorreflexividade em *O marinheiro* aponta para questões próprias do autor e seus desdobramentos, a partir de imagens fragmentadas que buscam uma unicidade no texto. Por outro lado, podemos sugerir uma reflexividade que é mais do que um recurso estético ou uma forma de narrativa: a literatura aqui se debruça sobre a própria literatura, assume seu espaço ficcional e se relaciona com outras obras do autor, anunciando, de forma emblemática, a produção futura, em que surgem os heterônimos.

## O espaço de um som preenchendo o som com silêncio

A palavra/autor é capaz de provocar os maiores abismos em cena. Gosto de pensar que o silêncio também fala, pois existe um sentido discursivo importante dentro da obra em todas as pausas, reticências, em toda a falta de ação e som. Quando falamos de silêncio, neste trabalho, não tratamos de palavras silenciadas e sim do que a ausência de som guarda e preenche. Falamos do silêncio como uma operação simbólica que ordena o universo do imaginário, no campo do sentido, para nós, seres da linguagem.

Como expõe Sarrazac, no livro *O futuro do drama*: “No drama moderno, a palavra é um signo fracturado: a personagem fala, mas o pensamento, transferido para o espaço da linguagem, encontra-se algures noutra sítio.” (2002, p. 61). No diálogo tradicional, a fala carregava um sentido nocional e exercia o controle de um pensamento. O declínio dessa dialética deixa de pressupor o homem/ator — a personagem de teatro — como sujeito agente da linguagem e também foge da ótica de que cada uma de suas palavras — cada repetição de uma delas — assim como sua propriedade sobre elas é inviolável, bem como a exteriorização de seu pensamento.

A partir desse ângulo, vejo no poema dramático de Fernando Pessoa que, ao nos depararmos com uma narrativa, qualquer obediência do homem

à linguagem deve ser repensada. Perspectivas de identidades vacilantes, com traços incertos na linguagem em relação às criaturas com as quais nos deparamos no texto, devem ser analisadas como uma metáfora não literal da subjetividade humana e, por que não, da carga divina dentro de nós.

Ainda que não seja possível ver o silêncio — há somente pistas, só podemos vislumbrar seus traços — podemos percebê-lo ocupando o espaço, são fissuras no discurso das personagens: “Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis” (PESSOA, 2003, p. 16). São pequenas rupturas temporais que dão voz ao que não é verbalizado. Falar de silêncio quando falamos de um poeta vai além das pausas, da musicalidade. Falamos também da angústia causada por ele, que é determinante no enredo e no tom da trama: “os diálogos não são senão intervalos que preparam o leitor para as pausas e os longos silêncios, e em que a encenação tem forte apelo simbólico” (GAGLIARDI, 2011, p. 98).

A peça é dotada de nobres silêncios: o silêncio do corpo, da fala e da mente. Eles vêm de dentro. Mais que silêncio físico, constitui-se um eximir-se de pensamentos. A nobreza do silêncio não é uma oposição à palavra: eles criam corpo juntos, se espessam. O silêncio é um dogma no texto, o silêncio dos gestos, dos acenos, dos diálogos. O silêncio não é só densificador do texto, ele também é incômodo, pois não estamos habituados a abdicar de uma das premissas mais básicas de nossa comunicação.

Um discurso bem pontuado, com pausas bem calculadas, uma fala em tom moderado, tudo isso é considerado por muitos como virtuosidade e autodomínio. Na peça de Fernando Pessoa, aponto as seguintes rubricas: “(numa voz muito lenta e apagada)! (PESSOA, 2003, p. 17), “(Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.)” (PESSOA, 2003, p. 14), “(uma pausa)” (PESSOA, 2003, p. 4), “(olhando para o caixão, em voz mais baixa)” (PESSOA, 2003, p. 13), “(numa voz muito baixa)” (PESSOA, 2003, p. 12), “(mais baixo, numa voz muito lenta)” (PESSOA, 2003, p. 11), “(De repente, olhando para o caixão, e estremecendo)” (PESSOA, 2003, p. 10), “(Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa)” (PESSOA, 2003, p. 6). Além das indicações de voz baixa, apagada, pausa, em uma das falas uma das veladoras pede que guardem silêncio. O silêncio é, desse modo, uma forma de expressão outra. Ele se revela um elemento essencial: o silêncio é de fato enunciado no texto.

Pitágoras exigia de seus discípulos anos de silêncio ao se iniciarem na vida religiosa. A Igreja é um lugar de silêncio para que os fiéis ouçam a palavra de Deus ou a voz interior. Para muitos, a revelação divina só é possível através do silêncio. O silêncio tem, assim, um valor transcendental. Fazendo essa relação, enxergamos no silêncio uma possibilidade de revelação espiritual, algo que é capaz de nos conectar ao sobrenatural, questões caras ao teatro simbolista, que teve forte influência no teatro e na obra de Fernando Pessoa. As seguintes passagens do texto trazem essa dimensão mística ao silêncio: “O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa...” (PESSOA, 2003, p. 6); “... pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida...” (PESSOA, 2003, p. 16).

A virtuosidade do silêncio também se dá na escolha das palavras, que automaticamente silenciam as palavras não faladas; é uma não linguagem que se configura como linguagem em *O marinheiro* e extrapola o limite das palavras lançadas. O silêncio chega a gritar. Muitas vezes buscamos palavras que não são pronunciadas, seja porque não queremos ouvi-las ou não ousamos dizê-las, seja porque elas não são compreensíveis para o outro e são, assim, voluntariamente retidas. No texto: “Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis...”, diz a Primeira veladora (PESSOA, 2003, p. 9).

Como as palavras, o silêncio tem peso e às vezes até contém coisas que precisam ser descobertas. Portanto, o silêncio não tem apenas o sentido dado pela pessoa a que se destina ou pela pessoa que o percebe. A força da palavra não falada, na obra de Pessoa, a torna especial — ela chega a criar corpo e volume no espaço.

Sendo assim, dizemos em silêncio. O silêncio não é um vazio da linguagem, ele é um instrumento, um estado. Nossas falas são permeadas por silêncios. Conhecer os processos de significação que eles põem em jogo e apreciá-los é o nosso grande desafio neste texto.

## A face da morte como inconclusão

Estamos adiante da morte no texto de Pessoa. Há um caixão descrito, mas não há propriamente um morto; para ser mais claro, o que há, talvez, seja

a insinuação de um caixão. “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). A morte se apresenta como um lugar limite, onde se libera uma potência, e vislumbrar a morte, a efemeridade, nos permite viver todos os momentos de não morte até encontrarmos o lugar da morte. “Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar...” (PESSOA, 2003, p. 7).

A morte é ausência: tanto a ausência física de quem já passou por ela quanto a ausência dessa experiência de quem está vivo — são potencialidades essencialmente divergentes. A ideia da morte não nos ajuda a pensar na experiência da morte, porque a morte é uma palavra e como palavra não há referência. Tanto que, no decorrer da peça, há poucas menções à morta ou à própria morte; não se questiona como a morta morreu, como aquele caixão chegou ali. A morte é uma linguagem que confere densidade ao homem, que faz com que o mundo do Marinheiro possa existir, e não um ato simples. De certa forma, as veladoras estão presas sabendo que encaram a morte em vários sentidos, ali dentro do cenário. Os véus as protegem e as fazem confrontar essa morte.

A narrativa tem o poder de suspender o tempo. Assim Foucault diz no primeiro parágrafo de *A linguagem ao infinito*: “o discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio” (FOUCAULT, 1963, p.47). Tanto Foucault quanto Blanchot, a quem Foucault cita no começo do texto, aproximam a linguagem da morte, mas o que chama atenção é pensar a continuidade infinita da própria linguagem. “Escrever para não morrer, com o dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala.” (FOUCAULT, 1963, p.47) O poder de deter a flecha é também o poder de superar os limites da morte, através da sua interminável repetição, assim como cada vez que o texto é revisto, novamente repetir-se-á o final.

TERCEIRA (numa voz muito lenta e apagada) – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA – Por que é que me perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito... (PESSOA, 2003, p.17)

Palavra — Silêncio — Presença — Ausência são chaves para retificar Foucault e Blanchot. A tradução da musicalidade do texto é também uma experiência sobre as vozes no teatro. A palavra tem dimensão e preenche o espaço, traz sonoridades, quase música que é imagem. Mas é importante ressaltar que, em teatro, a sonoridade só ganha corpo pela enunciação das palavras e o silêncio assume lugar de personagem. A valorização da palavra é parte da inclinação de Fernando Pessoa ao teatro simbolista e às questões enigmáticas dessa linguagem.

Podemos discordar sobre o fato de Fernando Pessoa ser considerado o maior autor português, mas certamente é o mais intrigante. Nenhum outro escritor ousou esfacelar-se em tantos outros, por isso sua obra é múltipla e é também única. Além de poeta, ele também era astrólogo, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. Morreu aos 47 anos, mas viveu o suficiente para marcar a literatura — viveu duas, três, muitas vidas em uma só. Como ele mesmo disse: “Viva duas vidas separadas, sem que de qualquer d’elas se transborde para a outra — uma, a própria, fechada o mais possível; outra, a social, ampla e sem receio. Mas que a primeira não tente invadir a segunda! Quem é dois tem que ser dois.” (PESSOA, 1993, p. 41.)

O recorte dentro da obra de Pessoa, a que esse trabalho contempla, é muito pequeno para falarmos algo sobre o escritor, mas é um começo. A coletânea de todas as suas *personas* é enorme, tratamos de apenas uma das peças de seu quebra-cabeça. Essa é sua única peça de teatro finalizada. No fim de sua vida, retomou seus textos dramáticos, mas morreu antes de atacá-los, todos eles não chegam a encher duas mãos, se contarmos nos dedos. Se esse artigo possui alguma relevância, creio que esteja relacionada a uma forma a mais de desvendar essa obra, tanto na análise literária quanto em sua apropriação contemporânea para diferentes mídias.

Há uma passagem de Foucault que diz: “Há um dilema: ou todos estes livros já estão na Palavra, e é preciso queimá-los; ou eles lhe são contrários,



e é preciso queimá-los também” (FOUCAULT, 1963, p. 58-59). O processo de escrita desse artigo, talvez tenha sido queimar as palavras, talvez seja uma forma de queimar as palavras que já tenham tomado corpo e forma, para que houvesse espaço para novas palavras.

## Referências bibliográficas

- APPIA, A. **Darsteller, Raum, Licht, Malerei**. In: LAZAROWICZ; BALME. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. 1. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BECHARA, T. S. **Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FREITAS, N. **O marinheiro: sonhar é preciso**. In: IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, Uberlândia. Memória ABRACE XVI. **Anais...** Uberlândia: 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3k15cGx>>. Acesso em: 30 set. 2022.
- FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. **Tel quel**, n. 15, 1963. Disponível em: <<https://bit.ly/3XoHzGv>>. Acesso em: 30 set. 2022.
- GAGLIARDI, C. (org.) **Teatro do êxtase**. São Paulo: Hedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. A reflexividade discursiva em O marinheiro, de Fernando Pessoa. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 97–118, 2011.
- LEHMANN, H.-T. **O teatro pós dramático**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOPES, T. R. **Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création**. Paris: Différence (La), 2004.
- PESSOA, F. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.
- \_\_\_\_\_. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Pessoa inédito**. Coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Páginas sobre literatura e estética**. Organização de António Quadros. 2. ed. Mira; Sintra; Mem Martins: Europa América, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O marinheiro**. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teatro estático**. Organização de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras. 2002.
- \_\_\_\_\_. **Poética do drama moderno**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 30/09/2022

Aprovado em 15/10/2022

Publicado em 12/04/2023

# A morte de Edward Gordon Craig: visualidades místicas de um pensamento Über

*The death Of Edward Gordon Craig: Mystical  
Visualities of an Über Thought*

*La muerte de Edward Gordon Craig:  
visualidades Místicas de un Pensamiento Über*

**Almir Ribeiro**

**Almir Ribeiro**

Pós-doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Porto, Portugal, 2020. Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Doutorado em Artes Cênicas pela USP, São Paulo, 2014. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008. Especialização (*lato sensu*) em Filosofia pelo Centro Universitário de Barra Mansa (UBM), Volta Redonda, Rio de Janeiro, 2006. (2006). Pedagogo pelo Instituto Izabel, Rio de Janeiro, 1997. Ator pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), Rio de Janeiro, 1987.



## Resumo

O apelo à plasticidade é um dos fundamentos da proposta visual da nova arte da encenação inaugurada por Edward Gordon Craig no início do século XX. Esse apelo possui um eixo central inusitado, baseado em uma visão de mundo particular de seu autor: o misticismo. Ao desenvolver sua obra multifacetada, Craig criou um universo místico em que refletia sobre os limites da linguagem teatral, mas também sobre as frestas entre a vida, a não vida e a morte. Duas de suas realizações mais importantes – a montagem de Hamlet e a criação do Übermarionette – oferecem argumentos definitivos em relação ao papel da Morte na obra de Gordon Craig.

**Palavras-chave:** Teatro, Edward Gordon Craig, Morte, Hamlet, Übermarionette.

## Abstract

The appeal to plasticity is one of the fundamentals of the visual proposition from the new scenic art inaugurated by Eduard Gordon Craig in the beginning of the 20th century. This appeal has an unusual pivot, based on a world view particular from its author: the mysticism. By developing his multifaceted work, Craig created a mystical universe in which he would deliberate on the limits of theatrical languages, but also on the chinks between life, non-life, and death. Two of his most important achievements – the staging of Hamlet and the idealization of his Übermarionette – offer definitive arguments about the role of Death in Gordon Craig's work.

**Keywords:** Theater, Edward Gordon Craig, Death, Hamlet, Übermarionette..

## Resumen

El llamado a la plasticidad es uno de los pilares fundamentales de la propuesta visual del nuevo arte de la puesta en escena inaugurado por Edward Gordon Craig a principios del siglo XX. Este llamado tiene un eje central inusual, basado en una cosmovisión particular de su autor: la mística. Al desarrollar su obra multifacética, Craig creó un universo místico en el que ponderó los límites del lenguaje teatral, pero también las fisuras entre la vida, la no vida y la muerte. Dos de sus realizaciones más importantes –el montaje de Hamlet y la creación del Übermarionette– ofrecen argumentos definitivos sobre el papel de la Muerte en su obra.

**Palabras clave:** Teatro, Edward Gordon Craig, Muerte, Hamlet, Übermarionette.

## Introdução

Há apenas um mundo e ele é falso, cruel, contraditório, sedutor, sem sentido. [...] Um mundo assim é o verdadeiro mundo [...]. Precisamos da mentira para triunfamos sobre essa realidade, essa “verdade”, isto é, para viver. Que a mentira seja necessária para se viver é parte desse caráter terrível e questionável da existência. (NIETZSCHE, 1887, p. 193)

Para Friedrich Nietzsche, existe apenas uma única realidade, um único mundo: esse, aqui, no qual vivemos e com o qual lidamos no imediato. Não existem, portanto, vida além da morte, reinos divinos, céus e infernos. O real é cruel: ele é palpável, objetivo e vazio. Essa realidade única possui uma outra característica ainda mais especial: ela mente. Segundo Nietzsche, vivemos embebidos em uma grande “mentira”, que ilude e seduz. Porém, existiria uma boa notícia: a de que essa mentira pode ser burlada. O que Nietzsche advoga é que, sendo parte desse mundo ilusório, o ser humano, “mentiroso” em sua essência, seria capaz de urdir um artifício que lhe é especialmente peculiar: o de criar uma “segunda mentira”. E, então, sobrepô-la à realidade original. Ao fazer isso, a “mentira” criada pelo ser humano teria o poder de “empurrar” a primeira, abrindo uma fresta, por meio da qual, poderíamos, enfim, vislumbrar o sentido verdadeiro do mundo e da existência. E Nietzsche chamou essa segunda mentira de *Arte*.

Essa alegoria sobre as artes se aplica com muita adequação ao teatro, embora se saiba que Nietzsche julgava a música como sendo a linguagem artística mais excelente. E, baseado nela, escreveu seu primeiro livro, em 1872, originalmente chamado *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Mas, ainda assim, a metáfora é válida, pois devemos lembrar que, em sua época, a apreciação da arte da música se dava em um evento muito similar ao acontecimento teatral.

A afirmação mais célebre de Nietzsche talvez seja a de sentenciar Deus à morte. Não é coincidência que Edward Gordon Craig tenha feito o mesmo com os atores de sua época em seu artigo *O Ator e o Übermarionette* (1908 apud RIBEIRO, 2016). Craig foi um ávido leitor de Nietzsche e refletiu o niilismo do filósofo em muitos aspectos de sua obra.

Ao mesmo tempo, a Europa boquiabria fascinada diante da inédita onda de informações sobre universos culturais de países orientais. E o movimento simbolista, que proporcionou a Craig grande parte de sua formação estética, mostrou-se especialmente sensível a essas influências. Gordon Craig sentiu-se acolhido muito intimamente nesse ambiente espiritual e, principalmente, não religioso. O misticismo ofereceu respostas éticas e estéticas a inúmeros artistas, entre eles William Blake, poeta, pintor e gravurista inglês, a quem Craig reverenciava ardorosamente. As iluminuras de William Blake foram uma inspiração para Craig. Nelas, figuras fantásticas, hiper dimensionadas, surgem como corporificações de energias divinas e sobrenaturais, e compõem um panteão, alternativo ao dualismo cristão, bem afeito às convicções de Craig.

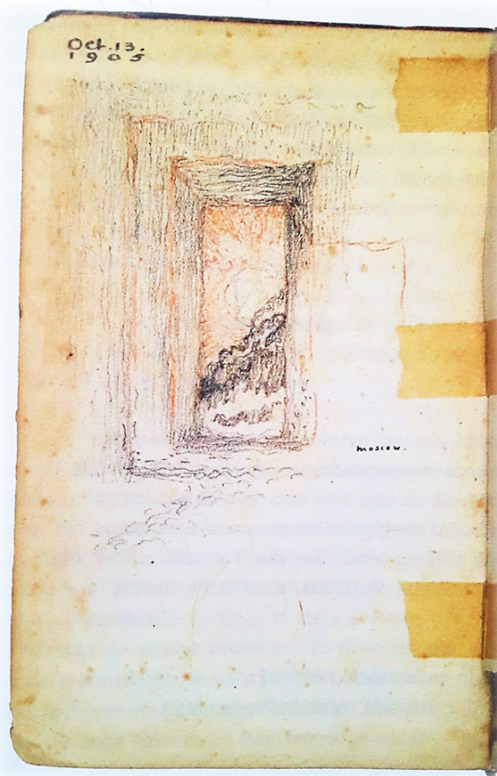
Nietzsche em seu *Assim Falou Zaratustra* (2011), relata que seu protagonista havia decidido abandonar a caverna em que viveu e descer para compartilhar sua revelação mística apenas após constatar que o céu estava vazio e que Deus não existia: “Mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o Übermensch. Que este seja um dia, no grande meio-dia, a nossa derradeira vontade!” (NIETZSCHE, 2011, p. 76). Existe um paralelo evidente entre o Übermarionette de Gordon Craig e o Übermensch de Nietzsche. A preferência de Craig pelo prefixo “über” e não “super” (como algumas traduções para o português ainda usam) é apenas um indício dessa afinidade. As duas elaborações apontam o ator/ser humano como algo a ser ultrapassado, mas para baixo, para a raiz, para o que seria uma base mais essencial. Olga Taxidou faz um paralelo entre as alegorias de Nietzsche e Gordon Craig afirmando que “o Übermarionette pode ser visto como uma versão teatral do Übermensch de Nietzsche na era da eletricidade” (TAXIDOU, 1998, p. 35).

A afirmação de Nietzsche aportava uma justificativa perfeita para a remoção do espírito como eixo central da equação da cena teatral – o que, afinal, era a motivação do culto ao carisma pessoal – e a colocação da materialidade como alicerce, igualando assim em importância todos os elementos construtores da cena. Uma “qualidade oposta à vida” assumia o protagonismo. A terminologia “não vida” no teatro ainda não existia e a oposição de Craig à vida, a princípio, souou – propositalmente – como um

elogio à morte. A negação à vida dos atores e atrizes escandalizou o meio teatral da época, mas reinventou a linguagem da cena.

Para Gordon Craig, com a Morte como protagonista e fundamento, a arte do teatro abraçava, enfim, a definição de Nietzsche e se tornava a *fresta* por meio da qual o universo fazia um novo sentido. Essa inédita forma de organizar a cena, de “encenar”, fazia prevalecer a equidade entre todas as partes compositivas. Ao mesmo tempo, exaltava a qualidade material do ser humano. Essa combinação artística com seu alcance espiritual e místico foi por toda a vida de Craig um refúgio e um motor. A invenção de uma escrita teatral autoral, a partir de sua plasticidade, possui, portanto, uma centelha inicial mística. A concepção cósmica da cena se torna autônoma. É um mundo único, como o definido por Nietzsche. No qual só existe a matéria, a “qualidade oposta a vida”, em interações de descobertas e revelações. E onde os seres humanos empreendem seus artifícios humanos “mentirosos” para compreender a verdade da existência. E Deus é, essencialmente, uma ausência.

**Figura 1:** Desenho de Edward Gordon Craig, Moscou, 1905



Fonte: HERRERA, 2009, p. 19.

## A Fresta

A partir dessa ideia de *Morte*, que se assemelha a uma primavera, um florescer, desse território e dessa ideia, pode advir uma inspiração tão vasta que, exultante e sem hesitar, eu saltaria em direção a ela, e eis que, em um instante, eu encontraria meus braços repletos de flores. Eu avanço mais um passo ou dois e novamente a abundância me rodeia. Eu atravesso calmamente um mar de beleza, eu navego para onde o vento me levar. Lá, lá não há perigo. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 221)

Parece um desenho distraído, uma fresta: um tema visual recorrente em seu imaginário. Uma fresta que abre caminho com ajuda do próprio livro. E é especialmente simbólico que seja um livro de Walt Whitman: uma poesia selvagem correndo livre em contato amoroso com a natureza e seus amplos espaços. E que o lápis de Edward Gordon Craig tenha criado, em sua contracapa, uma espécie de janela para atravessá-lo.

Ao longe, através da janela, vemos o objetivo último que o desenho deseja de nosso olhar: a natureza. A espessura da janela não é habitual. Trata-se de uma parede grossa. Esse detalhe indicando, sutilmente, a dificuldade existente em seu atravessamento. Mas uma vez vencida a fresta, a natureza! Não uma representação mimética dela. Mas uma apresentação talvez dos sentidos místicos presentes nela. Uma natureza quase abstrata. Mas banhada pelo sol. E dentro da imagem solar, símbolos geométricos que se misturam de maneira misteriosa. Um quadrado, um triângulo e, ao redor, o círculo solar. Os signos justapostos parecem propor algum tipo de enigma, de leitura hermética, como uma iluminura de William Blake. Como se fosse destinada não à pessoas comuns, mas à alguma ordem de iniciados, em algum tipo de conhecimento oculto, para quem a real mensagem da imagem abriria os seus significados.

Ao fundo da imagem não se identifica claramente se é uma montanha ou apenas um arbusto que se interpõe no caminho do olhar para o sol. Mas é o sol, inegavelmente, o ponto para onde a imagem deseja levar o nosso olhar. O amor pela luz fez do sol uma espécie de semideus para Gordon Craig. Para ele, somente a luz possuiria esse poder quase taumatúrgico de revelar, ocultar e, mais importante ainda, mostrar o caminho, em nuances, da escuridão até a luz.



Eu quero sempre almejar obter algo inteiramente oposto a vida, como a vemos. Essa vida cotidiana, adorável assim como é para todos nós, para mim não é algo que se deva pesquisar, ou devolver para o mundo, mesmo que sob alguma convenção. Eu penso que meu objetivo deveria ser acima de tudo capturar algum relance longínquo deste espírito que chamamos *Morte*, e resgatar as coisas belas do mundo imaginário. Dizem que são frias essas coisas mortas. Eu não sei, eles frequentemente parecem mais cálidas e mais vivas que essas que desfilam por aí como vivas. Sombras, espíritos, parecem a mim mais belos e cheios de maior vitalidade que os homens e as mulheres. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 221)

A fresta mística de Craig parece estimular uma ultrapassagem, um encontro com essa natureza, em um sentido idealizado. Ele parece representar um convite à uma experiência espiritual, mística. Podemos imaginar que, para Craig, essa ultrapassagem poderia se dar por intermédio do próprio teatro. E podemos imaginá-lo, divagando distraído em seus rabiscos, nas possibilidades reveladoras de uma “segunda mentira.”

O que o desenho rabiscado na contracapa do livro de Whitman permite interpretar é apenas a ponta de um *iceberg*, o indício de uma faceta pouco considerada do personagem Gordon Craig: a de místico e de sua relação com a Morte. E, de fato, apenas por meio do signo da Morte podemos decifrar alguns códigos importantes de sua obra e alargar o alcance de seu pensamento.

Edward Gordon Craig era uma pessoa extremamente sensível aos aspectos místicos da existência humana. Sua aproximação, por exemplo, ao universo expressivo de formas inanimadas, máscaras e bonecos – do qual mais tarde se tornará patrono – é recheada de fascínios por seus misticismos e ritualidades. Sobre esse vínculo já discorremos em outro artigo<sup>1</sup>. A concepção do teatro como um lugar de ultrapassagem é intrinsecamente associada à imagem da Morte. Além de ferramenta teórica para o desvendamento de suas criações, Craig se permitiu assumir a Morte como personagem até mesmo em sua montagem teatral mais importante, *Hamlet* (1912), realizado em Moscou, cuja Morte surgia como uma personagem em cena.

---

1 Cf.: Ribeiro, A. A Morte Animada: Edward Gordon Craig e a vida dos objetos no teatro. **Entrelaçando**, Cruz das Almas, v. 2, n. 2, p. 1-16, 2011. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/revistaentrelacando/component/phocadownload/category/100?download=101>. Acesso em: 2 fev. 2023.

A morte, que costumamos entender como um devir, como uma situação posterior a vida; no pensamento de Craig assume a função positiva de ser o plano inicial. E assim, invertendo seu sentido, Craig afirma que somente assumindo a morte como estado natural básico, pode-se alcançar a vida.

## A Parede

Podemos definir três influências importantes para o misticismo em Gordon Craig: a filosofia, o Simbolismo e o Orientalismo. Esses três eixos de influências, apesar de distintos, são intrinsecamente intercomunicantes. Já apontamos a influência fundamental de Nietzsche no pensamento de Gordon Craig, mas devemos adicionar a ela os escritos de Arthur Schopenhauer e os diálogos de Platão. A concepção dual com que Platão definia a realidade talvez tenha atraído mais a Craig pela forma dialética com que o filósofo grego apresentava seu pensamento do que por seu conteúdo. Craig confessou ter sido influenciado por Platão ao escrever seu primeiro texto teórico *A Arte do Teatro* (1905). Nele, Craig concebe uma conversa entre um diretor de cena e um espectador (um “frequentador de teatro”) e, em caráter bastante didático, define seus primeiros conceitos e reflexões sobre o teatro.

O *Übermarionette* possui em sua coluna vertebral o tema da morte. E, por conta disso, dialoga com todas as questões do “ser ou não ser”, dentro ou fora do teatro. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que inspirou Nietzsche, é definido muitas vezes tal qual um pessimista por ter se debruçado persistentemente acerca do tema da morte. Por outro lado, é essa exata constatação que permite que o leiamos como alguém que sempre se preocupou em refletir sobre a vida e sobre o ser.

A morte é a grande oportunidade de não ser mais Eu. O que é bom para aquele que a utiliza. Durante a vida, a vontade do homem é sem liberdade: sobre a base de seu caráter imutável o seu agir se dá com necessidade, ao longo dos motivos. [...] Por isso, tem de cessar de ser o que é, para poder, a partir do germe do seu ser, ressurgir como um novo e outro ser. Assim a morte rompe quaisquer vínculos, tornando a vontade de novo livre. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 138)

O *Übermarionette* constitui, em si, uma reflexão sobre um dos temas mais persistentes em Schopenhauer, a morte. Primeiro, por sua natureza desprovida

de “vida;” o que, a princípio foi tomado, como já dissemos, como uma apologia à morte. Segundo, por representar em sua concepção de matéria pura, sua própria propensão à dissolução e à efemeridade. De fato, Schopenhauer, refletindo sobre a morte, parece, na verdade, definir o teatro: “Quando somos, a morte não é, e, quando a morte é, não somos” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 68).

O fascínio pela filosofia, aliás, foi um dos aspectos de sua união com Isadora Duncan. A brilhante pensadora e dançarina americana contribuiu de maneira importante para a construção do ideário de Gordon Craig e, historicamente, se tornou a grande parceria de quem Craig se “alimentou” no momento mais decisivo de sua vida.

O movimento simbolista, ao qual Craig pertencia, tinha como um de seus fundamentos a percepção de um potencial expressivo dos elementos e conceitos do universo místico. A busca pelo sublime, mote do movimento, pretendia representar externamente o mundo subjetivo, interior. Essa representação não se satisfazia com uma representação objetiva – ela se opunha ao Naturalismo, em voga à época – e buscava algo que comunicasse em diferentes níveis de percepção, algo que fosse, por isso, primordialmente simbólico. Maeterlinck, um dos expoentes do Simbolismo teatral, escreve que “toda obra de arte é um símbolo, e o símbolo nunca pode suportar a presença ativa de um homem” (MAETERLINCK apud CARLSON, 1995, p. 288). O mundo místico e alegórico, portanto, se apresentava como um manancial de inspiração. A “revelação” do sublime essencial da vida era parte do resultado almejado por sua estética.

O Simbolismo é verdadeiramente bastante apropriado; é saudável, metódico e universalmente utilizado. Não pode ser chamado teatral se por teatral queremos dizer algo chamativo, mas ele é a própria essência do teatro se desejamos incluir sua arte entre as Belas artes. [...] A Música somente se torna inteligível através do emprego de símbolos, e é simbólica em sua essência. Todas as formas de saudação e despedida são simbólicas e empregam símbolos, e o último ato de afeto que se dedica aos mortos é erigir um símbolo sobre ele. (CRAIG, 2008, p. 145)

Paralelamente, o desprezo de Craig pelos valores cristãos que atormentaram sua vida pessoal, o empurrará para as descobertas místicas vindas do oriente. A aproximação de Gordon Craig com as formas orientais

de teatro é aprofundada por nós em outro artigo<sup>2</sup>. Como fruto direto desse contato com a cultura ancestral da Índia e a crença em outras vidas além da morte, Craig descreveu o nascimento de seu Übermarionette às margens do rio Ganges, desejando nitidamente com isso impregnar sua criatura com o aspecto imorredouro das crenças hindus. Gordon Craig mergulhou no estudo das culturas do Japão, Java, Índia, recolhendo dali não apenas dados sobre a arte, mas também sobre os elementos estruturantes dessas linguagens: ritualidades, estéticas, procedimentos formativos e mística.

A Ásia foi seu primeiro reino. Às margens do Ganges eles construíram sua casa, um imenso palácio que se erguia de uma coluna a outra em direção aos céus e vertiam de coluna em coluna novamente para dentro das águas [...]. Preparavam algo que fizesse jus a ele, algo que homenageasse o espírito que lhes havia trazido à vida. E então, um dia, a cerimônia. Nesta cerimônia, ele tomou parte, uma celebração novamente em homenagem à Criação; a antiga Ação de graças, o viva à existência, e com um viva mais vigoroso ao privilégio da existência porvir, que é velada pela palavra Morte. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 231)

Gordon Craig sempre se julgou a grande autoridade sobre o teatro da Ásia na Europa. No entanto, sua interação postal com Ananda Coomaraswamy, historiador de arte indiana, compõe um relato histórico do nascedouro da pesquisa quanto à interculturalidade teatral e suas idiossincrasias<sup>3</sup>.

## O Sol

Gordon Craig imprimiu sua visão de ultrapassagem mística nas principais vertentes de seu trabalho. Ela pode ser identificada na sua célebre montagem do *Hamlet*, de Shakespeare, no Teatro de Arte de Moscou, que historicamente seria o marco inicial da nova arte da encenação. O elemento místico é uma

2 Cf.: Ribeiro, A. A Marionete em Chamas – O Teatro-dança Clássico da Índia e o Übermarionette de Gordon Craig: Processos de Marionetização do Ator. **Revista Pitágoras**, Campinas. v. 11, n. 1, p. 68-80, 2017. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/881>. Acesso em: 2 fev. 2023.

3 Cf.: Ribeiro, A. Um diálogo às margens do Ganges – Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy: Interculturalismo – nascentes e redemoinhos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Rio Grande do Sul, v. 4 n. 3, 2014, 2014.

das chaves para compreender, por exemplo, a atração de Gordon Craig por Shakespeare. Nos primeiros anos do século XX, Stanislavski parecia cansado de sua estética e buscava algum elemento novo que realimentasse suas pesquisas no Teatro de Arte de Moscou. Isadora Duncan, que havia conquistado uma intensa e platônica admiração de Stanislavski, o convence de que o emergente diretor inglês Gordon Craig seria a pessoa certa para auxiliá-lo. Stanislavski ainda não havia lido os textos de Craig e o conhecia apenas de nome. O convite à Craig para uma encenação junto ao Teatro de Arte de Moscou foi feito no início de 1908, mas a estreia da peça só aconteceria em 1912. Craig ao aceitar o convite, propôs encenar o *Hamlet*, de Shakespeare.

Em *Hamlet*, a geometria surge como um elemento fundamental na interação com a iluminação e os inéditos biombos móveis de Craig. Mas a montagem revela algo mais que a visualidade cênica como nova possibilidade de escrita artística. Os volumes e recortes no espaço cênico decerto compunham uma *fala*, que dialogava em pé de igualdade com os atores em cena. Mas, o mais importante para nossa reflexão aqui é que essa geometria impregnava essa visualidade desconcertante com uma espécie de mística baseada exatamente nessa materialidade, à qual humanos e não humanos eram subjugados.

A escadaria, por exemplo, que é o volume cênico mais característico da visualidade de Gordon Craig, que é personagem principal de sua peça *Steps* (1905), é um exemplo claro do encontro entre a visualidade e a ideia mística de Gordon Craig. Sua simbologia remete a um movimento de ascensão, bem afeito aos valores do simbolismo. Mas que também remetia, por exemplo, ao teatro oriental, como o teatro Nô, em que seu cenário imutável – com uma árvore ao fundo – busca representar exatamente a possibilidade de elevação espiritual propiciada pelo teatro.

Como achados dessa visualidade mística de desvendamentos e ultrapassagens, podemos elencar ainda elementos cênicos importantes para Craig: a escadaria, as janelas, as sombras, os objetos não vivos, os biombos móveis, as máscaras, os bonecos e toda a sua visualidade em que o material “não vivo” revela sua expressividade.

Os croquis para as cenas do *Hamlet* mostram os atores e atrizes em cena como presenças fantasmagóricas, cuja silhueta parecem se dissolver

e mesclar com os elementos não vivos da cena. Assemelham-se às figuras oníricas de Blake. Parecem mesmo emergirem do mundo telúrico como figuras intermediárias entre mundos. Elas surgem atravessando atmosferas nebulosas e são reveladas por luzes oblíquas, improváveis, que parecem se esforçar para encontrá-las. Seres humanos retratados em sua tendência natural de retorno ao mundo material, de onde saíram. Uma reafirmação da irmandade entre os seres, mas principalmente entre os seres humanos e os objetos. Como a reafirmar que a qualidade primordial do ser humano, sua carnalidade, é justamente o ponto de encontro com o seu espírito. Craig propunha uma interação entre vivos e inanimados, humanos e objetos que implicava diretamente na dualidade entre vida e morte. Ao tornar protagonistas volumes, sombras e objetos criava em cena uma ideia provocativa de “não vida”, uma nuance entre a vida e a morte como que gerada por uma gradação de iluminação teatral.

O que propriamente nos fascina no objeto (é) o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas em parte, objetos. É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto. (LEHMANN, 2007, p.349)

Perseguindo a mesma lógica de seu *Übermarionette*, Craig buscava introduzir um sopro de vida a um engendramento sobre materialidades e concretudes “não vivas”. O que é inerte torna-se um ator. Possui dinâmica e expressa estados de ânimo com seu “rosto”, interagindo com a iluminação e os diferentes espaços da cena. Os volumes cenográficos, objetos e iluminação, animados com as qualidades do movimento, ganham dinâmica, totalidade, organicidade, e do que era matéria pura agora surge... vida!

Essa cena menor, as “Mil cenas em uma”, eu a utilizei uma vez no Teatro de Arte de Moscou para representar Hamlet. Shakespeare e os dramas mais poéticos, para ser representados, necessitam de uma cena de natureza particular... uma cena com o rosto móvel. [...] Tentei fazer uma: uma cena para o drama poético, independentemente do argumento que trate. [...] Tal cena, além disso, possui um rosto (eu o chamo assim),

um rosto expressivo. Sua superfície recebe a luz e de acordo com a luz muda de posição, elabora outras transformações e a cena mesma varia suas posições – a luz e a cena se movem em concerto como um dueto e executam umas figuras como na dança -, seu rosto expressa toda a emoção que deseja fazê-lo expressar. (CRAIG apud HERRERA, 2009, p. 381)

Craig projetou colocar sobre a cena figuras simbólicas dos pensamentos de Hamlet, entre eles a maldade e a morte “cuja forma feminina poderia aparecer durante o monólogo “*to be or not to be...*” e permanecer inseparavelmente em todas as cenas seguintes” (HERRERA, 2009, p. 160). A presença física da Morte representava a mediação para todas as ultrapassagens.

## A Natureza

Em outra vertente, o Übermarionette de Gordon Craig possui um vínculo íntimo com a mística que permeia a criação do *Hamlet*. Ele traduz a intuição de Gordon Craig da necessidade de uma cena teatral enquanto acontecimento “sobrenatural”. A ideia do Übermarionette – irmanado assim “em espírito” à fantasmagoria de Shakespeare – lograva transbordar a cena teatral e invadir o terreno do existencial.

O Übermarionette poderia ser traduzido de maneira simplória em um dilema: ator ou marionete. Sob esse falso dilema, encontramos um outro, bem afeito a Craig: o ator em cena deve ser natural ou não natural? Mas, ainda abaixo a essa questão, temos uma outra camada, essa sim de natureza mística: onde se encontra o que é real na vida, seja em cena ou fora dela? E onde se encontra verdadeiramente o que chamamos de morte, em cena ou fora dela?

O Übermarionette poderia ser considerado um símbolo resumitivo da percepção de Gordon Craig sobre a realidade como uma eterna dualidade intercomunicante entre Vida e Morte, sendo a base, no entanto a Morte e não a Vida: “O Übermarionette não rivalizará com a vida, ele irá além dela. Sua questão não será o corpo em carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 12).

Daí a busca de uma figura “sobre-humana”, mas aparentada com os deuses. Uma visão mística e filosófica que vislumbra os bonecos, e não os seres humanos, como feitos à imagem de Deus. Para o homem [...] “seria impossível alcançar ao menos o nível do boneco. Neste âmbito, só um deus poderia medir-se com a matéria; e este era o ponto em que as duas extremidades do mundo, na sua circularidade, se tocavam”. (KLEIST, 2009, p.139)

O papel da mística no pensamento de Gordon Craig foi obscurecido pela omissão do fator Morte na tradução para o português de seu escrito mais importante, em que exatamente descreve pela primeira vez o seu *Übermarionette*. Por exemplo, na única tradução disponível em português, publicada em Portugal na década de 1950, de *Sobre a Arte do Teatro*, um longo trecho do artigo original *The actor and the Übermarionette* em que Craig discorre poeticamente acerca da morte foi removido inexplicavelmente. Assim como algumas outras observações de caráter místico desaparecem nessa mesma edição. A intrigante divagação poética de Craig talvez não tenha sido avaliada pelo tradutor com a devida atenção, sobretudo por conta da aparente discrepância entre as teorias teatrais e suas divagações existenciais. Redondo Junior também decidiu excluir do texto do artigo o longo parágrafo em que Craig disserta sobre o manancial inspirador que é o tema da morte em seu trabalho.

Logo ao início de *O Ator e o Übermarionette*, Gordon Craig conclama a ação libertadora da Morte com uma citação da atriz italiana Eleonora Duse: “Para que o Teatro se salve é preciso destruí-lo; que todos atores e atrizes morram de peste. [...] Eles tornam a arte impossível” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 209). Craig propõe a abolição do ator em cena e a utilização em cena de um *Übermarionette*, como ele o denominou. “O ator deve desaparecer, e em seu lugar deve assumir a figura inanimada – podemos chamá-la de *Übermarionette*, a espera de um nome adequado” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 225). Assim, esse *Übermarionette* “não vivo” representaria uma vitória simbólica da morte sobre a vida, nos obrigando a repensar o que é que entendemos, afinal, como vida.

Condenando à morte o ator, único elemento vivo da cena, e propondo sua substituição por um “não vivo”, Gordon Craig suscitou um intrigante questionamento em relação à definição do que é a “vida” em cena. Reclamar a exclusão



dos atores do palco era como pregar hereticamente o fim do teatro, e a substituição da vida pela morte; dos atores de carne e sangue, de emotividade e de coração, pela matéria inerte, manipulável, insensível e desprovida de querer próprio. Preconizando a “morte” dos atores para substituí-los por objetos animados, Craig no fundo desejava a morte dos empecilhos subjetivos que atrapalhavam o trabalho de criação do ator. Assim, a morte, cujo lugar natural é o final de todas as coisas, para Gordon Craig, foi apenas o início.

## A Madeira

Portanto, Craig faz um elogio à mortalidade benéfica de todas as coisas. Craig desloca filosoficamente o conceito de Vida para o plano do que é *Negativo*, segundo o conceito de Schopenhauer, e estabelece a Morte como sendo o *Positivo* da existência, ou seja, aquilo que é o básico, conceitualmente falando. Aquilo que, sendo inegavelmente estabelecido, define a partir de si o seu contrário, o *Negativo*. Para o filósofo alemão, se a felicidade, por exemplo, é algo a ser buscado, deduz-se que ela não é algo *natural* a vida. Logo, o seu oposto, o fato *natural*, é a dor. Em razão disso, para Schopenhauer, a dor é o positivo da vida. Para comprovar sua ideia, Schopenhauer aponta que nem todos os seres humanos conhecem a felicidade ao longo da vida, mas não existe sequer um ser humano que não conheça a dor.

Nesse sentido, a Morte em Craig é o positivo no sentido teatral. Mas poderíamos ser ainda mais específicos se aproximarmos a Morte em Craig à uma espécie de Não Vida, para afastá-la da Morte factual, a Morte comum, aquela que, como descreve Fernando Pessoa, “acaba por nos meter em um caixão”.

A vida deveria, antes, refletir a semelhança com o espírito, pois foi o espírito quem a princípio escolheu o artista para narrar suas belezas. E nesta imagem, se as formas acompanham aquelas dos seres vivos, por sua beleza e ternura, suas cores precisam ser buscadas no desconhecido território da imaginação; e o que seria isso senão o território onde mora aquilo que chamamos de *Morte*? (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 230)

Gordon Craig em seus textos e suas imagens sempre dá a entender que a linguagem teatral possui um transbordamento natural para a vida.

A abordagem mística de sua escrita visual corrobora com essa intuição de que a arte poderia oferecer uma fresta, uma escadaria por meio da qual o espectador elevasse seu espírito e sua compreensão. Logo, quando ele afirma que o ator não é adequado à cena, ele parece querer implicar que o ser humano também não o seria para o mundo. Mas então por que a ideia radical de eliminar o ator da cena? Como poderia alguém realmente achar que um ator de madeira é mais adequado para o teatro que um ator de carne, osso, emoções e carisma pessoal?

Você entende, então, o que me fez amar e aprender o valor do que chamamos hoje de “marionete” e detestar o que chamamos “vida” na arte? Eu rezo fervorosamente pelo retorno da imagem, da Supermarionete, ao Teatro. E quando ela surgir e for vista, ela será adorada tanto que uma vez mais será possível para as pessoas recuperarem a antiga alegria das cerimônias. Uma vez mais a Criação será celebrada, homenagens rendidas à existência e intercessões divinas e felizes serão feitas à *Morte*. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 233)

Gordon Craig, obviamente, não estava sendo literal. Afinal sua mãe e seu padrasto, adorados por ele, eram atores. Ele mesmo havia sido um ator de sucesso. Ele nunca montou, nem sequer planejou um espetáculo com bonecos. Ainda que tenha se dedicado de maneira profunda e apaixonada à esse universo, tendo escrito várias peças para bonecos. Nas raras oportunidades em que Gordon Craig teve para realizar uma obra teatral, ele nunca propôs substituir os atores por bonecos. O *Übermarionette* era, obviamente, uma utopia, ou seja, um horizonte a ser mirado.

Tadeusz Kantor, diretor teatral e artista plástico polonês, dividiu com Gordon Craig o amor pelo tema da morte, que dá nome ao seu livro mais conhecido, *O Teatro da Morte*. Kantor se assumia como “descendente” direto do pensamento de Craig e identificava a proposta do *Übermarionette* como sendo o ponto central na abordagem da morte feita por Craig. Kantor reconhecia o parentesco dessa ideia com a legião de manequins, objetos e máquinas que povoavam sua cena artística. A partir de uma visão literalista da ideia de Craig, a reflexão de Kantor afastou as questões de natureza mística e se concentrava no campo estético:

Não penso que um manequim (ou uma figura de cera) possa ser o substituto de um ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais [...]. Devo tomar distância em relação às conhecidas soluções que ele adotou para o ator, pois o momento em que um ator aparece, pela primeira vez, diante de um público parece-me um momento revolucionário e de vanguarda. (KANTOR, 2008, p. 201)

O projeto do Übermarionette de Gordon Craig, sugerindo o aparecimento do ator de madeira, remete a história do Pinóquio. Valère Novarina escreve em seu *Diante da Palavra* (2003) que o grande mito de nossa cultura não é o *Fausto* ou o *Don Juan*, mas sim o *Pinóquio* (2012), de Carlo Collodi. A madeira que se faz gente. A bela fábula do carpinteiro de Florença que encontra uma madeira em nada especial, “não era madeira nobre, mas um simples pedaço de lenha, desses que, no inverno, metem-se nos fogões e nas lareiras para acender o fogo e aquecer a casa” (COLLODI, 2012, p. 11), e com ela decide fazer um pé para uma mesa. E quando golpeia a madeira ela lhe grita: “Não me bata tão forte [...] você está me machucando!” (COLLODI, 2012, p. 12). Pinóquio já está vivo, já é sensível, ainda antes de ser ao menos um objeto. A fábula irmana nossa sensibilidade carnal às outras materialidades do mundo, principalmente as mais mundanas. E de um pedaço de madeira vulgar, em nada especial, surge a vida.

Histórias de carpinteiros apresentam um fascínio natural para nossa cultura judaico-cristã. Além disso, o Pinóquio repisa o roteiro sempre comovente da saga do herói, o peregrino mítico em busca da verdade sobre a vida. Para Novarina, a matéria que busca entender o que é existir representa, no fundo, a grande aventura do ser humano.

## O Início

Aos 94 anos, Craig já havia sofrido dois AVC e vivia muito debilitado. Seu filho Edward relatou em uma biografia que, nesse período, Craig vagava “perdido entre o mundo real e o imaginário,” a cada dia mais longe:

Deitado em sua cama, movendo seus longos braços no ar, acima de sua cabeça. Os dedos indicador e polegar de sua mão direita se moviam continuamente, como se segurasse uma agulha e bordasse um complexo desenho em um tapete imaginário. Ao mesmo tempo, com a outra mão ele parecia procurar por alguma coisa no ar. (CRAIG, 1985, p. 365)

Numa manhã, Nelly, a filha mais velha, que o cuidava a essa época, entrou no quarto para ver se Craig desejava algo e o encontrou já sem vida em sua cama.

O ineditismo da visualidade cênica de Gordon Craig renovou a linguagem teatral e criou uma estética visual peculiar. Seus cenários, maquetes, projetos e croquis criaram um inédito vocabulário teórico, dramático e imagético, não apenas para a nova arte da encenação, mas também para o universo da investigação sobre a arte do ator. Todavia ao nos depararmos com seus projetos visuais, vemos que essas propostas – aparentemente cenográficas – propõem uma interação do ser humano com o seu entorno de grande pungência. A relação entre o ser humano e o ambiente no qual está colocado não é favorável ao ser humano, e o debilita. Sua presença é desolada e vulnerável aos elementos que o cerca. O ser humano em cena está em um confronto direto com as suas fragilidades mais básicas e isso o empurra para uma imperativa interação com o meio, para a busca das técnicas que o permitirão existir. As enormes desproporções cenográficas, as geometrias imponentes e as áreas de luz e sombra instauram um ambiente com aspectos quase místicos. O ser humano diante de seu ambiente é essencialmente frágil. E por isso necessita interagir com o mundo. Gordon Craig criou um panteão de “atores,” nem sempre humanos, que interage de maneira mística sobre a cena para criar uma visualidade com intenções artísticas, mas também místicas. Ao construir sua obra, revelou um alicerce inusitado: sobre a proposta estética e técnica jazia um tratado sobre a Morte e sobre a Vida, em cena e fora dela.

Craig propôs um sublime não das alturas, mas voltado para a terra, para o *húmus*, raiz etimológica de nossa humanidade. Um movimento semelhante ao do *übermensch* de Nietzsche: uma ascensão para baixo. A apologia às qualidades humanas físicas e, logo, à razão e a investigação, valores muito próximos aos de William Blake, retirou o foco dos “sentimentos” como sendo veículo mais nobre no teatro para se atingir o divino.

Por detrás da engenhosa inovação de visualidade cênica, da provocativa criação de um über-ator, por detrás da produção literária caudalosa, persistia uma inspiração mais profunda para o pensamento de Craig. Um motor central a partir do qual todas as suas perplexidades, partindo da cena teatral, subiam multidirecionadas em uma espiral vertiginosa. A cena de Gordon Craig buscava dialogar, de maneira dramática, com a angústia “demasiadamente humana” sobre o mistério da Morte, da Vida e do Não Viver.

Podemos imaginar que Gordon Craig se dedicou a criar uma mitologia mundana, mas não centrada na figura do ser humano. A proposta dele talvez tenha sido exatamente essa: uma mitologia abstrata, mas profundamente humana. E sua humanidade foi tão mais provocativa exatamente por propor a remoção do ser humano da cena. Como podemos pensar um mundo sem o ser humano? Ele poderia existir, seguramente, mas poderia ser pensado? Essa operação visionária de Craig, revolucionando os aspectos mais fundamentais do Teatro, exonerou o humano precisamente para propiciar seu resgate.

Gordon Craig descortinou com seu ideário um cenário ancestral em que todos nós, vivos e não vivos, convivemos irmanados. A morte de Craig é o pano de fundo de todas as cenas que o engenho humano já imaginou e que irá imaginar. Esse ideário se baseou em uma grande perplexidade presente dentro da matéria de todas as coisas: a dualidade da construção de uma fantástica encenação cósmica simultaneamente fadada à uma extinção não menos gloriosa. Ela celebra a fresta aberta pela “segunda mentira,” por meio da qual o ser humano, mergulhando em sua morte, resgata continuamente os sentidos mais espetaculares para a vida.

Aos 66 anos, em um prefácio para uma reedição de seu *Sobre a Arte do Teatro*, Gordon Craig se permitiu fazer uma revelação impactante e dolorosa para ele. Ele escreveu: “Eu nasci fora do casamento, não se pode esperar, portanto, que eu esteja de acordo com os nascidos sob a proteção da sagrada igreja” (CRAIG apud HERRERA, 2009, p. 35). Para alguém crescido em meio à sociedade vitoriana, esse segredo terrível deve tê-lo ferido por toda a vida. O sol era sua denúncia e seu rancor contra as estruturas religiosas estabelecidas, sua busca incessante por uma sacralidade alternativa. Já no terço final de sua vida, velho e solitário, Edward Gordon Craig – o irmão de Walt Whitman e de Hamlet – consegue confessar ter sempre se sentido um bastardo e, finalmente, se colocar diante do grande criador de todos os mundos: o sol, benéfico e acolhedor.

No dia 29 de julho de 1966, a morte, relutante, encontrou, finalmente, Edward Gordon Craig, em sua casa, na cidade de Vence, na França. Seu corpo foi cremado no dia 1 de agosto e as cinzas foram levadas para a Inglaterra.

E eis que, para sempre, nos encontramos com os braços repletos de flores.

## Referências bibliográficas

- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Unesp, 1995.
- COLLODI, C. **As Aventuras de Pinóquio**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- CRAIG, E. G. **On the Art of the Theatre**. London: Routledge, 2008.
- CRAIG, E. **Gordon Craig, the story of his life**. New York: Limelight, 1985.
- HERRERA, A. **Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- KANTOR, T. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: COLLI, V. G.; MONTINARI, M. (org.). **Kritische Studienausgabe**. München: De Gruyter, 1988.
- \_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOVARINA, V. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RIBEIRO, A. **Gordon Craig, a Pedagogia do Übermarionette**. São Paulo: Giostri, 2016.
- SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor/Metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- TAXIDOU, O. **The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig**. Amsterdam: Harwood Academics, 1998.

Recebido em 22/06/2022

Aprovado em 18/10/2022

Publicado em 12/04/2023



**Morrer É uma Ação Nua:  
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),  
de Susanne Kennedy**

*Dying Is a Naked Action:  
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),  
by Susanne Kennedy*

*Morir Es una Acción Desnuda:  
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),  
de Susanne Kennedy*

**Maurício Perussi**

**Maurício Perussi**

PPGAC/ECA-USP, doutor; Projeto concluído em 2022; Teoria e prática do Teatro, orientador: Luiz Fernando Ramos; Bolsa Print/CAPES; Diretor de teatro, professor e pesquisador.



## Resumo

O artigo examina o espetáculo/installação *Orfeo: eine Sterbeübung*, concebido pela encenadora alemã Susanne Kennedy para a Ruhrtriennale 2015. Partindo de *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, a obra consiste em uma experiência imersiva na qual o espectador, percorrendo uma série de salas nas quais confronta atores silenciosos e mascarados, é convidado a pôr em prática um “exercício de morrer”. Procura-se esmiuçar o sentido desse exercício, tendo por base a hipótese de que a experiência de morte almejada por Kennedy tem início no desnudamento das ações, perpassando a sensibilização às “emoções automoventes”, o contato com a materialidade do tempo, desembocando, por fim, em um devir-mulher, ou no devir-Eurídice de Orfeu. No encadeamento desses conceitos, delinea-se uma correlação entre a apresentação de ações desenredadas da *mímesis* dramática e a possibilidade de se gerar variações em relação aos padrões majoritários de percepção.

**Palavras-chave:** Tempo, morrer, devir-mulher, espetáculo, instalação.

## Abstract

This article examines the performance/installation *Orfeo: eine Sterbeübung*, conceived by German director Susanne Kennedy for the Ruhrtriennale 2015. Drawing from *L'Orfeo* (1607), by Claudio Monteverdi, the work consists of an immersive experience in which spectators are invited to take part on an “exercise of dying” by walking through a series of rooms where they confront silent and masked actors. This article seeks to unveil the meaning of such exercise, understanding that the experience of death desired by Kennedy begins by stripping actions, which involves opening oneself to “self-moving emotions”; making contact with the materiality of time and finally leading to a becoming-woman, or the becoming-Eurydice of Orpheus. Such chain of concepts outlines a correlation between the presentation of actions disentangled from the dramatic mimesis and the possibility of generating variations in relation to the predominant patterns of perception.

**Keywords:** Time, dying, becoming-woman, performance, installation.



## Resumen

Este artículo analiza el espectáculo/instalación *Orfeo: eine Sterbeübung*, concebido por la directora alemana Susanne Kennedy para la Ruhrtriennale 2015. Se parte de *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, para producir una experiencia inmersiva en la que el espectador, caminando a través de una serie de salas en las que se enfrenta a actores mudos y enmascarados, es invitado a realizar un “ejercicio de morir”. Se busca escudriñar el sentido de este ejercicio a partir de la hipótesis de que la experiencia de muerte deseada por Kennedy comienza con la denudación de las acciones, pasando por la sensibilización a las “emociones automotrices”; el contacto con la materialidad del tiempo, conduciendo, por final, a un devenir-mujer, o al devenir-Eurídice de Orfeo. En la cadena de estos conceptos, se delinea una correlación entre la presentación de acciones desenredadas de la mimesis dramática y la posibilidad de generar variaciones con relación a los patrones mayoritarios de percepción.

**Palabras clave:** Tiempo, morir, devenir-mujer, espectáculo, instalación.

Susanne Kennedy é uma das principais referências do teatro alemão contemporâneo. No Brasil, sua obra tornou-se conhecida por meio do espetáculo *Warum läuft Herr R. Amok* (2014) [*Por que o Senhor R. enlouqueceu?*], exibido na 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), em 2017. A versão teatral de Kennedy para o filme homônimo de Rainer Werner Fassbinder é, também, o trabalho em que a encenadora situa o início de seu “Teatro Cósmico”; um teatro cujas cenas procuram trazer vislumbres de outras realidades, e no qual o(a) diretor(a) compreende-se como uma espécie de xamã (KENNEDY, 2018). *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015), espetáculo/instalação criado para a Ruhrtriennale 2015, em parceria com as atrizes Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt, subsequentemente à adaptação de Fassbinder, é o primeiro trabalho em que desponta, de forma explícita, um traço determinante do xamanismo perseguido por Kennedy: o trauma da finitude, e a necessidade de se aprender a morrer, como forma de elaboração desse mesmo trauma. Para dar conta disso, a encenadora se vale da ópera *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, como um pretexto para que

esse aprendizado seja posto em prática. A proposta do artigo é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir ao espetáculo/instalação exibido na Ruhrtriennale 2015 para, a partir da eleição de fragmentos significativos, esmiuçar o sentido do “exercício de morrer” por ele proposto. Da observação atenta das escolhas de encenação efetuadas por Kennedy, e da descrição minuciosa do conteúdo observado, procura-se extrair os conceitos que embasam a experiência de morte almejada pela encenadora.

## Diante da nudez das ações

Enquanto, em uma soturna sala de espera, uma pequena audiência aguarda a abertura da passagem que dará acesso à face interior do espetáculo/instalação *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015), uma densa massa sonora invade os fones que encobrem os ouvidos desse grupo de visitantes, interrompendo-lhes a escuta da ópera *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi. A interrupção é acompanhada de uma súbita mudança na cor emitida pela delicada luz néon que se acha logo acima de uma porta branca, completamente fechada. À esquerda dela, vê-se sua imagem ser difundida pela tela plana de uma tevê disposta verticalmente. Quando a tênue linha do néon de vermelha se faz verde, a imagem da porta se dissolve na tela, transmutando-se em uma fervilhante população de chuviscos brancos e pretos, por sobre os quais paira a informação: “Enter” [“Entre”]. No instante em que o primeiro visitante/espectador pousa a mão na maçaneta da porta para adentrar o “*Sterbeübung*” [“exercício de morrer”] preparado por Susanne Kennedy, a pequena audiência já traz consigo uma massa vibracional que amalgama o constrangimento da espera, a calmaria da música ouvida nos fones de ouvido e a penosa densidade do corte súbito que a todos se impôs. Um primeiro exercício, assim, já foi colocado em prática.

## Um (in)oportuno espelhamento

Ao abandonarem os fones de ouvido e terminarem de percorrer, em fila indiana, um exíguo e sombrio corredor delimitado por uma segunda porta, idêntica à primeira, os visitantes/espectadores percebem-se instalados em uma nova dimensão. Sob seus pés há um carpete azul pastel que poderia

muito bem revestir o chão de um escritório recém-inaugurado. Circundando seus corpos, uma sala de estar cenográfica, cujas paredes, revestidas pelos pálidos tons de bege de uma padronagem floral, e por altos relevos que simulam azulejos, parecem ter sido concebidas em um mundo virtual semelhante ao do videogame *Second Life* (2003). Diante de seus olhos, no centro de um convidativo sofá de couro caramelo, e como se surpreendida enquanto tentava se erguer, encontra-se a tão desconcertante quanto magnética presença de uma figura feminina solitária e mascarada. Embalada nos tons pastéis de uma peruca loira e lisa, de um pulôver amarelo, de uma calça branca e justa que lhe encobre as pernas até os joelhos, de uma meia calça semitransparente e de um par de sandálias plataforma também brancas, essa presença tem algo de uma boneca em tamanho natural que, de súbito, descobre-se capaz de movimentar-se autonomamente; mas aparenta ser, também, um avatar que acaba de abandonar a tela que o encerrava em uma tridimensionalidade virtual, para adentrar o espaço em terceira dimensão tal qual estamos acostumados a vivenciá-lo com nossos próprios corpos de espectadores/visitantes. Descobrimo-nos, assim, confrontados com um (in)oportuno espelhamento: sabendo-nos recém-inseridos em uma dimensão extracotidiana, cuja conformação espacial exhibe atributos do mundo das imagens digitais; surpreendemo-nos, ainda, diante da muda materialidade de uma presença situada entre o mundo tal qual o conhecemos por meio de nossa corporeidade e o mundo conhecido apenas pelos seres incorpóreos e virtuais que se veem nas telas dos computadores. O fato de esse ser silencioso e magnético se recusar a corresponder à expectativa que, em geral, os espectadores têm quando encontram-se em face de uma atriz – a de que ela faça alguma coisa, e fazendo-o, desenrole uma trama, ou pelo menos, alguma sequência reconhecível de significados – faz com que as poucas ações que, diante de nós, pratica, redobrem-se sobre si mesmas; instalando-se, pois, sobre si mesmas. A boneca/avatar sustenta seu silêncio como quem guarda um segredo e não sente a menor tentação de revelá-lo; mantém sua postura corporal como se saboreasse cada prazer muscular que a aparente imobilidade lhe proporciona; e o mais importante: dirige seu olhar a nós como se nos indagasse algo que ela mesma ainda é incapaz de formular (figura 1).

**Figura 1** — Ela dirige seu olhar a nós como se nos indagasse algo que ela mesma ainda é incapaz de formular.



**Fonte:** *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2015.

No limbo em que nos vemos com ela confinados começamos a padecer do mesmo tipo de paixão autorreferente que governa suas ações: no reflexo irradiado pela placidez e pela densidade de seu corpo encoberto, avistamos, em negativo, a inquietude e a debilidade das ações descentradas que percorrem, diariamente, nossos corpos.

## O quase intransponível abismo do constrangimento

De alguma forma, o magnetismo que emana das ações nuas – ações desenredadas da *mímesis* dramática – praticadas por seu corpo envolto em superfícies vestíveis convida nossos corpos a vibrarem no mesmo diapasão. Contudo, essa percepção não nos surge límpida – não se trata de um afeto fácil de se lidar – ela chega até nós maculada pelo embaraço que reside no âmago da situação que produz o evento espetacular: o confronto entre a massa corpórea dos componentes do espetáculo – atores/*performers*/objetos – e a dos espectadores. Assim, uma vez instalados dentro do que, sobre o palco, configuraria um *tableau*, nos entrevemos dispostos sobre um *plataeu*. Eliminada a distância entre o palco e a audiência, o distanciamento que, paradoxalmente, se estabelece em *Orfeo* é o que reside entre os corpos

aproximados de atores/*performers* e visitantes/espectadores: o quase intransponível abismo do constrangimento. A nudez das ações perseguida pelo teatro de Kennedy é feita da mesma matéria do tempo que vibra na crueza desse encontro difícil, potencializado pela natureza instalativa de *Orfeo*; ela floresce no instante em que aqueles que estão em cena e aqueles que estão na audiência – povoando, neste caso, a superfície horizontal de um mesmo *plateau* – deixam-se sensibilizar pelo transcorrer do tempo que decidiram compartilhar, sem permitirem que se apague a chama da lembrança dessa decisão tomada deliberadamente por cada um dos lados. O fenômeno espetacular só existe porque, de um lado, decidiu-se produzi-lo, e porque, do outro, decidiu-se assisti-lo; essa decisão mútua implica uma corresponsabilidade que se transmuta em uma cotemporalidade. As obras de Kennedy são pródigas em nos ofertar armadilhas tão austeras como sedutoras; ardis que nos atraem e nos atam aos afetos inerentes a essa especificidade temporal. Em *Orfeo*, como se verá, a sedução nos conduz ao desnudar de nossas próprias ações.

## O questionamento da percepção

Em uma entrevista concedida em 2019, Kennedy faz um apontamento muito precioso que elucida a construção de seus estratagemas. Quando perguntada a respeito da qualidade da presença cênica que persegue no trabalho com seus atores, a encenadora revela não ver muita diferença entre a realidade e o teatro: algo colocado em cena tal qual observado na vida cotidiana pode gerar, por si só, um grande estranhamento: “Eu acho pessoas reais realmente estranhas. Então, sempre penso que se você observasse uma cena na rua e a colocasse exatamente assim no palco, seria realmente muito estranho” (KENNEDY, 2019). Determinante mesmo seria a nossa *percepção* dos eventos, estejam onde estiverem: “Sempre tive a sensação de que a realidade... a forma como a percebemos em certo sentido... pode ser muito estranha” (KENNEDY, 2019). O teatro, assim, seria um aparato dotado da inquietante capacidade de pôr em xeque o modo como percebemos a realidade: “O teatro pode fazer algo assim: apenas por um momento, desbloqueie sua própria percepção sobre a realidade e questione isso” (KENNEDY, 2019). Para ativar esse potencial de questionamento, seria necessário, então, fazer

o que, em geral, os fazedores de teatro negligenciam: antes de se preocupar com os conteúdos de uma peça, deve-se levar em consideração a situação primeva que a faz germinar: o confronto entre atores e espectadores: “Você tem que começar desde o início. Acho que as pessoas que trabalham no teatro frequentemente pulam tudo isso e mergulham diretamente no conteúdo da peça” (KENNEDY, 2019). Assim, as questões que emergem da contemplação desse ponto de eclosão espetacular [“*the very, very beginning*”] podem ser mais produtivas, ou mais determinantes, para um espetáculo, do que aquelas levantadas por um texto, ou por um tema qualquer. Para Kennedy, quando o assunto é teatro, não podemos nos esquivar da mais misteriosa e fundamental das indagações: “como é possível *ser/estar* sobre o palco?”; “Eu tive que começar bem do início: como é alguém no palco, como alguém pode ficar lá e as pessoas sentam-se e assistem a essa pessoa, e como pode essa pessoa *ser/estar* no palco” (KENNEDY, 2019, grifo da autora, tradução nossa). Menos uma preocupação em representar as coisas, e mais um desejo de que elas descubram sua própria existência espetacular. Menos a procura em reproduzir acontecimentos e mais o anseio de que algo exista, e existindo, aconteça. O que esse depoimento de Kennedy faz é apontar para o centro de gravidade de sua poética: mais fundamental do que o fenômeno teatral em si é a situação que o produz; são as condições que o fazem vir à tona. A reunião e redistribuição das forças cósmicas que darão vazão a um novo cosmos. Dependendo do modo como nos instalamos nessa situação, uma mudança de percepção pode ou não vir a ocorrer. Kennedy, enfim, só produz um efeito persuasivo sobre nossa percepção porque sabe dedicar uma cuidadosa atenção à circunstância que nos põe diante (ou dentro) de sua cena.

## Um afeto que não é mais apego

Somos persuadidos por seu teatro no instante em que uma afecção muito rara nos acomete: uma espécie de “frio” que se expande por nosso plexo solar. É essa delicada intensidade glacial que, introduzindo-se lentamente em nossa sensibilidade, dissolve pacientemente os hábitos perceptivos, abrindo-nos para novas perspectivas. Há algo no frescor desse derretimento interno que ecoa uma reflexão bastante poética de David Lapoujade quando, em face

da “duração” bergsoniana, identifica nuances que a aproximam de um tipo de afeto também muito pouco comum: “uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e ‘vibrando interiormente’” (LAPOUJADE, 2017, p. 11). Segundo Lapoujade, nós somos seres que duram por meio das emoções, e que, em contrapartida, tornam-se vibrações por meio delas. Porém, os “imperativos da vida social” nos afastam desses tremores tão íntimos, que passam, em virtude disso, a se “acumular” sorrateiramente em nossa “profundidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 54). Da mesma forma como os sons duram por meio das vibrações, nós duraríamos por meio das emoções que vibram em nossa interioridade, ainda que raramente nos atentemos para isso. A mais subterrânea dessas emoções – a que é mais soterrada pela vida social – seria aquela que se relaciona com a duração pura, com o vibrar interno do tempo em si. Uma espécie de emoção autorreferente (ou “automovente”): uma vibração que reconhece a si mesma no fremir de sua própria natureza temporal. Uma afecção que padece de si mesma; uma comoção que se move consigo mesma; um frêmito autoexplicativo. É como se houvesse uma dimensão de nossa sensibilidade que não precisa se identificar com nada para enternecer-se, bastando-lhe a “simples” percepção do tempo que por ela escoia. Um teatro interno à nossa mente, em que o espectador que ali se detém não carece de nada além da existência de seu próprio universo mental para se emocionar: um observador que percebe a si mesmo como um dentre os tantos conteúdos que vêm e vão nas imparáveis correntezas mentais que observa... De um modo muito sugestivo, Lapoujade define essa inabitual emoção da duração em si como um afeto associado à ideia de desapego:

Esse afeto é emoção da própria passagem do tempo e não o fato de se emocionar com os seres (ou os nadas) que o povoam (ou despovoam). (...) simpatizar com essa passagem, é justamente livrar-se daquilo que é, daquilo que nos prende aos seres e aos nadas. (...) a duração não está presa ao ser – nem aos seres – ela se confunde, pelo contrário, com o puro devir. A emoção da duração é um afeto que não é mais apego (LAPOUJADE, 2017, pp. 28-29).

É irresistível imaginar, diante disso, os espetáculos de Kennedy como experiências cênicas autorreflexivas; obras que nos fazem vibrar, ou nos fazem

emocionar, não com os conflitos (com os seres e os nadas) de uma trama, mas, antes de qualquer coisa, com a passagem do tempo espetacular em si: a cotemporalidade de nosso encontro com ele. É irresistível supor que há uma emoção que acomete o espetáculo e o espectador quando (e somente quando) percebem o transcurso do tempo vibrar em suas interioridades, enquanto estão um diante do outro. Com efeito, uma emoção só possível de ser atualizada (sentida) em uma situação espetacular. E esse “afeto que não é mais apego” seria tão forte que direcionaria a esmagadora parcela da percepção de ambos para os devires que se desdobram no nível imanente do *ópsis*, e não para o que se dá no nível transcendente do *mythos*: ali, na materialidade espetacular, os movimentos (ainda que virtuais; ainda que mais sugeridos do que manifestos) tornam-se mais evidentes (e emocionantes) do que os seres e os conflitos que, por meio deles, se apresentam. Eis o poder de comoção das ações nuas que animam por dentro as superfícies vestíveis. Eis o fascínio de sua nudez. Em uma configuração como esta, as emoções ligadas à trama, ao *mythos*, quando percebidas, são notadas a partir do ponto de vista da poderosa emoção autorreferente que conecta espectador e espetáculo; diante dela, os conflitos “humanos” do enredo, em geral, mostram-se risíveis, banais e *nonsense*. Estes, ao perderem a pretensa profundidade dramática, sobem à superfície munidos de uma mescla afetiva feita de assombro e humor. Da perspectiva do desapego, nossos apegos afiguram-se tão cômicos quanto espantosos. É nesse ponto que Kennedy consegue ativar em nossa percepção seu questionamento da realidade: diante da vibração profunda da emoção automovente inerente à situação espetacular, as débeis vibrações às quais nos habituamos na vida social se tornam, subitamente, inabituais; nós nos alienamos delas; começamos, então, a enxergar as coisas de uma perspectiva mais desapegada, menos afeita ao que supomos fazer acontecer; mais aberta ao que de nós é feito; ao que, em nós, acontece. Erika Fischer-Lichte chamaria esse processo de “encantamento do mundo”: o que emerge quando, em um contexto performativo, os corpos e os objetos se põem diante de nós referindo-se apenas a si mesmos, e enfatizando seu caráter de fenômeno efêmero (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 186).



## Aprender a habitar a encruzilhada temporal

Assim, como se acordasse em nós algo tão íntimo quanto adormecido —, ao notarmos nossas ações descentradas começarem a ressoar no mesmo diapasão autocentrado da boneca/avatar que nos olha do sofá caramelo com uma eloquência de felina que nunca é a primeira a atacar —, a **poética de superfícies** de Kennedy nos lança seu encantamento, fazendo gelar nosso plexo solar. Trata-se de um chamado para que deixemos vibrar o “eu da profundidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 18) que carregamos em algum recanto, e comecemos a nos fundir com as intensidades que estão aquém/além do metro-padrão individual e antropocêntrico ao qual comumente nos apegamos para medir todas as coisas, inclusive, a nós mesmos. Ao passo que o olhar indecifrável da boneca/avatar perfura a lisa maciez de sua máscara, mantendo-nos a ela imantados, o embaraço da espera compartilhada por uma ação dramática que jamais se desenrolará faz assentar um silêncio grave e palpável, que aguça nossa percepção para algo que vibra na “periferia” da cena: flagramo-nos ouvintes de uma conversa em inglês entre um jovem casal, transmitida pelo sistema de som da instalação. Eles, a nossa semelhança, acabam de adentrar uma sala de estar e iniciam uma investigação dos objetos com os quais se deparam. A garota diz: *“We’ve got a lot to learn, hunny bunny!”* [“Nós temos muito o que aprender, querido!”]. A constância e a impassibilidade da boneca/avatar em se manter no sofá confrontando-nos, desapaixonadamente, com seu olhar, sugerem-nos que voltemos nossa atenção à escuta do que se passa com o casal e com o ressoar da música. Ao fazê-lo, salta aos nossos olhos e ouvidos a simultânea conjunção/disjunção entre o que se passa no áudio e o que acontece em cena: à medida em que os jovens se deslocam pela sala na qual se encontram, despejando sobre ela sequências de comentários e ações inócuas (supõe-se que se trata de um episódio em que “vlogueiros” visitam uma casa vazia e a exibem a seus espectadores), a boneca/avatar não desperdiça um único movimento corporal. Vemo-nos, pois, em uma encruzilhada: se nosso desejo é encontrar um fiapo de trama que nos venha a conduzir pela nova dimensão na qual decidimos nos embrenhar, a inabalável serenidade da boneca/avatar frustra inflexivelmente essa expectativa; contudo, a entropia do diálogo do jovem casal tão

pouco nos conduz a lugar algum. Mesmo a escuta da música: ela “só” nos fornece uma opção contemplativa. Levando ao limite a ideia de “sala de estar”, a impressão que se tem é de que Kennedy nos convida a simplesmente “estar” nessa sala. Aprendamos a habitar a encruzilhada, *hunny bunny*. Como se se revelando aos poucos devido à dissipação da névoa musical, passamos a ouvir o casal associar o que encontra pela casa com palavras em alemão. Nas entrelinhas da ausência de palavras (e de linhas) da boneca, fica esboçado um convite para que alguém se sente a seu lado, e quem sabe assuma seu ponto de vista. O quase intransponível abismo do constrangimento vai se expandindo lenta e gradualmente; é então que a garota diz: “*Mirror? I don’t know mirror... Spiegel?*” [“Espelho? Eu não sei (como se diz) espelho...”] e o rapaz confirma: “*Spiegel!*” [“Espelho!”]. Ela replica: “*It’s the weirdest thing I’ve ever heard in my life!*” [“É coisa mais estranha que já ouvi em minha vida!]. Ao ouvir essa “estranha” palavra, a boneca/avatar põe em prática sua ação mais drástica até então: ela se levanta do sofá e, detendo-se por instantes à frente dele, sonda com o olhar os corpos, também erguidos, dos visitantes. O (in)oportuno espelhamento se faz mais explícito. A névoa musical se instaura e oculta novamente a conversação do casal; a boneca/avatar gira o corpo para sua direita, detém-se por um átimo, e se desloca calmamente na direção de uma persiana branca, completamente cerrada. Ela abre delicadamente as faixas verticais que, paulatinamente, deixam entrever uma sala interna à “sala de estar”, na qual se acha uma orquestra de câmara<sup>1</sup>, cujos músicos trajam superfícies vestíveis similares a sua. Vemos, através das frestas da persiana e do vidro da janela, múltiplas bonecas/avatars; versões musicistas da nossa anfitriã. Ironicamente, ao ser revelada, a orquestra para de tocar. Por conseguinte, a conversa do casal se torna mais audível. A garota diz: “*Do you know that song? It’s a really good song!*” [“Você conhece essa música? É uma música muito boa!”]. A boneca/avatar, nesse momento, desvia os olhos da orquestra e os dirige aos visitantes. A sua mudez parece querer nos dizer alguma coisa; uma ideia que pode estar à deriva no silêncio abissal de espelhamentos formados por sua presença; pela presença de seus duplos do outro lado da janela; pela voz incorpórea da garota. Talvez, nossa anfitriã esteja

---

1 Trata-se do grupo *Solistenensemble Kaleidoskop*.

tentando nos informar que o modo de existir em sua “sala de estar” – a maneira de se “estar” ali – é sabendo administrar a paradoxal capacidade de se instalar no instante que se apresenta e, no mesmo “instante”, multiplicar-se em diferentes dimensões paralelas. Uma vertigem imóvel e silenciosa. A ascese de uma *mise en abyme*. Assim que a garota pede a seus espectadores que se inscrevam no *vlog* de seu “amado” [“*my lover*”], a boneca/avatar oculta a orquestra, e, detendo-se diante da persiana cerrada, confronta-nos, uma vez mais, com sua mirada, enquanto apoia a mão direita na parede. Deixando que nos abismemos com o constrangimento da situação, nossa anfitriã aguarda o final do episódio do *vlog* cuja escuta com ela compartilhamos, e se põe em face das orquídeas enquadradas pela televisão. A boneca/avatar retorna, então, ao seu ponto de origem. Mas, agora, repousa o corpo no encosto do sofá, dispondo os braços à esquerda, em torno do que parece ser uma manta da mesma cor de seu pulôver, cuidadosamente dobrada. Sua postura corporal indica a ausência de alguém que ali deveria estar. Enquanto tentamos dar um significado ao mudo convite que nos é feito para ocuparmos o assento ao lado da anfitriã – a quem pertence a perspectiva daquele(a) que ali se coloca? – a imagem das orquídeas é violentamente substituída pelos chuviscos em preto e branco. Um corte ruidoso se impõe. Uma luz verde se acende sobre uma porta branca pela qual ainda não passamos. É hora de estar em outra sala.

## Devir-Eurídice, uma prática do desapego

Em uma entrevista (KENNEDY, 2015) dada ao *site* da Ruhrtriennale 2015, Kennedy insinua que seu “exercício de morrer” tem o sentido de uma prática de desapego. Em sua visão, o fato de Orfeu não aceitar a morte de Eurídice faz com que sua amada se torne uma “morta-viva” presa em uma espécie de limbo. A encenadora ainda identifica, na trágica ação de olhar para trás, a derradeira oportunidade para que aprendamos a deixar ir embora o que, de fato, se foi:

Orfeu não pode aceitar a morte de sua amada (...) Então não há como deixar ir, somente se agarrar. Portanto, Eurídice não pode realmente morrer, mas fica presa em uma espécie de limbo. Orfeu faz dela uma morta-viva. Só olhando para trás, que realmente mostra a capacidade

máxima de não se desapegar, os dois se perdem e podem finalmente viver ou morrer, por isso chamamos nosso trabalho de exercício de morrer. Porque todos nós temos que aprender a deixar ir. (KENNEDY, 2015, tradução nossa)

*Live and let die; die and let live* [Viva e deixe morrer; morra e deixe viver]. Ao vincular o que necessitamos praticar ao que Orfeu precisa aprender, Kennedy entende que adentramos seu espetáculo/instalação padecendo do mesmo tipo de incapacidade que aflige o personagem mítico: “O espectador é, na verdade, Orfeu” (KENNEDY, 2015, tradução nossa). Se aos “exercícios de morrer” chegamos como Orfeu – apegados ao que nos deixou – como deveríamos, então, deixá-los? Tendo em vista o que a boneca/avatar tentou nos ensinar em seu silêncio felino, é vibrando no mesmo diapasão das ações nuas por ela praticadas que começamos a desatar os nós de nossos apegos. É deixando vibrar o “eu profundo”; é permitindo que emergja o “afeto que não é mais apego”; é acolhendo a emoção da duração pura (ou nua) do tempo. Ao tentarmos pôr em prática esse desnudamento, vamos nos encobrir, paradoxalmente, com uma abstrata película: uma virtual superfície vestível. Vamos assumindo o ponto de vista da boneca/avatar; termo que, na obra em questão, é uma outra forma de dizer: Eurídice. Um devir-Eurídice, um devir-mulher é o que nos é solicitado em *Orfeo*. Vestir a superfície de um avatar de Eurídice é estar à margem das ações descentradas e no centro das ações centradas. É estar vestido para as ações “vestidas” e nu para as ações nuas. É saber saborear cada contração e cada descontração do instante que se apresenta, sabendo multiplicar-se em tantas outras dimensões desse mesmo instante. É entrar em uma “variação contínua” em relação ao “padrão majoritário” (DELEUZE, 2010, p. 59) que trazemos conosco, e que se delinea na imagem de Orfeu: homem, ocidental, incapaz de se desapegar, inábil tanto na fruição da vida como na da morte. É comungar da “função antirrepresentativa” da boneca/avatar – as ações nuas são ações que não representam nada, no máximo, elas são “representantes” de si mesmas (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325), – fazendo de si uma “figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um” (DELEUZE, 2010, p. 60). A porta de entrada que nos dá acesso à “técnica do êxtase” do xamanismo perseguido por Kennedy é, portanto, análoga ao potencial desviante de Eurídice em relação a Orfeu:

a habilidade de desprender-se de si mesma; de “sair de si”; de deixar-se esvair confiando mais na materialidade do tempo que vibra do que em qualquer outra coisa: “há um devir-mulher que é como que a potencialidade de todo mundo (...). Um devir-minoritário universal.” (...) Para sair de si é preciso se fazer “minoritário”, e, para isso, deve-se passar pelo devir-mulher: “até mesmo as mulheres têm que devir-mulher” (DELEUZE, 2010, p. 63). Com efeito, Kennedy faz questão de nos assegurar que, nas fases do aprendizado que vivenciamos em seu *plateau*, o que experimentamos diz menos respeito aos personagens do mito do que a nós mesmos: “Também era importante para mim que o próprio espectador entrasse na imagem, vagasse por esse mundo paralelo em 3D e se tornasse parte da imagem. Na verdade, é também sobre ele e não sobre Orfeu ou Eurídice” (KENNEDY, 2015, tradução nossa). Quando o *tableau* se torna *plateau*, nós pisamos o mundo dos mortos com pés de fantasma. Como diria Artaud: “o mecanismo está ao alcance de todos” (A CONCHA E O CLÉRIGO, 1928). Assim, aquilo que para a *mímesis* dramática é crise, para a cena é bonança; o que para o “eu de superfície” é dissolução, para o “eu da profundidade” é germinação; o que para o padrão perceptivo majoritário é morte, para todas as outras formas de percepção é fonte de vida; o que para Orfeu é tragédia, para Eurídice, enfim, é liberação.

## Referências bibliográficas

- A CONCHA E O CLÉRIGO (La coquille et le clergyman). Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Produção: Délia Film. Distribuição: Image Entertainment, Absolut MEDIEN. França, 1928. Filme experimental. Mudo, p&b. (41 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto a menos / O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.
- KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyloOnline**, Atenas, 2019. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>. Acesso em: 16 out. 2020.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a:] **Ruhrtriennale**, Essen, 2015. Tradução nossa. Disponível em: <http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2015.ruhrtriennale.de/en/node/1573>. Acesso em: 16 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Theatre must be cosmic**. (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlim: Volksbühne, 2018.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, n. 14/15, São Paulo, 2006.

Recebido em 27/08/2022

Aprovado em 03/02/2023

Publicado em 12/04/2023



# A necropolítica juvenil da pátria-mãe-hostil racista brasileira *in cena*

*The young necropolitics of hostile-mother-country  
racist Brazilian in scene*

*La necropolítica juvenil de la patria-madre-hostil  
racista brasileña en escena*

**Régia Mabel da Silva Freitas**

**Régia Mabel da Silva Freitas**

Pesquisadora de pós-doutorado em Educação na Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora de Educação Antirracista à luz do Teatro Negro brasileiro, orientadora da pós-graduação lato sensu em Educação em Direitos Humanos (UFABC). Pesquisa concluída em 2019 durante o doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA).



## Resumo

Este artigo descreve a violação do direito à vida de jovens negros pobres abordada no espetáculo *Erê* (2015), do Bando de Teatro Olodum — a mais antiga companhia de Teatro Negro de Salvador. Metodologicamente, optou-se pela pesquisa exploratório-descritivo de natureza qualitativa e a coleta de dados se deu a partir de depoimentos da companhia e revisão bibliográfica exclusivamente de teóricos negros. Os resultados apontaram que a necropolítica juvenil brasileira expressa a hostilidade da lógica racista que diuturna e desmedidamente extermina de maneira trivial e sem regras jovens negros pobres.

**Palavras-chave:** Necropolítica, Genocídio de jovens negros pobres, Teatro Negro brasileiro, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.

## Abstract

This article describes the rights violation against poor black youth addressed in the play *Erê* (2015), by Bando de Teatro Olodum—the oldest Black Theater company in Salvador. An exploratory, descriptive and qualitative research was conducted with data collected from interview statements and bibliographic review exclusively by black theorists. Results showed that the Brazilian youth necropolitics expresses the hostile racist logic that daily and rampantly exterminates poor black youth in a trivial and unregulated manner.

**Keywords:** Necropolitics, Genocide of poor black youths, Brazilian Black Theater, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.

## Resumen

Este artículo describe la violación del derecho a la vida de jóvenes negros pobres abordada en el espectáculo *Erê* (2015), del Bando de Teatro Olodum —la compañía de Teatro Negro más antigua de Salvador (Brasil). Se utilizó como metodología una investigación exploratoria descriptiva, de carácter cualitativo, y la recolección de datos se basó en declaraciones de la compañía teatral y revisión bibliográfica exclusivamente por teóricos negros. Los resultados mostraron que la necropolítica juvenil brasileña expresa la hostilidad de la lógica racista que extermina cotidiana y desmesuradamente a los jóvenes negros pobres de manera trivial e indisciplinada.

**Palabras clave:** Necropolítica, Genocidio de los jóvenes negros pobres, Teatro Negro brasileño, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.



## Primeiro sinal: o som da marcha fúnebre do racista braço estatal

O direito à vida, assegurado na Constituição Federal (BRASIL, 1988), é inviolável, irrenunciável, indivisível, inegociável e intransferível. Esse direito constitucional deve contemplar cidadãos pertencentes às mais distintas clivagens identitárias (classe, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras). Lamentavelmente, essa Liberdade Pública vem sendo violada pela atuação do racista braço estatal que extermina indiscriminadamente corpos negros em todo o território nacional.

Por se tratar de jovens<sup>1</sup> negros pobres genocidados, para além de desrespeitar a Carta Magna, essa atuação nefasta desacata também o Estatuto da Criança e do Adolescente — ECA (BRASIL, 1990), que os reconhece como pessoas em desenvolvimento e sujeitos de direitos especiais. Transgredindo explicitamente o Princípio da Proteção Integral, não se asseguram para eles o direito à vida nem a toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL, 1988;1990).

O projeto genocida nacional pauta-se num contexto letal de reais contos de fardas nos quais os protagonistas são os capitães-do-mato hodiernos (pseudoagentes da Segurança Pública Nacional), autorizados juridicamente pelos senhores do engenho da brancura hodiernos (chefes do nosso etnoEstado brasileiro) para prender ou matar, que ceifam a vida dos supostos vilões antagonistas — jovens negros pobres. Dessa forma, escolhe-se “matar os negros em quantidade, atingindo preferencialmente os jovens enquanto cerne vital da comunidade de existência do grupo” (FLAUZINA, 2006, p. 116).

A humanidade deles é vilipendiada, ratificando a perda dos direitos sobre seus corpos e também de seus *status* políticos (MBEMBE, 2011). Esses jovens negros pobres são tratados como seres abjetos, perversa e sinestesticamente, uma vez que ouvem sirenes ensurdecedoras dos camburões — contemporâneos

---

1 Este artigo não estabelecerá uma faixa etária estanque para jovens, pois até os documentos oficiais divergem, a saber: para o Estatuto da Juventude, é 15 a 29 anos; para a Assembleia Geral das Nações Unidas, consta 13 a 24 anos. Essa complexidade etária se intensifica quando se trata de jovens negros pobres devido à situação socioeconômica que os obriga a abandonar precocemente a infância e antecipar a fase adulta para contribuir de alguma forma com a sobrevivência de suas respectivas famílias.

navios negreiros —, veem chacinas em quaisquer horários do dia em seus bairros, são açoitados nas violentas e vexatórias revistas ditas rotineiras, saboreiam amargos preconceitos e cheiram o próprio sangue do encarceramento em massa ao extermínio.

Lamentavelmente, em nossa Pátria-Mãe-Hostil, na qual impera a letalidade dos aparelhos de estado, sabemos que “os corpos negros nunca saíram da mira preferencial do sistema, dentro de um processo de marginalização de amplos contingentes”. Dessa maneira, “o sistema penal dos novos tempos, portanto, traz em si as velhas marcas da discriminação, mantendo as assimetrias instauradas e incrementando o projeto genocida que ancora sua atuação” (FLAUZINA, 2006, p. 90).

Esse “mundo de mortes”, que subjuga a vida ao poder da morte, é chamada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2011) de necropolítica. Nessa tão atual — todavia, com raiz colonialesca! — e letal gestão de corpos negros, a vida perde sua densidade e se converte numa moeda de troca nas quais estão envolvidos poderes obscuros e inescrupulosos, industrializando-se a morte desse grupo juvenil azeviche considerado como escória social. Nas palavras de Almeida, são os negros:

que vivem “normalmente” sob a mira de um fuzil, que têm a casa invadida durante a noite, que têm que pular corpos para se locomover, que convivem com o desaparecimento inexplicável de amigos e/ou parentes [Essa situação] é compatível com diversos lugares do mundo e atesta a universalização da necropolítica e do racismo de Estado, inclusive no Brasil. (2018, p. 96)

Insta salientar que, quando a morte ocorre com um jovem negro pobre dessa maneira tão abrupta e sem sentido, toda a família se dilacera; assim, mais de um familiar é efetivamente violentado. Devido ao vertiginoso crescimento e continuidade desse extermínio, criou-se em 2006 o movimento antigenocida juvenil Mães de Maio devido à paulistana chacina<sup>2</sup> tão midiaticizada. O sofrimento dessas genitoras uniu-se a outras mães de vários estados brasileiros, que

---

2 Chacina ocorrida em São Paulo, de 12 a 20 de maio de 2006, levando a óbito quase 600 pessoas, em sua maioria jovens negros pobres, midiaticizado de forma incisiva como um suposto ataque à facção PCC (Primeiro Comando da Capital).

também tiveram seus filhos assassinados, para que pudessem lutar por direitos humanos ante essa contínua ação letal do racista braço estatal.

Sobre essa “plataforma de extermínio” da “engenharia genocida brasileira,” Flauzina corrobora ao dizer que se trata de:

um projeto de Estado de caráter genocida dirigido à população negra no Brasil. Ancorado nas várias dimensões da atuação institucional, esse empreendimento, resguardado pela simbologia do mito da democracia racial, vai se materializando nas vulnerabilidades construídas em torno do segmento negro — das políticas de esterilização às limitações educacionais — passando por todas as interdições quanto à estruturação de uma identidade negra e, principalmente, pela produção em série de mortes, em grande medida, de competência do aparato de controle penal. (2006, p. 13)

Como bem nos ensina o Pai do Teatro Negro brasileiro, Abdias do Nascimento<sup>3</sup>, diante de um Estado que cometa

qualquer ato contra as comunidades negras, de natureza nacional ou local, seja de sentido formal ou informal, [temos] o direito e a obrigação de lutar contra esses atos, utilizando os meios que [consideremos] justos para a sua sobrevivência, defesa e desenvolvimento.” (1978, p. 157)

Seguindo essa lição, o Bando de Teatro Olodum — companhia mais antiga de teatro negro soteropolitana — vociferou contra a necropolítica juvenil brasileira sem metáforas nem alegorias no espetáculo *Erê* (2015), celebrando seus 25 anos ao som dessa lastimável marcha fúnebre.

Nessa montagem, duas gerações de artistas (atores mais velhos da companhia chamados nos bastidores de “enciclopédias ambulantes” e os mais novos, que participaram da II Oficina de Performance Negra<sup>4</sup> promovida pelo Bando, apelidados de “livros a serem escritos”) denunciaram a “produção em série de mortes, em grande medida, de competência do aparato de controle penal” (FLAUZINA, 2006, p. 13). Elas, ao serem convidadas para

---

3 Fundador da Frente Negra Brasileira, ator, dramaturgo, poeta, militante e ex-político (Secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, Deputado e Senador da República), Abdias Nascimento criou, no Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1944, o Teatro Experimental do Negro.

4 Oficina promovida pelo Bando que fundamenta teórica e artisticamente jovens a partir de 16 anos em situação de vulnerabilidade econômica e social.

explicar sobre o processo de criação para robustecer os dados empíricos da pesquisa doutoral em Difusão do Conhecimento, na Universidade Federal da Bahia, concluída em 2019, debateram também acerca da necropolítica juvenil brasileira apresentada na peça teatral.

Em seu depoimento, Jarbas Bittencourt (2018) aduziu:

*Erê* traz uma sinalização importante: [...] o ambiente social em que crianças negras estão “vivendo”, morrendo ou sendo mortas no país não tá evoluindo muito. Acho que é uma sinalização grave. Um espetáculo que foi feito em 1996<sup>5</sup> ser remontado 19 anos depois falando da mesma coisa e talvez apontando pra o fato de que há uma piora nítida. Tratar dos meninos de rua da Candelária sob esse título que a imprensa veicula tem algo desumanizante nesse sentido porque ao chamar assim desvincula aqueles seres humanos de serem crianças, de pertencerem a famílias, você desumaniza eles ao retirar qualquer noção de núcleo familiar.”

A também depoente Valdineia Soriano (2018) corroborou:

É aquela velha história: parem de nos matar! Eu fiquei assustada quando vi os dados da quantidade de jovens que vêm morrendo constantemente no Brasil todos os dias. É surreal! Como em 96 eu falei de uma chacina e hoje eu falo da mesma coisa muito maior? Ninguém sabe, ninguém vê, passa batido... Como essas mães sofrem com isso. Como essas mães ficam em casa desesperadas. É diferente do desespero da mãe branca. A gente tá acabando com os jovens negros. Isso é real. Isso precisa ser questionado e debatido.

Assim, pululando sua genuína contundente militância negrocênica, nas bodas de prata, o Bando de Teatro Olodum apresenta o espetáculo *Erê* (2015) — um grito-manifesto com explícitas intenções político-ideológicas antirracistas. Os artistas combatem com denodo o genocídio de jovens negros pobres, que está ancorado no racismo — uma chaga social que “produz efeitos, cria assimetrias sociais, delimita expectativas e potencialidades, define os espaços a serem ocupados pelos indivíduos, fratura identidades e é o

---

5 Referência ao espetáculo do Bando *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), composto por onze cenas, nas quais os oito jovens negros assassinados na Chacina da Candelária são associados a orixás: Ogum (Leandro Santos da Conceição), Oxossi (Paulo Roberto de Oliveira), Xangô (apelidado de Gambarzinho, pois o nome de batismo é desconhecido), Omolu (Marcelo Cândido de Jesus), Yemanjá (Valdevino Miguel de Almeida), Obá (Anderson de Oliveira), Oxum (Paulo José da Silva) e Nanã (Marco Antônio da Silva).

fiel da balança que determina a continuidade da vida ou a morte das pessoas” (FLAUZINA, 2006, p. 12).

O espetáculo traz à baila uma crítica aos capitães-do-mato hodiernos — pseudoagentes da segurança pública nacional — amestrados pelos senhores do engenho da brancura hodiernos — chefes do nosso etnoEstado brasileiro — que descartam as consideradas neófitas mercadorias semoventes negras quando industrializam a morte. Os artistas promovem uma discussão muito pungente sobre os jovens negros pobres serem considerados inimigos estatais perigosos e ameaçadores cuja eliminação biofísica torna-se a melhor solução para que a violência nacional seja extirpada (MBEMBE, 2011).

### Segundo sinal: o grito-manifesto cênico *Erê* clama “parem de nos matar!”

O Teatro Negro brasileiro é um movimento sociocultural de combate ao racismo com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós 13 de maio de 1888), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas. A tríade “Ler (*kawe*<sup>6</sup>) — Dizer (*wéfun*<sup>7</sup>) — Transformar (*yépada*<sup>8</sup>)” lastreia seus espetáculos, exposições, fóruns, mesas redondas, oficinas, publicações, seminários entre outras atividades formativas antirracistas.

Os grupos teatrais negros nutrem o seu capital cultural para robustecer de maneira conceitual seu embasamento teórico (ler — *kawe*), vociferam *in* cena contradiscursos afrodiaspóricos contundentes (dizer — *wéfun*), aspirando transformar (*yépada*) a ainda tão vigente realidade racista brasileira. Dessa forma, realizam a militância negrocênica — um projeto político-cultural antirracista que através do teatro negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de insurreições cênicas.

6 *kawe*. In: GOMES, [s.d.]..

7 *wéfun*. In: GOMES, [s.d.]..

8 *yépada*. In: GOMES, [s.d.]..

Em Salvador, o Bando de Teatro Olodum, desde 17 de outubro de 1990, luta contra a insolvência dos direitos fundamentais da população negra através de sua militância negrocênica. Já que sabemos que “as feridas da discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (NASCIMENTO, 1978, p. 82), urge diuturnamente “travar a luta característica de todo e qualquer combate antirracista e antigenocida”, visto que o racista braço estatal objetiva explicitamente “a obliteração dos negros como entidade física e cultural” (NASCIMENTO, 1978, p. 136).

Nas palavras de Almeida:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um arranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo *racismo é regra e não exceção*. (2018, p. 36)

Assim, essa companhia — discípula do Teatro Experimental do Negro (TEN) — combate, pelo viés das artes cênicas, o racismo que secularmente nos impõe aberrações comportamentais, tais como a anomia social, a incapacidade intelectual, o estigma de inferioridade e a maculada imagem preconceituosa e arquetípica. Com a maestria dos corpos e *corpus* negros, em palcos nacionais e internacionais, os artistas refutam a fábula das três raças e o mito da democracia racial que povoam em delírios criativos o imaginário dos caucasianos desta Pátria-Mãe-Hostil.

Dentre os espetáculos do Bando, temos *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida — Xirê* (1996), *Ópera de três mirreis* (1996), *Cabaré da Rrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fater* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2022).

A montagem que comemorou suas bodas de prata — *Erê* (2015) — é um grito-manifesto cênico que brada pelo fim do genocídio de jovens

negros pobres, exigindo a garantia dos direitos civis, políticos e sociais dessas Pessoas em Desenvolvimento ou Sujeitos de Direitos Especiais. A partir de notícias veiculadas pela mídia durante quase vinte anos de interstício, são arrolados alguns dos inúmeros assassinatos juvenis ocorridos entre 1996 (Chacina da Candelária, ocorrida em 1993, discutida no espetáculo *Erê pra toda vida — Xirê*) e 2015 como o escopo de exigir que “parem de nos matar”.

Essa montagem tem concepção de Lázaro Ramos, dramaturgia de Daniel Arcades, direção de Fernanda Júlia (Onisajé) e José Carlos Arandiba (Zebrinha) — também coreógrafo, direção musical de Jarbas Bittencourt e banda composta pelos músicos que tocam ao vivo: Cell Dantas, Daniel Vieira (Nine) e Maurício Lourenço. Além da crítica à necropolítica juvenil, são abordadas também outras temáticas urgentes, a saber: relações familiares (filhas, filhos, mães e pais), violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03<sup>9</sup> e racismo na mídia.

A peça é composta por 10 atores chamados, nos bastidores, de “Enciclopédias Ambulantes” (Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano), nove jovens que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo Bando (na coxia, denominados “Cadernos a serem escritos”: Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e um ator branco convidado (Léo Passos; Rui Manthur<sup>10</sup>).

A partir de 12 cenas – Cena 1, Cena 2 “A massa presente”, Cena 3 “O sonho dos espectros”, Cena 4, Cena 5 “Espera”, Cena 6 “Nossa geografia”, Cena 7, Cena 8 “A lei?”, Cena 9 “A falsa educação sentimental”, Cena 10, Cena 11 “Crua” e Cena 12 “Vejamos — Falamos” —, a companhia revisita as narrativas de jovens negros pobres que não alcançaram a fase adulta por terem suas vidas ceifadas precocemente em algumas chacinas nacionais: Cabula, Acari, Carandiru, Costa Barros, Cruz das Almas, Estrada Velha, Irajá,

---

9 Promulgada em 2003, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, esta lei tornou obrigatório o ensino da história e das culturas afro-brasileira e africana nas rede pública e privada, para os ensinos fundamental e médio.

10 Devido à sazonalidade das apresentações, não se manteve o mesmo artista nas temporadas.

José Alencar, Maré, Nordeste de Amaralina, Nova Brasília, Valéria, Várzea Grande e Vitória da Conquista (ARCADES, 2015).

O espetáculo exalta o quão a submissão da vida pela morte está legitimada quando se trata do segmento negro, pois o poder político e social do Estado elege com precisão quem pode permanecer vivo e quem deve morrer (MBEMBE, 2011). Sobre o processo de criação dramaturgica, para enfrentar essa “revoltante opressão e liquidação coletiva” de nossos corpos negros (NASCIMENTO, 1978, p. 136), Leno Sacramento (2018), em seu depoimento, pontuou que as leituras de toda a equipe foram ininterruptas devido à reincidência diuturna da necropolítica juvenil em nível nacional, numa tentativa de atualizar as informações a serem apresentados para o público:

A gente ia pra casa com os textos do espetáculo e a gente chegava em casa e acontecia mais massacres diários. E a gente volta: ‘velho, aconteceu isso ontem, sabe?’ Você tem que ser muito otimista pra tá acreditando que depois de tantos anos nada muda e vai dar certo. Mas a gente segue, a gente segue com a arte. Tá cada vez mais difícil, mas a gente segue com a arte. Então, meu processo foi muito louco, porque eu ficava em choque com isso o tempo todo. Todos os dias eu vinha ensaiar e ficava em choque. Não é fácil.

A informante Cássia Vale (2018) asseverou: “*Erê* é importante porque estamos de novo falando sobre uma chacina que é super séria e atualizando infelizmente pra esses dias atuais que só está piorando. É mais um espetáculo como porta-voz”. A peça *Erê* ratifica que o silêncio nos “torna ética e politicamente responsáveis pela manutenção do racismo” (ALMEIDA, 2018, p. 40); ademais,

equivaleria ao endosso e aprovação desse criminoso genocídio perpetrado com iniquidade e patológico sadismo contra a população afro-brasileira. E nosso repúdio, nosso ódio profundo e definitivo, engloba o inteiro complexo da sociedade brasileira estruturada pelos interesses capitalistas do colonialismo, até hoje vigentes, os quais vêm mantendo a raça negra em séculos de martírio e inexorável destruição. (NASCIMENTO, 1978, p. 137)

O argumento expresso cenicamente transmite mensagens de protestos de maneira magistral e subversiva para além do texto dramaturgico através de outros elementos teatrais. Há uma sonoplastia subversiva com algumas



canções de denúncias compostas para essa montagem pelo diretor musical Jarbas Bittencourt e os músicos Cell Dantas, Daniel Vieira (Nine) e Maurício Lourenço. Outrossim, abrilhantam esse grito-manifesto afrontosas coreografias coletivas e individuais, com e sem diálogos entre os atores, criadas pelo coreógrafo José Carlos Arandiba (Zebrinha) e seu assistente Arismar Adoté Júnior.

Ademais, a iluminação, conduzida por Rivaldo Rios — também ator do Bando, mas que optou por deixar o palco e assinar a luz desde 1994 — e seu assistente Marco Dedê, traslada entre *blackouts*, claridade intensa, contrastes e penumbras, criando um ambiente emocional através dos efeitos visuais. No figurino elegante, assinado por Thiago Romero, há peças vermelhas e brancas do próprio acervo da companhia e ele também compõe a direção de arte e a maquiagem que exaltam a cultura afrodiáspórica.

Esse grito-manifesto cênico foi indicado para a Mostra Prêmio Braskem de Teatro<sup>11</sup> de 2016 em duas categorias — melhor espetáculo e melhor direção —, todavia infelizmente não foi premiado. No ano seguinte, ganhou o edital do Programa Petrobras Distribuidora de Cultura 2017/2018 e foi apresentado em Belém e Manaus com uma perspectiva inclusiva, abarcando intérpretes para Libras (Língua Brasileira de Sinais) e audiodescrição. Nessas temporadas, ocorreram também oficinas gratuitas de dança (Zebrinha), memória e identidade (Cássia Vale), música (Jarbas Bittencourt) e teatro (Geremias Mendes).

### **Terceiro sinal: o brado retumbante do Bando de Teatro Olodum contra a necropolítica juvenil brasileira**

A luta antígenocida do Teatro Negro do Bando inicia o espetáculo *Erê* com um sopro com pó de pamba<sup>12</sup> branca para abrir caminhos e um grande baile com todos os atores negros em cena dançando e cantando felizes até uma bala atingir a cabeça de um jovem negro pobre na Cena 1. Essa foi a primeira morte chorada pelas mães negras que durante toda a montagem são atravessadas pelo fenômeno morte em suas respectivas famílias.

<sup>11</sup> Essa mostra é considerada a premiação mais importante do gênero em nível estadual.

<sup>12</sup> Pó de pamba, ou *efun*, é um giz pulverizado extraído do calcário, utilizado na feitura do orixá para pintar o corpo do recolhido. Quando soprado, objetiva despertamento, expansão e vitalidade. Vale ressaltar que o legítimo é importado da África.

Nas palavras do ator mais velho que dá esse sopro inicial: “Aquele sopro significa o sopro da vida. É a pomba de Oxalá que traz pro mundo pra gente ficar atento. O sentido maior é esse. Depois do sopro, tudo acontece” (GEREMIAS MENDES, 2018).

A frequência da expressão onomatopaica — “Pow!” — simboliza o barulho das balas devidamente endereçadas para jovens negros pobres e, acerca desse projeto genocida estatal, o depoente Sérgio Laurentino (2018) elucidou:

A discussão de *Erê* é essa bala que vem atrás da gente o tempo todo. Então, quando a plateia sai da plenária do Teatro Vila Velha<sup>13</sup> ou de todos os lugares onde vai ser exibido sai com esse questionamento: por que essa bala sempre nos persegue? Como acabar com essa bala? Essa é a grande questão.

Na Cena 2 “A massa presente”, a mãe que perdeu o filho, com veemência, diz que está pronta para exigir que acabem com o extermínio de jovens negros pobres e convoca outros exigentes: convida, nominalmente, os atores do Bando e outras companhias que também promovem Teatro Negro, militantes negros, os espectadores e a sociedade em geral para garantir esse direito à vida. Ela assim argumenta:

Eu aprendi, e olha que não foi quando eu fiz doutorado, foi quando eu fiz santo, que quando morre um idoso, morre junto uma biblioteca. Eu, no auge da minha idade, preciso ler tanta coisa... E quando morre um jovem? A gente acha certo jogar um caderno sem escrita no lixo? (ARCADES, 2015).

Consoante a declarante Merry Batista (2018):

Esse espetáculo tá o tempo todo em mim. Ele traz muito uma consciência do que você faz diante de tudo isso [necropolítica juvenil]. Quem é você diante disso? A gente teve um trabalho muito bacana com essa equipe toda maravilhosa e empenhada que sabia o que tava fazendo. A construção dos textos... Cada pedaço que vinha, a gente achava que já era o bastante, mas quando emendava, trazia, coletava, tudo conectava. A angústia apresentada não era só de uma mãe, mas de

---

13 Situado no Passeio Público e considerado como pia batismal de artistas baianos por Gilberto Gill, o Teatro Vila Velha é a atual sede do Bando de Teatro Olodum.

todo mundo, de toda a sociedade. A sociedade também tem uma responsabilidade muito grande, haja vista que no Estatuto [da Criança e do Adolescente] tem que o responsável por aquele adolescente é o Estado, a família, a comunidade... A gente não podia deixar de militar, de falar o que o Estado deveria fazer. É fazer mobilização através de carta, de fala, da arte, mas de alguma forma tentar resolver essa questão.

Para finalizar, os jovens entoam:

Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas para me encontrar/  
Conseguem achar o caminho dos tão poucos passos que acabo de dar/  
Se sabem qual é o meu estilo, o que como, o que visto e meu jeito de andar/  
Se descem de vidros fechados, faróis apagados pra me iluminar/  
Bem sabem o que foi ofertado, meu corpo suado para trabalhar/ Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá/ Que medo do medo me dá/ Mainha já grita de lá: “Vem logo, menino, entra já.” / E eu fico debaixo da cama esperando com sonhos o tiro acabar / E fico pensando em qual dia, brincando assim, também vou atirar/ Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas só para me matar/ Deve ser um jogo bacana, e digo a mainha “também quero brincar.” A mãe repreende, pede para que fique na cama e pede para Exu abençoar seu filho. (ARCADES, 2015)

A abordagem sobre a perversidade midiática que amplamente divulga a necropolítica juvenil nacional é abordada nesse grito-manifesto em algumas cenas como uma legítima “agência executiva do sistema penal” (FLAUZINA, 2006, p. 90). Na Cena 2, uma mãe destaca que só quem precisa saber sobre essa ação letal é quem não a vivencia e inclusive discrimina a notícia (“Que absurdo colocar isso essa hora na TV!”) e/ou o desespero da família consternada (“Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV”) (ARCADES, 2015).

A Cena 3 “O sonho dos espectros” é funebremente descritiva, na qual jovens negros narram entusiasmadamente as suas respectivas mortes. Em sua declaração, Zebrinha (2018) afirmou que o:

espetáculo do início até o final a gente tá tratando de *Àbíkús* – aqueles que são predestinados a morrer, já nascem predestinados a morrer. Eles são chamados filhos da morte. Segundo os iorubás, existe esse mundo dos *Àbíkús*, que é um mundo desejado. Como nós acreditamos em reencarnação, as pessoas nascem, mas querem voltar pra lá de todo jeito. Essas pessoas são sempre ligadas à morte. No parto, a mãe morreu

ou eram gêmeos e só ficou um... As pessoas são predestinadas a voltarem pra lá. No Brasil, as pessoas transformam crianças e adolescentes em *Àbíkú*s. Como aquela cena que os meninos morrem e acordam superfelizes da vida. Eles não percebem que estão mortos. Eles estão superfelizes, contando como foi que aconteceu a história, mas eles não estão infelizes por terem morrido.

Na Cena 3, o olhar sobre a perspectiva midiática desumanizadora vem a partir de crianças assassinadas que delatam duas distintas vertentes, a saber: o contraste das presenças negra e branca na televisão brasileira (“Eu ficava na TV o dia todo assistindo o povo morrendo, o povo brigando, o povo na cadeia e de noite eu via novela, era quando o povo branco aparecia na TV”) e o estímulo ao consumo do padrão de beleza eurocentrado (“Eu quero uma boneca que nem aquela que passa na TV”) (ARCADES, 2015). Consoante Nascimento (1978, p. 223), trata-se da “opressão cultural da brancura” que também sepulta a humanidade negra.

O ator branco que representa um deputado inicia sua participação a partir da Cena 4, quando já se mostra incompreensivo ante a necessidade de sua assessora negra Leia faltar ao trabalho para cuidar do filho, visto que naquele dia ele trataria de um assunto — redução da maioria penal — que precisava da presença de uma pessoa negra ao lado dele, para sustentar a farsa das boas relações que se pauta nas falaciosas teses da democracia racial brasileira e na fábula das três raças. Ridson Reis (2018) declarou a importância da presença de um parlamentar no espetáculo:

Trazer um deputado — um personagem que representa um deputado — pra cena pra dizer: “oh, a polícia mata, mas mata a mando de quem? Quem é que comanda, que diz é assim, é assado?” A gente coloca em cena textos do governador na época que falou sobre a chacina dos meninos do Cabula. Vou tentar reproduzir: “a polícia é como artilheiro na frente do gol. Você tem que decidir ali naquele momento.” Como é que a polícia é o artilheiro na frente do gol? Como assim? Isso realmente a gente coloca em cena.

A Cena 5, “Espera,” é conduzida pela trilha sonora de toques de celulares de mães aflitas e esperançosas por um retorno dos seus filhos que foram a uma festa. Preocupadas, as genitoras realizam inúmeras ligações, todavia

não são atendidas. Com esperança e medo, mesmo cansadas e com sono, elas gravam áudios relatando suas angústias e, no final, uníssonas, questionam: “Cadê você?” A resposta do jovem, que representa um coletivo lamentavelmente, é mais um caso de necropolítica juvenil: “Eu fui para a festa, mãe, mas não volto mais. Agora sou só onda que nem sinal de celular. Dorme, mãe. Dorme, por favor” (ARCADES, 2015).

De acordo com a declarante Jamile Alves (2018), que fez uma das mães apreensivas:

Uma cena que marca muito é a cena das mães no telefone. Quase todo mundo falou dessa cena, porque é uma cena angustiante e é a nossa realidade: a gente sai e não sabe se vai voltar e tem sempre alguém esperando – o pai, a mãe. Se a gente não tá passando, a gente deixa alguém em casa passando por esse perrengue<sup>14</sup>, por esse aperto. Muita gente chorou, muita gente se emocionou, mas o foco mesmo foi nessa cena. O telefone tocando, a mãe querendo saber cadê o filho, a gente pergunta logo: “Tá com o documento<sup>15</sup>? Vai sair? Leve o documento, porque a única chance de a gente dizer que é uma pessoa de bem, um cidadão comum”

Esse sistema persecutório no qual o corpo do contingente jovem negro é considerado matável evidencia o objetivo de destruir especificamente esse grupo biológico nessa grande zona de morte. Essa eliminação desse infante — visto como um suposto inimigo do Estado — tem o racismo como controlador de seu potencial de intervenção física que varia entre abordagens truculentas, encarceramentos desproporcionais e produção de mortes abruptas (FLAUZINA, 2006; MBEMBE, 2011).

O debate sobre jovens em conflito com a lei é também suscitado na Cena 6 “Nossa geografia”, na qual eles delatam suas experiências na Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor)<sup>16</sup> quando cumprem a medida socioeducativa de internação. Essa suposta “educação” correcional-repressiva representa a morte de alguns anos da sua juventude, visto que passar

---

14 Gíria que significa dificuldade.

15 O documento a que a atriz se refere é a Carteira de Identidade ou Registro Geral — a carta de alforria hodierna — exigida em todas as abordagens policiais. É importante destacar que a posse do referido documento não minimiza a truculência da atuação dos militares.

16 Febem foi um órgão de orientação correcional-repressiva para jovens em conflito com a lei criado durante o período da ditadura militar brasileira.

anos em privação total de liberdade na vida de um jovem é muito tempo, ainda que ele seja assistido por uma equipe multiprofissional. Esse encarceramento pode inclusive ocasionar danos irreparáveis ou de difícil reparação no que tange a uma exitosa inserção social. Eis mais uma forma contemporânea de submissão da política da morte que reconfigura resistência, sacrifício e terror (MBEMBE, 2011).

O deputado retorna na Cena 7 para realizar o pronunciamento sobre maioria penal, evidenciando que acha absurdo o adiamento dessa decisão. Esse posicionamento delata explicitamente sua crença na eliminação biofísica do segmento negro, que supostamente reforçaria o potencial de vida e de segurança caucasiano (MBEMBE, 2011). Antes de ser interrompido por um barulho de arrombamento dos manifestantes que desejavam dialogar com ele apesar dos impedimentos impostos, ele discursa:

O Brasil mudou. Lembro-me de, em 1996, estar em São Paulo para uma visita aos meus familiares e fui a um festival de dança. Nem sei o porquê, não sou um homem afeito às danças. Naquela época, um festival de dança no Brasil podia ser patrocinado por uma marca de cigarros. Cigarros ainda poderiam patrocinar cultura e marcas de cerveja ainda poderia colocar mulheres de biquíni nas suas propagandas. Tempos felizes sem a patrulha do politicamente correto. (ARCADES, 2015).

A existência precária e indigna de jovens negros está presente também nas mais distintas unidades escolares brasileiras. Na Cena 8, “A Lei”, a montagem evidencia de maneira bem escura a nossa engenhosidade azeviche, ainda exterminada nas matrizes curriculares e, conseqüentemente, na práxis pedagógica como um todo. Infelizmente, apesar da Lei 10.639/03, que inclui no currículo oficial o ensino da história e das culturas afro-brasileira e africana em escolas brasileiras públicas e privadas de educação básica, já há 20 anos, os saberes trazidos do além-Atlântico e os conhecimentos desse legado que constituíram a brasilidade não compõem a formação da cidadania dos estudantes.

O Bando, acreditando na relevância da oferta de uma educação antirracista, inicia a cena cantando uma quadra “A lei existe, quem tira a banca?/ Tá no papel, mas ninguém arranca/ Nosso problema você desbanca/ O quadro é negro, a história é branca” (ARCADES, 2015) e, em seguida, docentes e discentes discutem sobre personalidades negras (Luiza Mahin, Luís Gama,

Fábio Mandingo), respeito à diversidade religiosa a partir do candomblé, racismo na escola, exigência do MEC (Ministério da Educação e Cultura) para que ocorra um planejamento afro e crítica a atividades supostamente negrorreferenciadas repetitivas e desconexas com *Kiriku* — lenda de um bebê guerreiro africano que alcançou múltiplas linguagens artísticas (cinema, dança, literatura e teatro).

Consoante Jorge Washington (2018), essa é mais uma nuance, dentre tantas outras, da violência estatal: “existe o extermínio da juventude negra na educação, na moradia, na violência policial, na violência do tráfico de drogas, no racismo... Como é que eu vou criar espetáculos falando de poesia? Como é que eu não vou criar espetáculos como *Erê?*” Nas palavras de Flauzina (2006, p. 107),

a enunciação de uma lei [10.639/06] como essa é, antes de tudo, a confissão de que há uma ausência, deliberadamente construída do nosso ponto de vista, do aporte histórico e simbólico próprios da população negra nos espaços oficiais de ensino. [...] Se a própria existência da lei já está carregada de significados, a forma como sua implementação tem sido circundada por resistências e postergações, sinaliza para os entraves políticos que acompanham qualquer medida que signifique um estímulo à consolidação de uma percepção diferenciada da trajetória do segmento negro.

A Cena 9, “A falsa educação sentimental”, reflexiona sobre relações interpessoais maternas e paternas com diálogos repletos de mágoas numa rua, numa cela e numa casa. Os jovens procuraram seus pais para saber quem eram eles e comunicar as novidades: casar-se (relação homoafetiva), formar-se (em Contabilidade) e tornar-se pai. Além dos comunicados, desprimem dores relacionais: “Qual foi o afeto que o senhor me deu?” “Além de comida, escola, brinquedo, roupa, qual foi o abraço que o senhor já me deu?” (ARCADES, 2015) entre outras.

Em paralelo, controversamente, mães e filhas exalam amabilidade, dialogando sobre autoestima e empoderamento e, abordando a relação afetivo-sexual, as mães proferem discursos contra sexismo e misoginia direcionados aos companheiros. O eurocentrismo da mídia brasileira também foi retomado na Cena 9 quando os pais fazem os filhos refletirem sobre brigas

entre os negros: “briga vende, não é mesmo? E sabe quem tem tempo de assistir? Branco na frente da TV” (ARCADES, 2015).

Na Cena 10, antes de entrar em contato com os manifestantes, o deputado continua seu discurso interrompido, lastreado pelos seus ideais necropolíticos de evidente higienização racial:

Era um espetáculo de dança e teatro com um monte de atores negros... Perdão, afrodescendentes. Que intercalados com a história de um monte de crianças que morreram na chacina da Candelária faziam danças de orixás. Aqueles atores afrodescendentes representavam aquelas crianças que foram assassinadas pela polícia na grande chacina da Candelária. Para quem não se lembra, a chacina aconteceu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste crime, oito jovens, seis menores e dois maiores de idade, sem-teto foram assassinados por policiais militares. Durante a noite, policiais chegaram disfarçados e mataram os meninos na rua, que naquela época eram muitos no Brasil. Eu não entendi muito bem, mas achei bonito. Parece que a morte deles tinha alguma coisa a ver com os orixás.” (ARCADES, 2015).

“Não corra, não, que vai ser pior,” “Tira a mochila,” “Se correu é porque deve!” (ARCADES, 2015) são frases da Cena 11, “Crua”, proferidas de maneira agressiva retratando fidedignamente os capitães-do-mato hodiernos (pseudoagentes da segurança pública nacional) autorizados juridicamente pelos senhores do engenho da brancura hodiernos (chefes do nosso etnoEstado brasileiro) em revistas rotineiras ao abordarem agressivamente jovens negros pobres. Como bem nos ensina Flauzina (2006, p. 82),

a forma como nosso sistema penal incide sobre os corpos negros está condicionada pela corporalidade negra, na negação de sua humanidade. Esse é o fator central de sua dinâmica. Disciplinado na violência do extermínio de uma massa subumana é esse o trato que o aparato policial está preparado a dar a quem for direcionado. Em outras palavras, o racismo deu o tom e os limites à violência empreendida pelo sistema penal e este a carrega consigo na direção de toda a clientela a que se dirige. O que estamos querendo salientar é que para além da discricionariedade que diferencia do tratamento entre negros e brancos pelo aparato policial e as demais agências da criminalização, é o racismo que controla seu potencial de intervenção física. Daí toda sua agressividade.



Em seguida, ocorre uma chacina de jovens negros pobres e uma atriz “canta” um grito agudo desesperador. O deputado assiste a essas violências sem demonstrar qualquer expressão de surpresa e/ou incômodo. Em contrapartida, sua assessora negra colocou-se do lado oposto ao dele, juntando-se aos manifestantes, e finalmente desoprime, dizendo que não suporta mais ficar ao lado dele para manter as aparências nem admite que ele faça o que quiser com os filhos dela e ainda declara que disputará as eleições contra ele.

Ela, para finalizar, conclui: “Não vai bastar ouvir a minha cor, vai ter que nos ver, nos encarar! Sabe, deputado, vou mostrar para todos outros valores que o seu instinto de bárbaro não deixou. O bárbaro desta história é o senhor” (ARCADES, 2015). O deputado retoma o pronunciamento como se não tivesse escutado uma palavra:

Continuando. ‘Hoje tudo é diferente. A regra se inverteu, hoje nós somos vítimas de vários adolescentes que, sem limite algum, assassinam pessoas. Roubam. Nos forçam a ficarmos trancados em nossas casas e blindarmos nossos carros. Somos vítimas de adolescentes que acham que não tem nada a perder, que matam nossos filhos, matam nossas mães, matam nossos amigos e deixam nossa família amedrontada. Por isso, senhoras e senhores, não tem outra maneira, a solução para a violência no Brasil, é reduzir a maioria penal. A solução? Colocar menor na prisão!’ (ARCADES, 2015)

Os manifestantes, revoltados, invadem o espaço e transformam o pronunciamento em um debate crítico e potente antígenocida. Dentre os argumentos, cito: “Deputado, a morte tem cor. Isso é fato. A cada 5.000 jovens brancos mortos por homicídio temos mais de 17.000 negros mortos pelo mesmo motivo”. Quando ele refuta dizendo que esse número é coerente devido à maioria populacional brasileira ser negra, uma manifestante aduz: “Onde se encontra a coerência na taxa de emprego, na representação social, no poder público, nas universidades, nos postos de saúde, na mídia impressa, na publicidade? Que meu pai Obaluaê, dono do meu orí, nunca se esqueça de você. Viu?” (ARCADES, 2015).

Na última cena, Cena 12, “Vejam – Falamos”, os jovens elencam alguns dos inúmeros assassinatos praticados pelo perverso braço estatal em nível nacional (Cabula, Cachinas do Acari, Carandiru, Costa Barros,

Cruz das Almas, Estrada Velha, Irajá, José Alencar, Maré, Nordeste de Amaralina, Nova Brasília, Valéria, Várzea Grande e Vitória da Conquista) e/ou os impactos causados por essa necropolítica juvenil. Com isqueiros em mãos que vão se apagando após cada fala, eles intercalam a esse texto versos da seguinte música, composta por Carlinhos Brown para a peça de 1996: “São Cosme Damião Doum/ Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá/ Abaracô irejê Erê Erê/ Abaracô irejê Abaracô í í” (ARCADES, 2015).

As falas são estarrecedoras, a saber: “111 presos. Quase todos pretos, não é, Caetano? 1992, Carandiru. Eu estava lá”, “Não basta matar, tinha que estuprar também. Nova Brasília foi assim”, “Aqui em Cruz das Almas, eu era o Daniel bandido, mas mataram cinco Daniel’s me procurando. Cinco Daniel’s mortos que não era eu”, “Vi meu pai ser morto na Valéria. Troca de tiros só multiplicam as balas”, “E as mães de maio continuam a chorar pelos seus mais de 400 filhos mortos” entre outras. Findam, vociferando assim: “E só aumenta, aumenta, aumenta, aumenta...” (ARCADES, 2015).

Enfim, o Bando de Teatro Olodum, no espetáculo *Erê*, vocifera contra “o braço armado do Estado como um instrumento a serviço do controle e extermínio da população negra do país” (FLAUZINA, 2006, p. 14), evidenciando que “a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, o que não valia nada agora vale uma tonelada, a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, não tem mais bala perdida, tem seu nome, é bala autografada<sup>17</sup>”. O coletivo almeja extirpar essa alquimia estatística de erradicação dessa “mancha negra” com uso da “magia branca” ou da “justiça branca” (NASCIMENTO, 1978) para que nacionalmente os “cadernos a serem escritos” tenham o direito de serem protagonistas das suas respectivas afrobiografias.

## Referências

- ALMEIDA, Sílvio L. de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.  
ALVES, Jamile. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.  
ARCADES, Daniel. **Erê**. [Texto do espetáculo]. Salvador, 2015. (não publicado)

---

17 Canção “Não tá mais de graça”, de Elza Soares.

- BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 07 fev. 2022.
- BATISTA, Merry. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- BITTENCOURT, Jarbas. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- BRASIL. **Constituição Federativa do Brasil**. Brasília-DF: Senado, 1988.
- BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Brasília-DF: Senado, 1990.
- GOMES, Regina Augustta. **Dicionário Yorùbá**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 3 jan. 2017.
- FLAUZINA, Ana L. P. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Direito) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- LAURENTINO, Sérgio. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. [s.l.]: Melusina, 2011.
- MENDES, Geremias. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- REIS, Ridson. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- SACRAMENTO, Leno. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- SORIANO, Valdineia. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- VALE, Cássia. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- WASHINGTON, Jorge. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- ZEBRINHA. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.

Recebido em 17/07/2022

Aprovado em 17/01/2023

Publicado em 12/04/2023



# ***Colombianización: pornoterrorismo e mundos de morte na videoperformance de Nadia Granados***

*Colombianización: pornoterrorism and worlds of death in Nadia Granados' videoperformance*

*Colombianización: pornoterrorismo y mundos de muerte en la videoperformance de Nadia Granados*

**Ribamar José de Oliveira Junior**

**Ribamar José de Oliveira Junior**

Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com período sanduíche na York University (YorkU). Bolsista FAPERJ Nota 10. E-mail: ribamar@ufrj.br.



## Resumo

Neste artigo, reflito sobre extrativismo e estética a partir da performance *Colombianización* de Nadia Granados que estreou dia 3 julho de 2018 no México. Por meio das afetações com o cabaré multimídia da artista colombiana assistido no Tranzac Club em Toronto, Canadá, busco relações entre pornoterrorismo e necropolítica diante da violência nas artes da cena. Ao trazer o dispositivo *drag king* como paródia do masculino, a artista esgarça paisagens extrativas do tráfico de drogas na Colômbia pelos mundos de morte do capitalismo em seu estado *gore*. O corpo de Nadia Granados está presente, mas vale pensar sobre essa presença frente a que, a quem e com quem. Na performance, vejo um cabaré que permite a transformação de políticas performativas em experimentação, sobretudo, em um lugar de produção de novas subjetividades.

**Palavras-chave:** Colombianización, Performance, Extrativismo, Estética, Nadia Granados.

## Abstract

In this article, I reflect on extractivism and aesthetics from Nadia Granados' performance *Colombianización* that premiered July 3, 2018 in Mexico. By using affectations with the Colombian artist's multimedia cabaret watched at the Tranzac Club in Toronto, Canada, I seek relationships between pornoterrorism and necropolitics in the face of violence in the performing arts. By bringing the drag king device as a parody of the masculine, the artist frays extractive landscapes of drug trafficking in Colombia by the death worlds of capitalism in its gore stage. Nadia Granados' body is present, but it is worth thinking about this presence in front of what, to whom, and with whom. In the performance, I see a cabaret that allows the transformation of performative politics into experimentation, mainly, into a place of production of new subjectivities.

**Keywords:** Colombianización, Performance, Extractivism, Aesthetics, Nadia Granados.

## Resumen

En este artículo, reflexiono sobre el extractivismo y la estética a partir de la performance *Colombianización*, de Nadia Granados, que se estrenó el 3 de julio de 2018 en México. A partir de las afectaciones con el cabaré multimedia de la artista colombiana observado en el Tranzac Club de Toronto, en Canadá, busco relaciones entre el pornoterrorismo y la necropolítica frente a la violencia en las artes escénicas. Al traer el dispositivo del *drag king* como parodia de lo masculino, la artista deshilacha los paisajes extractivos del narcotráfico en Colombia por los mundos de muerte del capitalismo en su estado *gore*. El cuerpo de Nadia Granados está presente, pero vale la pena reflexionar sobre esta presencia frente a qué, a quién y con quién. En la performance, veo un cabaré que permite transformar la política performativa en experimentación, sobre todo en un lugar de producción de nuevas subjetividades.

**Palabras clave:** Colombianización, Performance, Extractivismo, Estética, Nadia Granados.

## Introdução<sup>1</sup>

Este artigo surge de afetações com o cabaré *Colombianización* de Nadia Granados. Tive contato com o trabalho dela a partir de um *workshop* ministrado pela própria artista colombiana no Tranzac Club, em maio de 2022, na cidade de Toronto, Canadá. Dentro da formação intensiva *Transiting the Queer (Un)Commons* organizada pelo *Queer Summer Institute in Research Creation* (QSI) e promovida entre York University (YorkU) e *Hemispheric Encounters*, a artista realizou a atividade e apresentou os seus projetos performáticos como forma de instigar processos artísticos de criação. Naquele mesmo dia, Nadia Granados performou o cabaré *Colombianización* e ao lado das reflexões do *workshop*, pude rascunhar ideias que se organizam

---

1 Pesquisa desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pelo Programa Nota 10 e incentivo do programa VISTA Distinguished Visiting Scholar/Trainee da York University (YorkU), Canadá. Agradeço ao professores Sérgio Andrade, Denilson Lopes e John Greyson pela possibilidade de aprender como forma de encontro.

neste texto, principalmente, na busca de relações entre extrativismo e estética e suas intersecções com pornoterrorismo e a necropolítica diante de questões da violência nas artes da cena.

Nadia Granados é uma artista de Bogotá, Colômbia. Aos 44 anos, ela tem um trabalho performativo entre o seu corpo e as tecnologias multimídias na deriva da arte e do ativismo. Nos termos de Baltar e Sarmet (2015), o trabalho de Nadia Granados provoca uma tensão no campo pornográfico a partir do discurso político e crítico do pós-pornô na América Latina, circuitando a relação entre Estado, violência e machismo. Pelo formato do cabaré, da intervenção pública e do vídeo, nos teatros, na rua, nos museus e na internet, Nadia Granados encarna fantasias por um corpo midiático em mutação no questionamento da propaganda nacionalista e da construção da identidade colombiana pela imagem do paramilitar, do narcotraficante e do empreendedor, como nos explica Viana (2013). Por intermédio de exposições coletivas, festivais, performances e cinema experimental, ela se apresentou em países como Canadá, Espanha, Argentina, Chile, Costa Rica, Alemanha, Equador, Peru, Estados Unidos, México, Brasil, Coréia, Nicarágua, Guatemala, Estônia, Itália, França, País Basco e Colômbia. Mestre em Artes Plásticas pela Universidade Nacional da Colômbia (2000) e em Artes Visuais pela Universidade Nacional Autônoma do México (2020), ganhou o 28º Prêmio Franklin Furnace Fund em Nova York (2013), o 3º Prêmio Bienal de Artes Visuais da Fundação Gilberto Alzate Avendaño em Bogotá (2015), o prêmio Ken Burns de Melhor do Festival em Ann Arbor (2020) e o XI Prêmio Luis Caballero em Bogotá (2022). Em 2014, o seu vídeo chamado *Maternidad Obligatoria*<sup>2</sup>, em que *La Fulminante*<sup>3</sup> fala sobre aborto, controle reprodutivo e a política do sêmen, gerou uma polêmica na Espanha, quando *hackers* o colocaram na página *online* do arcebispo católico de Granada.

A partir da *videoperformance*, o seu trabalho inicia em 1997 com a obra *Antifálica*<sup>4</sup> e atualmente é reconhecido internacionalmente, a exemplo da força de *La Fulminante* em que Nadia Granados utiliza do estereótipo da mulher latino-americana sexualizada para fazer uma crítica à objetificação

---

2 Link de acesso ao vídeo: <https://www.lafulminante.com/pages/aborto.html>.

3 Acesso ao site projeto: <https://www.lafulminante.com/>.

4 Link de acesso ao vídeo: <http://nadiagranados.com/wordpress/antifalica/>.

do corpo feminino por meio das ferramentas multimídias de expressão corporal, tendo em vista o diálogo com a sexualidade midiática, o consumo heteronormativo, a cultura pop do *reggaeton* e os meios de comunicação de massa. O que *La Fulminante* faz é um tipo de montagem que busca dar distorção aos fatos que marcam a história colombiana e latino-americana por meio da visão debochada (BALTAR; SARMET, 2015), satírica e pós-pornográfica dos arquivos, sobretudo, quando aparece em GIFs e vídeos mijando e/ou menstruando no rosto de políticos e paramilitares, a exemplo de *Lavado de Imagen*<sup>5</sup>, ou fazendo sexo oral em um cano de um revólver revestido por um preservativo diante de um *orgasmo financeiro*, a exemplo de *Chupada Antimperialista*<sup>6</sup>.

No site que a artista utilizou como extensão desse projeto multimídia, ela faz uma referência a obra performática de Annie Sprinkle. Embora não esteja aqui analisando diretamente o seu trabalho *La Fulminante*, é interessante pensar como essa persona nos ajuda a refletir sobre o desenvolvimento do projeto *Colombianización*, que estreou no dia 3 de julho em uma única noite no Teatro Bar El Vicio, na Cidade do México, haja vista que essa persona performada ocupa grande parte de suas produções.

Conforme traz Viana (2013), na leitura do projeto performativo *La Fulminante* enquanto videoperformance pós-pornográfica, há uma potência ético-política no trabalho de Nadia Granados que envolve tanto o corpo como a sexualidade dissidente no foco de atenção e estratégia de ações subversivas. Se os vídeos são elaborados com ajuda da apropriação dos códigos da indústria pornográfica, vale pensar que a *ação-arte guerrilheira* de reverter essa decodificação cria manifestos artísticos da crise política e cultural da Colômbia. Nos termos desse autor, estamos falando de um sucateamento de imagens estereotipadas e fetichistas que são incorporadas como revolta, sobretudo, em torno do desdobramento da ideia de pós-pornografia para pornoterrorismo, uma vez que esses conceitos abordam questões que tomam forma a partir do desempenho de um registro criativo que põe em seu relevo uma ressignificação performativa (BOURCIER, 2014) e da insurgência sexual como estratégia artístico-política (TORRES, 2011), respectivamente. Nos mundos de morte esgarçados por

---

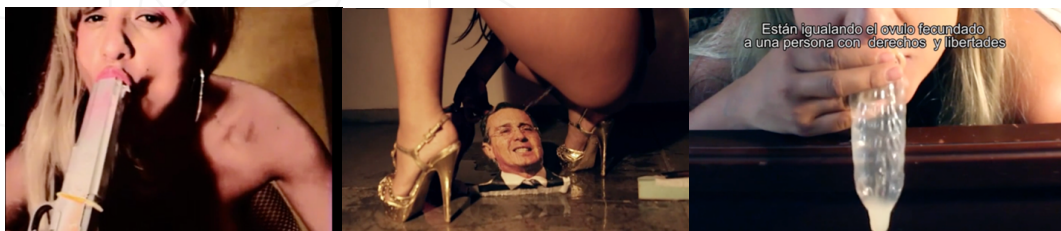
5 Link de acesso ao vídeo: <https://www.lafulminante.com/pages/lavadodeimagen.html>.

6 Link de acesso ao vídeo: <https://www.lafulminante.com/pages/pagchupada.html>.



Nadia Granados, vemos uma estética crua que espetaculariza a violência como um projeto-denúncia quando subverte imagens do prazer como arma política. “La Fulminante é uma personagem da Internet, e assim como o espaço cibernético, é imediata na sua abordagem; seu corpo cola-se à tela e faz parte dela mesma” (VIANA, 2013, p. 157). No mais, como uma imagem que emerge do assombro das ruínas desse capitalismo em colapso, o corpo-tela *La Fulminante* se aproxima do que Peñuela (2014) diz sobre a coragem política de se atrever a ser um corpo com a exposição da própria pele – e aqui, eu acrescentaria buscar outros corpos por meio da mesma pele.

**Figura 1:** Da esquerda para direita, *Chupada Antimperialista*, *Lavado de Imagen* e *Maternidad Obligatoria*



“Las performances de Granados pertuban y transforman el gusto común, anuncian otros estados de ser iguales em mayor libertad”<sup>7</sup> (PEÑUELA, 2014, p. 77). A partir do gesto improvável, a artista faz da experiência performática um escárnio moral coletivo como um desvio artístico. Esse desvio pode ser visto pela apropriação de ferramentas do pós-pornô como gesto de experimentação da plasticidade do corpo em sua materialidade fugaz. “En la obra postpornográfica de Granados y su personaje *La Fulminante* podemos encontrar algunos ejemplos de este doble gesto feminista de denuncia e llamamiento a la recuperación de nuestros corpos”<sup>8</sup> (MILANO, 2016, p. 163). Esses olhares para as obras de Nadia Granados nos situam pelos exercícios de um corpo-gênero-país que, ao meu ver, não busca recuperar nada a não ser implodir tudo que está posto da forma como se conhece. O reflexo da sua arte na

7 “As performances dos Granados perturbam e transformam o gosto comum, anunciam outros estados de igualdade em maior liberdade.” Tradução nossa.

8 “No trabalho pós-pornográfico de Granados e na personagem *La Fulminante* podemos encontrar alguns exemplos deste duplo gesto feminista de denúncia e apelo à recuperação de nossos corpos.” Tradução nossa.

Colômbia, sem dúvidas, ressoa em outros países da América Latina e oferece um horizonte para analisar como as artes da cena se comportam diante desse cenário de violência, inclusive, aqui nas ressonâncias do conservadorismo no Brasil. Pela fronteira entre ativismo feminista e arte do cabaré, Braga (2021) cita *La Fulminante* pelo estereótipo da *femme fatale* que assombra o patriarcado nacro e necropolítico como uma prática pós-pornográfica no “cabaré sudaca” que é definido a partir da reapropriação do próprio termo “sudaca,” utilizado para qualificar migrantes latino-americanos na Espanha e articulado como estratégia no forjamento de um conjunto de práticas na cena diante do seu caráter fronteiriço. “O cabaré é um exemplo de transbordamento ao inaugurar modos espetaculares que se dão em perspectiva cênica sem, contudo, serem restritos a uma linguagem específica [...]” (BRAGA, 2021, p. 7-8).

Ao tomar como foco as afetações com a performance *Colombianización* de Nadia Granados, busco refletir sobre extrativismo e estética a partir das relações de encontro com a presença performativa da artista entre pornoterrorismo e necropolítica. Nesse sentido, o meu argumento é que a performance pornoterrorista de Nadia Granados aparece como uma reação que convoca uma presença-ruína nas paisagens extrativistas. Como o corpo de Nadia Granados se ergue nessa cena? O que me interessa nessa questão seria pensar a presença performativa da artista perante a que, a quem e com quem. Se podemos falar do papel da arte nas consequências do Antropoceno e/ou Capitaloceno como crise sistêmica em que Nadia Granados responde a esses efeitos em desastre, o *drag king* no cabaré multimídia pode ser uma das formas de pensar como a arte, no prisma performativo do gênero, tem um potencial como laboratório político de experimentação, sobretudo, na produção de novas subjetividades. Na personificação desse masculino hegemônico como engrenagem do sistema, pela auto-observação, recodificação e improvisação, Nadia Granados constrói entre a repetição e a invenção um laboratório corporal para trabalhar a identidade artificial de um país em contrapropaganda. No entorno de uma espécie de política performativa pós-necropolítica, ao pensarmos com Valencia e Zhuravleva (2019), vemos como políticas pós-morte, principalmente, aquelas ligadas a economia sexual do sistema neocolonial aparecem na performance da artista que provoca os aparelhos de violência estatal e fala de uma Colômbia cuja morte é uma mercadoria à venda.

## Extrativismo e estética: presenças e paisagens

Ao indagar sobre as implicações ideológicas do termo Antropoceno e a forma como a sua abordagem aparece no meio artístico, Johas (2018) traz um ponto de partida interessante para pensar a relação entre extrativismo e estética. No entanto, não me interessa pensar se a performance de Nadia Granados faz parte desse conjunto de obras artísticas que discutem o termo Antropoceno, mas me preocupa justamente pensar até que ponto esse termo nos serve enquanto operador para observar a contribuição da artista pelas suas tensões corporais na cena. Conquanto o cabaré multimídia da artista pode reverberar os efeitos do Antropoceno a partir da violência, tanto por trazer a figuração desses efeitos mais nocivos no extrativismo latino-americano, como por situar o corpo como mercadoria dessa extração, procuro pensar por meio da materialidade da sua presença como essas paisagens extrativistas em performance revelam ficções capitais tão reais quanto à própria realidade, notadamente, pelas lógicas e consequências do sistema social, econômico e político em colapso. Para isso, recorro ao pensamento de Haraway (2016) no sentido de alçar um percurso pelos espaços-tempo reais e possíveis, tendo em vista que a promessa crítica do Antropoceno ecoa a partir das ruínas.

Pelos efeitos planetários dos processos antrópicos, nos movimentos de inter/intra-ações, Haraway (2016) aborda a miríade temporal e espacial nessa reflexão desde que nos reconhecemos como espécie e que investimos na agricultura em larga escala. Desse modo, o termo Antropoceno aparece no pensamento da autora ao lado de outras palavras que se parecem como tentativas de nomear tempos, como os termos Plantationoceno e/ou Capitaloceno dialogados diante de uma produção comum pelas relações entre as escalas, a taxa/velocidade, a complexidade e a sincronicidade do tempo e da intervenção humana. O principal ponto de inflexão seria ir além das mudanças climáticas, uma vez que a questão trata além do esgotamento natural, mas dos extermínios em genocídios por intermédio de padrões sistematicamente ligados e em repetição. Como evento-limite, o Antropoceno marca descontinuidades em todos os sentidos. “Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempo de refúgio para as pessoas e outros seres” (HARAWAY, 2016, p. 140).

Nessas paisagens extrativistas – que aqui aparecem como nosso quadro inicial de leitura do trabalho da artista – compete pensar na forma como a arte pode oferecer um modo possível de refletir sobre esse esgotamento pela extração. Se viver e estar no Antropoceno é antes de tudo assumir um risco, vale refletir quais os limites do corpo e as potências da arte em mobilizar essa fissura. A perspectiva de Mirzoeff (2017) me instiga para cogitar nessa questão na medida em que o autor propõe articular qual tipo de “homem” compõe os limiares do Antropoceno. Não muito distante da derivação da palavra, o autor explica que o termo é tanto produto como processo da cena da supremacia branca exemplificada pela dominação euro-americana, levando em conta os reflexos da colonização e escravidão das populações africanas, asiáticas e nativas nos territórios extrativos.

A partir disso Mirzoeff (2017) traz a linha de cor que cruza a história da natureza, com ênfase na formação do conceito de extinção e de eras geológicas em torno do debate sobre o Antropoceno vinculado na abordagem como consequência da ambição imperial e colonial. Se o termo faz uma medida do tempo, o autor articula que seria preciso uma pausa para pensar a herança da escravidão e do racismo nas marcações historicamente situadas. O Antropoceno aparece afastado do entendimento de raça e dos seus efeitos na construção social do racismo sedimentado pelo imperialismo e pela colonização branca. Como passo chave para reconhecer o Antropoceno, Mirzoeff (2017) situa as estruturas brancas, pois para ele não é mais fácil imaginar o fim do capitalismo do que o fim do mundo, sobretudo, porque a história não se repete como tragédia, mas como seqüela. Portanto, como esses efeitos do Antropoceno se dão na América Latina? É pela visão de Beckman (2013) sobre o “*capital fiction*” (ficção capital) que podemos pensar no exercício de imaginação da lógica econômica latino-americana, uma vez que a autora remete ao argumento de que o capital e as ficções sobrepujaram previamente as sociedades latino-americanas, maiormente, entre 1870 a 1930, período em que essas nações foram traduzidas pela ordem mundial e pelo mercado global no quesito da exportação da primazia mercantil bruta e primária das *commodities* e da importação da manufatura europeia e norte-americana.

Desse modo, vista como a moeda do final do século XIX, a América Latina aparece na literatura como um depósito de mercadorias nos mapas das

*commodities* pela ficção da troca global que anula na representação fantasiosa cartográfica tanto o sistema mais aberto de trocas produzidas quanto os marcadores industriais na ordem moderna. Assim, Beckman (2013) foca a abordagem na América Latina como um todo em sua modernização capitalista e pontua os limiares do consenso conveniente pela noção de *progresso* e *civilização* que a elite teve de acreditar diante da integração na ordem mundial do capital, apesar do padrão instável da desigualdade, pobreza e subordinação como periferia do capitalismo. O conceito de “ficção capital”, interpelado pela dialética marxista crítica, surge em dois eixos discursivos da obra. O primeiro aparece pela ficção gerada pelo capital e o segundo pela expressão material da ficção no conjunto de imagens e textos produzidos em um contexto específico de “devaneio de exportação” da cultura comercial latino-americana em torno de uma “ficção mercadoria” na produção literária. Ao trazer o discurso estético do modernismo hispano-americano, corrente cultural que celebra bens e obras europeias, nas fronteiras de um catálogo modernista de importação, a autora encara a produção liberal-democrática à fantasia do consumo excludente.

Desse modo, essas reflexões em relação às paisagens extrativas na América Latina abrem perspectivas para pensar nas preocupações da arte sobre nosso tempo (JOHAS, 2018). Na busca por fazer a presença nessa “ficção capital” (BECKMAN, 2013), vemos o corpo como elemento central e incidental dessa leitura das violências sistêmicas, principalmente, pela sua materialidade tenaz em ser em si mesmo um ato político (TAYLOR, 2020). Afinal, a relação entre o Antropoceno e a arte pode ser vista não só pelos efeitos da crise, mas pelas questões de onde estamos enquanto espectadores ou testemunhas, uma vez que Nadia Granados não tem o papel de testemunhar as violências na performance, mas apenas acionar e disparar a forma como esses efeitos afetam os espectadores pelo uso do seu corpo e da performance *drag king*. Em seus níveis comunicativos, o ato de estar presente de Nadia Granados provoca um encontro e a performance faz da atrocidade das paisagens extrativas do humano um modo de incorporar um tempo que reclama presença e vibra em gestos de urgência. O corpo da artista em *Colombianización* é essa trêmula materialidade que evoca a exterminação como uma constante, justamente por ser um corpo coletivo que ressurge na habitação de mundos de morte presentificados.

A própria performance de Nadia Granados mostra como a violência é continuada a partir da sua postura enquanto artista, pois revela a demolição tal qual uma prática, uma vez que aponta a rede violenta sustentada pelas políticas neoliberais. Nas paisagens extrativistas, o corpo da artista habita “mundos de morte” (MBEMBE, 2018) na condição da sua própria vulnerabilidade – ruína. É interessante pensar aqui que esses mundos de morte imaginados na arte como formas de existência social parecem refletir as fronteiras na performance para além desse cenário necropolítico. Nessa visão da necropolítica, se faz necessário articular a noção central para leitura do trabalho de Nadia Granados em torno do “capitalismo gore” de Valencia (2010), construída na visão do subgênero de terror “gore” em que o sangue escorre na tela pelo seu derramamento explícito. De acordo com a autora, o corpo e a vida humana dentro da economia global que rentabiliza a violência explícita aparece como mercadorias rentáveis na escalada de produção de capital, principalmente, diante dos países economicamente precarizados que por meio de práticas *gore* ultraviolentas acumulam a morte como negócio para aderir às lógicas do sistema.

Ao pensar nos mundos de morte como esses cenários extrapolados pela força do necropoder, estamos refletindo sobre a violência em sua espetacularidade, uma vez que o Estado-Nação agora tido como Mercado-Nação enriquece na predação e pelo extrativismo. Os sujeitos endrágos e o necroempoderamento para Valencia (2010) são formas de existir e viver nas paisagens extrativas em ruínas, no caso, o sistema neoliberal masculinista e as práticas *gore* revelam condições de reverter a posição de “morto-vivo” na vida subsumida no crime organizado e narcotráfico como patamares de ascensão social e sobrevivência. *“Partiendo de esto, podemos decir que lo que denominamos aqui como capitalismo gore es uno de esos procesos de la globalización en lado B, aquel que muestra sus consecuencias sin enmascaramientos”*<sup>9</sup> (VALENCIA, 2010, p. 18). O que é essa presença de Nadia Granados enquanto ruína? No desenvolvimento desse pensamento, me parece essencial pensar a presença, na linha de Taylor (2020),

---

9 “A partir daí, podemos dizer que o que aqui chamamos de capitalismo gore é um daqueles processos de globalização do lado B, aquele que mostra suas consequências sem disfarçá-las.” Tradução nossa.

a partir dessa produção do corpo em performance e por meio dos mundos necropolíticos e além deles. “¡Presente! promulga no solo una actitud y una postura desafiante, sino también una manera de saber y estar en el mundo que nos pide re-pensar y des-aprender [...]”<sup>10</sup> (TAYLOR, 2020, p. 54). Assim, se a autora nos diz que a presença se faz enquanto transmissão do que se faz presente, vale pensar em como o corpo de Nadia Granados em performance permite pensar nas relações de dimensão estética por novos modos de subjetivação em torno do cerco do extrativismo. Digo para além no sentido de instigar as formas de experiências de performance que podem ativar tanto narrativas silenciadas como os espectros de outras realidades, a exemplo do que pontuam Costa e Greiner (2020) sobre necropolítica e arte. Afinal, o corpo de Nadia Granados e seu *drag king* parecem se imbricar na sátira desse regime de significação de violência, fabricando pela performance diante da morte corporeidades pós-necropolíticas.

A força performativa da performance *Colombianización* apresenta uma potencialidade política e estética, pois se há um “regime corporal sensível” (COSTA; GREINER, 2020) na necropolítica, Nadia Granados não parece *desrealizar* a violência em si, mas se engajar nos mundos de morte e escancará-los pela potência do seu corpo na morte em torno de uma performatividade de excesso (BALTAR; SARMET, 2015). Talvez o dobrar da morte e o expor da vida nessa prática performativa esteja próximo do que Valencia e Zhuravleva (2019) trazem na visão do necropatriarcado – visto como privilégio de exercer técnicas de violência necropolítica – pela política “*post-mortem/trans-mortem*”, ou seja, como formas de imaginação que se fazem frente à necropolítica na estratégia de politização que reativa o corpo em seu potencial. Apesar das autoras falarem dessa política de protesto com um corpo morto, como uma transgressão do necropoder no “corpo presente” de uma comunidade trans mexicana, isso pode oferecer estratégias de como atravessar a necropolítica e superar a banalização dos corpos mortos e a saturação icônica de sua espetacularidade. Como um gesto de ativismo “*post-mortem*” que constrói uma memória que não se *revitimiza*, vejo os atos

---

10 “Presente! promulga não apenas uma atitude e uma postura desafiadora, mas também uma forma de conhecer e estar no mundo que nos pede para repensar e desaprender”. Tradução nossa.

de Nadia Granados e imagino que seu pornoterrorismo conclama alianças com os corpos assassinados e ativa outros imaginários dentro dessa presença esvaziada do Antropoceno e Capitaloceno ou qualquer palavra que seja operadora dessa barbárie em curso.

## O pornoterrorismo no cabaré multimídia

Não só a partir das reflexões da arte na era do Antropoceno, mas diante da relação entre extrativismo e corpo, levando em conta o trabalho performático de Nadia Granados, gostaria de pensar a sua forma estética pelo arsenal do pornoterrorismo. Afinal, se um ato pornoterrorista pode ser violento, não por conta da violência em si, mas pelo testemunho do corpo a corpo que pode apreender aquela atitude como violenta de fato, talvez esse conceito possa ser um tipo de contra-ataque à extração continuada pelo seu efeito de descontextualização em romper com a reprodução de paisagens extrativas. É por intermédio do pensamento de Torres (2011) que procuro observar a performance *Colombianización*, tendo em vista que existem múltiplas formas de tomar o prumo desse trabalho. Entro pela via do pornoterrorismo porque vejo Nadia Granados no palco pela presença-ruína do corpo que se configura como uma reação, não necessariamente uma autodefesa, mas diante do elo que pode trazer relações entre o extrativismo e estética, sobretudo, por meio do corpo em performance. Falo de uma presença-ruína pela condição com que a artista escancara os mundos de morte do contexto necropolítico de modo performático.

Ao projetar o pornoterrorismo na leitura do capitalismo *gore* colombiano, Nadia Granados nos mostra como um ato pornoterrorista pode ser mobilizado pela sátira/paródia, esgarçando a violência pela presença do ato violento. Na ação, o pornoterrorismo permite o questionamento e deslocamento e a partir do seu potencial em reconfigurar o contexto performa a violência para criticá-la. Entre prazer e dor, arte e vida, morte e corpo, as ações pornoterroristas podem ser vistas como fissuras no movimento de imagens de demolição e extermínio, cujo corpo em cena altera a percepção da pornografia e do terror. Assim, a carnalidade da performance de Nadia Granados reside no brutalismo encarnado como forma de resposta ao terror generalizado.



Como crítica corporal radical, a artista nos lembra que a crise começa no corpo e o colapso no seu acabamento. O corpo que se ergue no cenário *gore* do capitalismo é uma insurreição em si mesmo e a ética da provocação da performance *Colombianización* resiste no seu elo com a desobediência.

“*Dicho esto, muestro aquí mi utópica voluntad de que el mundo se llene de pornoterroristas, adelante disconformes, guerrillerxs de la desobediencia sexual, el pornoterrorismo es nuestro*”<sup>11</sup> (TORRES, 2011, p. 91). Diante da relação com o terrorismo, o pornô aparece aqui como sentido não só de destruição, mas de construção e em seu contexto situado de reconstrução, uma vez que não se trata apenas de questionar e sim da vontade de alterar as lógicas de sentido. Nos termos de Despentes (2016), cabe pensar que a imagem pornográfica nos faz reagir. Pelas reações das paródias de Nadia Granados vemos o que nos assusta e se lembrarmos que a violência e o sexo não são domesticáveis, entendemos que as representações da performance *Colombianización* fazem ver e tocar uma brutalidade própria da crise sistêmica engendrada nos corpos. Por meio da metáfora da teoria King Kong (DESPENTES, 2016) e da performance em seu ato no instante, valeria pensar que esse cabaré multimídia pode ser uma forma com que a artista interrompe o fluxo de imagens da violência a partir daquilo que o capitalismo em seu aspecto *gore* deseja capturar, naturalizar e reproduzir.

No caso, quando utiliza na performance e por meio do dispositivo *drag king*, Nadia Granados produz em cena diversas paródias em curto-circuito que revela a materialidade de um corpo trêmulo não só pela performatização paródica, mas sim pela possibilidade de significação política e cultural de performances da masculinidade hegemônica no capitalismo *gore*. É como um tipo de laboratório político que a performance *Colombianización* faz presença enquanto experimento de ação e reprogramação do gênero. Consoante Preciado (2018), o dispositivo *drag king* – em sua multiplicidade *kitsch* e/ou *camp* de trabalhar em torno do hiperbólico do masculino – opera em torno de uma dimensão ritual, de uma mágica psicopolítica própria dos seus processos formatos em devir. “As práticas *drag king* criam um espaço de visibilidade próprio da cultura bicha, sapata e trans,

---

11 “Dito isto, mostro aqui minha vontade utópica de que o mundo esteja repleto de pornoterroristas, de não conformistas, de guerreiros da desobediência sexual, o pornoterrorismo é nosso.” Tradução nossa.

através da reciclagem e da declinação e desconstrução paródicas de modelos de masculinidades vindos da cultura popular dominante” (PRECIADO, 2018, p. 387). Na performance, vejo um cabaré que permite a transformação de políticas performativas em experimentação, isto é, um lugar de produção de novas subjetividades. Afinal, a artista provoca pela dimensão estética a produção subjetiva dessas imagens de mundos de morte na presença do seu corpo que busca situar o extrativismo a partir de onde ele se localiza. A experimentação de Nadia Granados com as diversas possibilidades do seu corpo em performance nos mostra como essa presentificação da morte, principalmente dessas performances de gênero podem ser ressignificadas, não só na criação de futuros, mas na modulação de presentes possíveis por novas formas de subjetividade.

O corpo de Nadia Granados pode ser visto como uma ficção performativa compartilhada por meio do seu espetáculo entre palco e plateia, nos transbordamentos do cabaré (BRAGA, 2021) em cena. Como um risco, seu corpo enquanto imagem que se move junto da devastação refrata um efeito traumático de um violento sistema de sexo, gênero e sexualidade e raça para elaborar alternativas de leitura dessa violência em seu próprio limite. A transformação coletiva perpassa o corpo da artista por outras vozes que emergem da performatização do corpo em experimento, uma vez que a performance permite o desenvolvimento de um certo tipo de criação de brigada humana capaz de decodificar as gramáticas de gênero dominantes de um contexto local em redes contra-hegemônicas globais de reprogramação e reconstrução. A presença de Nadia Granados em torno de uma presentificação na forma de resistência, como destaca Taylor (2020), nos faz ver pela matriz performática do gênero o grau e a escala de violência pela encenação paródia violenta do terror encarnado pelo corpo.

Ao falar dessas encarnações como suportes para esse laboratório, vale pensar que as matrizes das performances de gênero em *Colombianización*, pelo fato de refletirem a estrutura imitativa pelo qual o gênero hegemônico é produzido contestam a afirmação da heteronormatividade, principalmente, como lugar de uma colisão entre o corpo da performer e o nexa da cena. Como destaca Butler (2019) é por esse espaço de ambivalência que surge a possibilidade de reformular termos. Embora ela esteja falando de um travestismo ambivalente a partir

da *drag*, vale pensar que a performance *drag king* de Nadia Granados faz com que seu corpo ocupe esse espaço ocasional cuja resposta reativa ocorre pela reiteração da lei na forma como a corporalidade se prolifera no palco. Tanto a câmera quanto o vídeo são formas de encarnar essa proliferação em tecnologias e seus movimentos multimídia.

Afirmar que todo gênero é como se montar, ou ser drag, é sugerir que a “imitação” está no próprio cerne do projeto *heterossexual* e de seus binarismos de gênero, que o travestismo não é uma imitação secundária que pressupõe um gênero anterior e original, mas que a heterossexualidade hegemônica é em si um esforço constante e reiterado da imitação das suas próprias idealizações. (BUTLER, 2019, p. 215, grifo original)

Assim, Valencia (2020) fala de Nadia Granados a partir de um *drag king gore* na videoperformance. Na esteira da sua própria noção de capitalismo *gore*, práticas *gore* e sujeitos endríagos, ela observa *Colombianización* e nos diz que em seus 10 atos, quando a artista encarna personas performativas masculinas e violentas do narcotráfico colombiano no neoliberalismo sangrento, a autora situa o *drag king* por geopolíticas do Sul em uma dimensão da América Latina como um dispositivo de subversão ativista. O meio pós-pornográfico e transfeminista do *drag king*, não apenas parodia a masculinidade hegemônica, mas revela a complexidade de contextos de violência do narcotráfico e do paramilitarismo do Estado, na deriva da performance masculina pelo uso excessivo da força e da violência em alta intensidade que monta o gênero em torno da cultura do entretenimento e da mídia. O *drag king* de Nadia Granados se afirma como possibilidade de trabalhar com a violência criando o que Valencia (2020) considera por “shows éticos” como gatilhos para que a imagem estimule outras representações que superem o arcabouço heteropatriarcal como anestesia moral e revivificadora. Nadia entrou em cena. É hora da performance.

## Colombianización: necroperformance

A luz do Tranzac Club apaga. Nadia Granados, que estava do lado inferior esquerdo do palco vestindo um termo, some na penumbra. Antes mesmo de começar a performance, algo no espaço segue em movimento pela incorporação *drag king* (PRECIADO, 2018) da artista que interage com

a produção e parte do público momentos antes de entrar em cena. Ao todo, o cabaré multimídia *Colombianización* tem aproximadamente 1 hora e conta com a projeção em tela de fotografias e vídeos que emergem de imagens e vozes como recursos para a construção da performance em 10 atos. O corpo de Nadia Granados aparece e desaparece como apenas mais um dos tantos recursos que sua presença mobiliza em uma materialidade cintilante oriunda de fragmentos de outros corpos fragmentados em multidão. A montagem de Nadia Granados remete à dimensão multimídia pela utilização de recursos, na sua performance enquanto linguagem, que não se ancoram em um único suporte, pois as mídias utilizadas em cena não são mais importantes do que a mensagem da performance ao passo que toda transmissão nos alcança de modo múltiplo. A presença intensa e a paródia fugaz da artista têm uma materialidade midiática que especula a dimensão subjetiva de outros mundos possíveis, oriundos desses cenários de morte.

Diante disso, o principal objetivo da artista é mostrar como a Colômbia se coloca frente ao mundo nas lógicas comerciais do capitalismo contemporâneo e as consequências dessa projeção no reflexo da América Latina diante da cultura visual no capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010). A performance inicia com a projeção em tela do retrato de um rosto que parece buscar outro rosto. É o rosto do irmão da artista que fala de um “juventicídio” diante da falta de futuro para os jovens colombianos, a exemplo do irmão Goldson Hubiera que completaria 45 anos em 17 de março. Os olhos dele no retrato nos encaram fixamente. Hubiera foi assassinado aos 25 anos em um massacre com seus seis melhores amigos, sendo vítima de um disparo que alcançou sua nuca e saiu pelo olho direito. O relato inicial de Nadia Granados fala do momento em que ela viu o rosto desfigurado em um arquivo de fotos e repercute em torno da imaginação de como seria o rosto e as suas mãos dele vinte anos depois.

Ao nos situar diante do impacto do assassinato na vida da família, vê-se nesse primeiro ato diversas imagens de violência suprimidas pela propaganda governamental e vendidas por uma imagem da Colômbia movida pela paixão da população pelo território, pela cultura e pelo trabalho. Nesse momento, Nadia Granados surge no palco sob as projeções e encarna a paródia de uma masculinidade hegemônica mobilizada na primeira pessoa por essa imagem nacionalista do país.

**Figura 2:** vídeo *La respuesta es Colombia* da performance.



Fonte: Reprodução de tela do autor

No meio do palco, o *drag king* de Nadia Granados se ramifica como um corpo imagem no meio dessas imagens corporificadas e ocupa um pequeno foco na tela em fundo branco. O nome *Colombianización* surge e Nadia ajeita a gravata. Como uma dublagem da cultura de vídeo, a artista reproduz um discurso político em uma voz agravada sobre a situação econômica do país em que afirma que a posição da Colômbia seria a 32º no mundo pela exportação da sua biodiversidade, mas aqui aparece ironizada pelo desastre climático dessa mercadoria nos limites da escala mundial (HARAWAY, 2016).

A receptividade do povo colombiano é colocada em questão na metáfora do país como uma grande casa acolhedora, principalmente, além dos estereótipos, das etiquetas e dos problemas. Após o discurso, um vídeo de Nadia Granados como *drag king* aparece como um tipo de contrapropaganda do país, exibindo imagens de políticos e paramilitares na exposição dos recursos naturais e fontes de energia como engrenagens econômicas e sociais em projeção internacional. Porém, ao invés disso esses retratos em montagem aparecem como uma alavanca neoliberal, pois ela satiriza de modo didático a apresentação econômica do genocídio em processo de uma exportação colombiana, diante da redistribuição territorial que expande a capacidade produtiva por seu potencial de morte do militarismo no Estado. Nas imagens dessa contrapropaganda, vemos alguns exemplos mencionados como o general Rito Alejo del Río que liderou a Operação Gênesis em 1997 e uma declaração do sociólogo argentino Daniel Feierstein sobre o terror da violência.

**Figura 3:** vídeo A mi me pagan por hablar bien de Colombia da performance.



Fonte: Reprodução de tela do autor

De volta ao palco, a artista toma como fio da performance o nacionalismo exacerbado pelas lógicas violentas do capitalismo *gore* e mostra o seu corpo como um clichê e produto dessa identidade colombiana construída para exportação. É o momento em que ela incorpora uma mulher de peruca loira, chapéu de palha simbólico da cultura local e roupas curtas – como um tipo de *colombiche*<sup>12</sup>. A imagem sexualizada da mulher em seus estereótipos é dobrada pelos usos desses significados a partir da sua lógica de produção. Aqui, Nadia Granados performa ao lado de duas dançarinas que com armas na mão mostram o estereótipo turístico pelo potencial do país em vender a si mesmo. Com armas e câmeras nas mãos, as dançarinas aparecem com cada nádega da bunda marcada pelo carimbo do mapa da Colômbia, como se esses corpos fossem produtos seriados e a sua sexualização uma promoção. Assim, elas dançam e rebolam de modo exagerado, criando uma imagem avessada do que o turismo pode oferecer.

Por diversos momentos, as dançarinas no vídeo são duplicadas e cortadas por imagens de Nadia Granados performando o *drag king* da masculinidade hegemônica. Ela canta por cima da gravação do vídeo, imitando uma voz aguda que se intensifica ao som do ritmo que expõe a identidade colombiana pela extração dos recursos naturais, pelo agronegócio da elite latifundiária e pela política militarizada de gestão do terror por crime. Não há uma intenção

<sup>12</sup> Termo pejorativo para se referir a coisa ou pessoa digna de desprezo por ser colombiana.

de reconstruir a imagem de um outro país, mas sim de esgotar o imaginário já cristalizado por outras imagens imitativas, fugazes e artificiais do mesmo.

**Figura 4:** Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022



**Foto:** Steven Galvis, (2022)

Como um tipo de campanha, essas dançarinas são uma cosmética dos problemas estruturais da própria violência, um clichê positivado em torno do tido folclore nativo e da violência por trás da mega diversidade da Colômbia. Na voz de Nadia Granados, vemos resquício da ironia da *La Fulminante* que se vê agora como uma turista de terras abençoadas por abundância natural e de sorrisos tipo exportação. O realismo mágico colombiano como tipo de regime de imagens é interrompido por esse ato da performance que mostra como o país pode ter a cocaína mais pura e o café mais cremoso do mundo. Além disso, a imagem de um país pacífico para brancos, negros, mestiços e pessoas indígenas opera como um disparador de sentidos dessa experiência mágica em declínio, como se questões étnico-raciais se atrelassem aos efeitos do Antropoceno e da sua crise (MIRZOEFF, 2017). As armas nas mãos das dançarinas se transformam em cho-calhos. A marca no corpo, o desenho do mapa do país na bunda e a construção de uma nação forjada para exportação são questões trazidas na voz de Nadia Granados que canta em um *reggaeton* chamado *BRVNDVLVND*.

Por um momento, silêncio e escuro. Nadia Granados começa a carimbar suas próprias nádegas e a imagem da câmera que está gravando

a performance de cima do palco com um tripé é projetada na tela, na esteira de Despentes (2016) essa performance irônica se aproxima da própria noção de feminilidade como máquina mutiladora. “Porque a virilidade tradicional é uma máquina tão mutiladora quanto a atribuição da feminilidade” (DESPENTES, 2016, p. 23). Nesse caso, vale pensar que a performance de Nadia Granados se aproxima do que a autora considera ser o movimento de avançar ao desconhecido de produção de gêneros, principalmente quando põe essa mesma produção em seu limite. A artista se vê carimbando sua bunda e o close nessa parte do corpo produz uma imagem ampliada do gesto. A música *Sanguinarios Del M1 (Movimiento alterado)* do grupo Los Buitres De Culiacan Sinaloa ecoa no som e a imagem enquadrada da parte inferior do seu corpo ocupa a tela. Ela tira um facão de dentro da roupa e ergue acima da cabeça. Os versos da canção proferem “*somos sanguinarios, locos bien ondeados / Nos gusta matar*”<sup>13</sup>. Com o facão na mão, Nadia anuncia a violência como um modo de vida e o corpo como uma mercadoria. Há um corte brusco, como se aquele facão tivesse nos cortado e sua presença (TAYLOR, 2020) nos afetado. A luz apaga novamente. Sob barulhos de tiros, a frase de que o realismo mágico não por acaso nasceu na Colômbia aparece na tela. Nesse momento, somos bombardeados por palavras que envolvem a *narcocultura* da marca Pablo Escobar. Nessa vertigem, ouvimos a repetição dessas palavras retiradas de recortes midiáticos e de pesquisas no Google.

**Figura 5:** vídeo “Entrevista a Broly Banderas” na performance.



Fonte: Reprodução de tela do autor

<sup>13</sup> “Somos loucos sedentos de sangue, bem agitados / Gostamos de matar”. Tradução nossa.



---

Narcoestética e narcocultura na Colômbia. Narconovelas. Narcopolítica. Narcovídeo. Narcocassottes. Narcorridos. Narcodólares. Narcomodelo. Narcocamioneta. Narcoavioneta. Narcoperiodista. Narcoviolência. Narcoterrorismo. Narcotienda. Narcomenudeo. Narcomensajes. Narcomanta. Narcogobierno. Narcopresidente. Narcodepediente. Narcofosas. Narcoeconomia. Narcotráfico. Narcocementerio. Narcotelevisión. Narcoparamilitarismo. Narcoempresarios. Narcoperros. Narcoterritorio. Narcomencanía. Narcoindustria. Narcovenganza. Narcovirus. Narcocorrupción. Narcoriqueza. Narcolaboratorio. Narcosoldado. Narcomatanza. Narcomensaje. Narcocasa. Narcojuniors. Narcofiesta. Narcoliteratura. Narcoculturivo. Narcofortunas. Narcocomunidades. Narcoperiodismo. Narcomachismo. Narcoguerra. Narcoguerilla.<sup>14</sup>

---

Em uma repetição de diversos momentos da mesma palavra, a sequência dá lugar às imagens de um narcotraficante apresentado por meio de fotos de denúncias nas redes sociais como o assassino mais famoso da internet. Trata-se do mexicano Broly Banderas de Michoacán, que posta conteúdos portando armas de fogo de alto calibre e falando sobre si no seu perfil do Facebook. Broly Banderas se tornou uma figura quase mítica dentro do México. Um vídeo gravado na câmera frontal em que ele aparece se comunicando com seu público extraído das suas redes sociais é atenuado e Nadia Granados, em *drag king*, novamente entra no palco. Com uma cueca estampada em notas de dólares, um facão na posição de pênis ereto, um colete que mostra um tórax sarado e um colar de ouro, Nadia aparece. Na voz do narrador em primeira pessoa ouvimos, com base na vida de Broly, uma história que faz do ato de matar um tipo de trabalho, cuja morte aparece apenas como consequência das ordens do sistema e o dinheiro desse tipo de trabalho como possibilidade de ascensão dentro da crise capitalista.

Dirigida por Nadia Granados, produzida por BCLIP e realizada por Raúl Vidales, a videoperformance *Somos la gente de bien* é exibida. Um grupo de pessoas marcha com a bandeira da Colômbia pelas ruas com carros de luxo

---

<sup>14</sup> Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

no centro da cidade. Homens levantam as mãos imitando armas. Mulheres das janelas dos carros e de óculos escuros exibem a bandeira do país. “*Recuerdo la muerte porque, desafortunadamente, parece ser el lazo común para los cuerpos disidentes y porque es alrededor de este acto radical que se manifiestan otras formas de reivindicada visibilidad y justicia*”<sup>15</sup> (VALENCIA; ZHURAVLEVA, 2019, p.).

**Figura 6:** Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022



**Foto:** Steven Galvis, (2022)

Alguns casos de assassinato são exibidos como de Ana Fabricia Córdoba (1960-2011), liderança popular pacifista em Medellín, Manuel Cepeda Vargas (1930-1994), político colombiano assassinado por grupos paramilitares, e Jaime Pardo Leal (1941-1987), político colombiano que foi candidato à presidência da Colômbia pela Unión Patriótica. É interessante observar como a reprodução dessa performance masculina hegemônica na encenação de Nadia Granados enfatiza a cosmética do crime pelo realismo mágico colombiano, sustentado em muito pela imagem do gângster em filmes e videoclipes. As dançarinas voltam a ser projetadas na tela e no meio a silhueta de um pênis envolve a imagem do *drag king gore* da artista. O poder do falo é questionado pela imitação da sua suposta força em significado.

<sup>15</sup> “Lembro-me da morte porque, infelizmente, parece ser o vínculo comum para os corpos dissidentes e porque é em torno desse ato radical que outras formas de reivindicação de visibilidade e justiça se manifestam”. Tradução nossa.

*“La fuerza de la performance depende de las proporciones y las escalas, a pequenez del ser humano, la vulnerabilidad de la tierra, la magnitud del crimen”*<sup>16</sup> (TAYLOR, 2020, p. 175). Na tela, o vídeo da artista masturbando o cano de armas traz uma camada de sentido que extrapola pelo excesso a visão da ereção e masturbação como exercício da violência, principalmente, associada à masculinidade hegemônica na coreografia do Estado. No caso, Nadia não está apenas falando de Broly, mas de todo um tipo de performance masculina que se faz a partir da lógica sistêmica. *“El mundo es tuyo”*<sup>17</sup> repete de modo incessante a voz que narra. Nadia desce do palco, tira a câmera e uma imagem do seu rosto em uma nota de dinheiro reluz. *“Who do I trust? I trust me. I am my dream and your fiction”*<sup>18</sup>. É a frase que aparece na nota e remete à ficção capital que passa do literário, como traz Beckman (2013), para o performático no trabalho da artista. Em seguida, o ato chamado *“Quien no conoce su historia está condenado a repetirla”*<sup>19</sup> inicia, sendo um dos últimos. No vídeo, uma testemunha do massacre de Salado que ocorreu por paramilitares entre 16 e 22 de fevereiro de 2000, em que foram assassinadas 100 pessoas, fala sobre o episódio a partir da sua memória do crime. Lembranças desse ocorrido flutuam no arquivo como um modo de convocar essa presença para a performance.

Resquícios de vida que se perderam no rastro do tempo ecoam no vídeo por meio das imagens que se movem para o corpo, decerto, o que Nadia Granados faz ao colocar a voz dessas pessoas em seu lugar é o movimento de reposicionar narrativas não só na deriva de uma redenção, mas no limite da sua potência que urge como presença e ruína. O rosto de pessoas que resistiram aos atos violentos de massacre e o relato dos seus últimos momentos de vida ressoam não como luto, mas como revolta. Nadia repete cada nome e, a partir da sua voz, reclama uma presença que é uma forma de reivindicar a vida por intermédio do que se aproxima de uma pós-morte no eixo de produção necropolítica. É o momento em que com um saco plástico da cintura para cima, a artista

---

16 “A força da performance depende das proporções e escalas, da pequenez do ser humano, da vulnerabilidade da terra, da magnitude do crime”. Tradução nossa.

17 “O mundo é seu”. Tradução nossa.

18 “Em quem eu confio? Eu confio em mim. Eu sou meu sonho e sua ficção”. Tradução nossa.

19 “Quem não conhece sua história está condenado a repeti-la”. Tradução nossa.

se infla de ar e se envolve com vários balões transparentes cheios de tinta vermelha. Como quem não respira, Nadia estoura pouco a pouco entre a plateia os balões cheios de tinta, percorrendo no silêncio de cada passo a lembrança de um corpo que se foi. Entre nós, cada estouro ecoa. O corpo *drag king gore* Nadia Granados se suja com o sangue dos outros na plateia.

Ao falar desse consumo com o barulho de uma serra elétrica, a artista tira sua camisa branca coberta de tinta vermelha e sobe no palco novamente. Alguém coberto por um capuz parecido com o do Ku Klux Klan (KKK) começa a pintar com um rolo todo corpo de Nadia de tinta cinza. A música *Somos la gente de bien* toca enquanto o seu corpo aos poucos vai ficando coberto de cima para baixo. Aos poucos, o vermelho some. Seguido da repetição da palavra *amém*, as palavras derivadas da cultura narco voltam a ser ditas. Segurando uma arma, *drag king* performa a violência apontando a arma para nós, mostrando uma performatividade (BUTLER, 2019) que encena a heterossexualidade hegemônica e seu esforço idealizado de se manter pela violência.

---

Necropoder. Necroserviços. Necrotrabajo. Necrosacrificio.  
Necroeconomía. Necrodicción. Necrocompetencia. Necroostentación.<sup>20</sup>

---

Coberta de tinta, Nadia permanece sem se mexer. Ao se abaixar, ela começa a jogar terra no seu próprio rosto. De punhado em punhado, ela cobre a face e os ombros com terra. Depois pega um balde com água e mergulha a cabeça dentro. A artista lava as suas mãos, seus braços e seu rosto. O corpo vai perdendo a tinta. Os momentos finais da performance são focados no seu rosto que apresenta a expressividade mortificada de todos esses atos incorporados de violência. Agora o foco de luz está em enquadramento médio. As lágrimas rolam no tempo em torno de uma opressão ancestral. A luz apaga mais uma vez. Ainda há o que falar depois dessa descarga? Nadia pega o microfone. Uma música de rock começa com esses versos de refrão:

---

<sup>20</sup> Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

**Figura 7:** Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022.



**Foto:** Steven Galvis, (2022)

---

Por nuestros heroes de palabra silenciada  
Por nuestra lucha construída día a día  
Por la esperanza que no ha sido aniquilada  
Por el amor que ilumina nuestra vida  
Por nuestros muertos (2x)  
Ni ún minuto de silencio  
Por nuestros muertos (2x)  
Toda una vida de combate<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

Parte de um discurso de Ana Fabricia Córdoba guia os momentos finais. Uma série de nomes de vítimas de crime de Estado são mencionados a partir de suas trajetórias. Ana Maria Cortés. Presente. Carlos Pedraza. Presente. Ana Fabricia Córdoba. Presente. Nidia Erika Bautista. Presente. Jaime Gartón. Presente. Yolanda Maturana. Presente. Eduardo Ubaña. Presente. Luis Eduardo Guerra. Presente. O que Nadia Granados nos diz e a sua presença reforça é apenas o expoente de cenas repetidas de um tempo sem futuro. Bem-vindos ao futuro, esse lugar vazio em que sempre haverá essa presença-ruína. O que resta de nós? Suspiro fundo. Nadia resta. Sua presença entre nós, mesmo que não estejamos mais ali.

## Reimaginações com Nadia

O que pode ser o corpo de Nadia? Uma faca. Uma serra elétrica. Uma arma. Algo que nos corta. A munição e o gatilho de uma corporeidade que faz das palavras um salto no vazio do presente. Ruína. Ainda assim, vale pensar que esses conceitos não elaboram a performance da artista, ela performa e os conceitos podem ser visto nesse movimento em performance. De fato, existem alguns termos e algumas fronteiras que Nadia Granados o tempo todo faz e desfaz com a construção do seu corpo aberto ao público. Presença-ruína que, perante a nós, faz esvaziar. Somos testemunhas. Somos cúmplices desse mundo. A sua presença performativa parece estar perante a essa violência, diante da encenação do gênero masculino hegemônico e conosco, testemunhas do irrepresentável.

As paisagens extrativas, os corpos fragmentados e a busca por um rosto. Vejo que se a performance inicia com o desejo de saber como seria o rosto do seu irmão hoje, a artista não só questiona os limites do Antropoceno ou do capitalismo em seu estado *gore*, mas convoca a sua ancestralidade que ressoa como resposta a essa crise, como um fio de todo um tecido social necrosado. A performance *drag king gore* de Nadia Granados perpetua uma presença-ruína porque ela é essa encenação do que é possível representar. Um corpo vivo em um mundo de morte que goza e implode uma Colômbia reimaginada, efeito de presença daquilo que não há mais.

## Referências bibliográficas

- BALTAR, M; SARMET, E. La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina. **Artcultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 109-124, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34815>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- BECKMAN, E. **Capital fictions: the literature of Latin America's export age**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- BOURCIER, M-H. Bildungs-post-porn: Notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. **Bagoas**, Natal, v. 8, n. 11, p. 15-38, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/6541>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- BRAGA, C. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0101>.
- BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1, 2019.
- COSTA, P. A. B.; GREINER, C. Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 9, p. 1-19, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8661341>.
- DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- HARAWAY, D. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod\\_resource/content/0/HARAWAY\\_Antropoceno\\_capitaloceno\\_plantationoceno\\_chthuluceno\\_Fazendo\\_parentes.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf). Acesso em: 2 fev. 2023.
- JOHAS, R. Arte na Era do Antropoceno. **Arteriais**, Natal, n. 6, p. 142-149, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v4i6.5968>.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.
- MILANO, L. Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia, v. 15, p. 155-170, 2016. DOI: <https://doi.org/10.6018/284471>.
- MIRZOEFF, N. Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor. **Buala**, Lisboa, v. 5, 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- PEÑUELA, J. Nadia Granados: nosotras las victorianas. **Ciudad paz-ando**, Bogotá, v. 7, n. 1, p. 64-85, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.1.a04>.
- PRECIADO, P. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1, 2018.

- TAYLOR, D. **¡Presente! la política de la presencia**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- TORRES, D. J. **Pornoterrorismo**. Txalaparta: Gatzuzain, 2011.
- VALENCIA, S. **Capitalismo gore**. Espanha: Melusina, 2010.
- VALENCIA, S.; ZHURAVLEVA, O. A. Necropolitics, postmortem/ transmortem politics, and transfeminisms in the sexual economies of death. **Transgender Studies Quarterly**, Durham, v. 6, n. 2, p. 180-193, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-7348468>.
- VIANA, A. L. M. Nadia granados e um corpo fulminante no ciberespaço. **Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 144-158, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29930>. Acesso em: 2 fev. 2023.

Recebido em 29/09/2022

Aprovado em 31/01/2023

Publicado em 12/04/2023





# A conexão do Camboja de Ariane Mnouchkine e de Rithy Panh: os caminhos da arte em tempos sombrios

*The connections between Ariane Mnouchkine's  
and Rithy Panh's Cambodia: the paths  
of art in dark times*

*Las conexiones entre la Camboya de  
Ariane Mnouchkine y la de Rithy Panh:  
los caminos del arte en tiempos oscuros*

**Erika Bodstein**

## **Erika Bodstein**

Doutoranda vinculada ao programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (FFLCH/USP)/ Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), e bolsista CNPQ/CAPES com o projeto *A sétima arte na escrita do Théâtre du Soleil: Jules Verne e William Shakespeare na memória, no palco e na tela*, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mayumi Denise Senoi Ilari e tutoria da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux. Mestre em Artes pela Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2017) e Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2017).

Atriz formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP, 1993). Bacharela e licenciada em Letras (português-alemão) (FFLCH/USP, 2014). Membro fundadora do GREAT – Grupo de Estudos da Adaptação e Tradução (FFLCH-USP-CNPq). Diretora, professora e pesquisadora de teatro.)

## Resumo

O trabalho coteja a peça *A História Terrível porém Inacabada de Norodom Sihanouk*, rei do Camboja, de Hélène Cixous, encenada por Ariane Mnouchkine em 1985, e *A Imagem que Falta*, de Rithy Panh (2013). O filme é narrado sob o ponto de vista de uma vítima da cruel ditadura Khmer Vermelho no Camboja (1975–1979), tema também presente na encenação francesa, e utiliza um recurso formal visto na obra do Théâtre du Soleil: bonecos inanimados que ganham vida. Nesse ínterim, foram investigadas no âmbito destas páginas a força das manifestações artísticas como forma de resistência em tempos sombrios, com olhar direcionado à busca de possíveis imbricações entre as obras analisadas e o contexto político atual, utilizando estudos de B. Picon-Vallin, G. Freixe, H. Cixous, I. Feldman, R. Panh, entre outros.

**Palavras-chave:** Teatro político, Documentário cinematográfico, Estudos comparados, Ariane Mnouchkine, Rithy Panh.

## Abstract

This paper outlines the connections between the play *The terrible but Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia*, by Hélène Cixous, staged by Ariane Mnouchkine (1985) and the documentary film *The Missing Picture*, directed by Rithy Panh (2013). Narrated from the point of view of a victim of the cruel Khmer Rouge dictatorship in Cambodia (1975-1979), a theme also present in the French staging, the film uses a formal resource seen in the work of the Théâtre du Soleil: inanimate puppets that come to life. We investigate within these pages the power of artistic manifestations as a form of resistance in dark times, looking at possible imbrications between the works analyzed and the current political context, using studies by B. Piccon-Vallin, G. Freixe, H. Cixous, I. Feldman and R. Panh, among others.

**Keywords:** Political theatre, Documentary film, Comparative studies, Ariane Mnouchkine, Rithy Panh.

## Resumen

Este trabajo recoge la pieza teatral *La terrible pero Inacabada historia de Norodom Sihanouk, rey de Camboya*, de Hélène Cixous, puesta en escena por Ariane Mnouchkine en 1985, y *La imagen perdida*, de Rithy Panh (2013). La película está narrada desde el punto de vista de una víctima de la cruel dictadura de los Jemeres Rojos en Camboya (1975-1979), tema también presente en el montaje francés, y utiliza un recurso formal visto en la obra del Théâtre du Soleil: marionetas inanimadas que cobran vida. Se investiga en este texto el poder de las manifestaciones artísticas como forma de resistencia en tiempos oscuros, desde una mirada hacia las posibles imbricaciones entre las obras analizadas y el contexto político actual, utilizando los estudios de B. Picon-Vallin, G. Freixe, H. Cixous, I. Feldman, R. Panh, entre otros.

**Palavras-chave:** Teatro político, cine documental, estudios comparativos, Ariane Mnouchkine, Rithy Panh.

## Introdução

O Théâtre du Soleil foi fundado em 1964 e hoje é “afamado de Viena a São Paulo e de Tokyo a Sydney, conhecido até no Afeganistão e no Camboja” (PICON-VALLIN, 2017, p. 17). A companhia, capitaneada por Ariane Mnouchkine, entende que devemos decidir logo se embarcamos no trem da história, pois “o grande teatro’ é sempre histórico [...]” (MNOUCHKINE apud PASCAUD, 2011, p. 37). A trupe o faz de modo exemplar desde 1970, quando já contava, do ponto de vista do povo, a história da Revolução Francesa em 1789, espetáculo promotor de inovações de aspecto formal que acompanham o Soleil por toda a vida, como a variação espacial que se renova a cada encenação e o compartilhamento do jogo do vestir-se e maquiarse nos camarins acessíveis aos espectadores.

Os artistas, organizados numa cooperativa operária, são participativos nas funções técnicas e de produção e atuam como cidadãos comprometidos com a sociedade de seu tempo. Fazendo bom uso de seu lugar de fala<sup>1</sup>, realizam o que muitos consideram uma utopia: o desempenho do papel de um grupo de artistas de teatro que ainda tem voz para fazer frente às coisas terríveis perpetradas por governos e Estados. Dessa maneira, ações como a criação de instituições de apoio a artistas vítimas de ditaduras no Leste Europeu e América do Sul, a acolhida de algerianos e islamitas (BÉRIDA, 2006), somam-se às escolhas feitas pela trupe na realização e nos modos de produção de seus espetáculos, que resultam no que considero como um modo ético de ser, que visa ao encontro da palavra com o gesto, o exercício de uma “prática hamletiana” (BODSTEIN, 2017, p. 18-121).

No âmbito destas páginas, dedico-me à *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*<sup>2</sup> [A História Terrível porém Inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja] (1985) e a suas conexões com o Théâtre du Soleil, realizando um percurso desde as primeiras tentativas de encontro com o tema do aniquilamento de grande parte da população cambodjana, interrompidas pela encenação da trilogia *Les Shakespeare* (1981-1984),

1 Ver RIBEIRO, 2017.

2 A peça será referida, a partir deste ponto, como *Norodom Sihanouk*, visando a concisão discursiva.

até o impulso ganhar forma com a chegada de Hélène Cixous, em 1985, que levou à estreia de *Norodom Sihanouk*, e se alongar para além desta.

É significativo salientar que Cixous é considerada uma das escritoras mais importantes na França. Ela publicou ensaios, peças, poemas e crítica literária<sup>3</sup>, e aceitou as condições especiais de trabalho no Soleil, particularmente os salários igualitários, sendo considerada, desde então, como parte da trupe e desenvolvendo processos de criação coletiva nesta.

A peça *Norodom Sihanouk* é um épico que aborda três décadas da história do Camboja<sup>4</sup>, e traz para o palco o regime ditatorial de Pol Pot<sup>5</sup> que, entre 1975 e 1979, foi o responsável por um genocídio que matou cerca de 2 milhões de pessoas — um quarto da população do país. O Soleil fez história reunindo o personagem real ao ficcional: o rei Norodom Sihanouk e o príncipe Sihanoni assistiram à encenação, que tinha o ator Georges Bigot no papel principal. O presidente François Mitterrand também foi espectador, e a peça teve grande alcance na promoção de debates políticos, com desdobramentos que foram além do espaço da Cartoucherie<sup>6</sup>, sede da trupe.

Publicada pela primeira vez em 1985, a narrativa da peça começa com a abdicação de Sihanouk, em 1955, e termina com a sua prisão pelos Khmers Vermelhos, duas décadas mais tarde. Nessa história, cinquenta e sete personagens surgem em palco na encenação, que deu origem a outra em 2011, dirigida por artistas ligados ao Soleil — Georges Bigot, acompanhado inicialmente por Maurice Durozier (2007), e depois por Delphine Cottu<sup>7</sup>. Desta vez,

3 À época de *Norodom Sihanouk*, Hélène Cixous era professora de Literatura Inglesa na Universidade Sorbonne (Paris VIII) e ocupava a cadeira do Centro de Pesquisas em Estudos Femininos, fundada por ela em 1974.

4 País localizado no sudeste asiático, península da Indochina.

5 Pol Pot (1925-1998) foi um político cambojano que atuou como primeiro-ministro do Kampuchea Democrático entre 1976 e 1979. Membro do partido comunista, o Khmer Vermelho (1963-1997), de ideologia marxista-leninista, e nacionalista. Foi Secretário-geral do Partido Comunista (1963-1981). Líder da conversão do país a um Estado comunista de partido único, responsável pelo genocídio que dizimou a população.

6 Antiga fábrica de cartuchos armamentistas localizada no Bosque de Vincennes, periferia de Paris.

7 A peça dirigida por Georges Bigot e Delphine Cottu estreou em 26 de outubro a *première époque*, em Lyon, no Les Célestins – Théâtre de Lyon. E em 19–21 de setembro de 2013 a *deuxième époque*, em Lisboa, no Teatro São Luiz. Apresentaram também na Cartoucherie, em novembro e dezembro de 2011, e no Festival de Outono, em outubro de 2013. O trabalho é uma coprodução do Théâtre du Soleil com o Festival Sens Interdits – Célestins, e correalizado com a École de Cirque et d'Arts Phare Ponleu Selpak.

fez-se uma recriação falada em khmer e realizada com trinta artistas da École de Cirque et d'Arts Phare Ponleu Selpak<sup>8</sup>, de Battambang, Camboja<sup>9</sup>.

Em uma entrevista dada à televisão francesa por ocasião das apresentações da peça, em 2013, Bigot declarou que na época em que protagonizou a montagem dirigida por Mnouchkine, ele e os demais não puderam ir ao Camboja. E, ainda, comentou o interessante processo vivido, sob sua direção, com jovens artistas, que aprenderam sobre a história do próprio país vivenciando-a num palco: “Não pudemos ir lá porque havia guerra, a ocupação vietnamita [em 1985]. Agora o objetivo deste projeto é ser levado à cena um dia na língua khmer, com artistas khmer, para um público khmer, no Camboja.” (Sihanouk..., 2020). Mas não conseguiram apresentar a peça no país: “As pessoas têm que abrir os olhos”, constatou o diretor, que sofreu censura. “A história repete-se, é de loucos!” (RATO, 2013). O trem está em marcha e justamente esse é o ponto nevrálgico neste estudo.

Ainda, no *trailer* de divulgação<sup>10</sup> da versão censurada, uma jovem atriz fala que sua geração desconhece a própria história, em especial o modo como o Khmer Vermelho dominou o país. Outro jovem ator declara que gostaria de apresentar o espetáculo em Phnom Penh, fazendo frente aos dirigentes do Khmer Vermelho que ainda estavam lá, como Khiv Samphorn, Lleng Sary, Lleng Thearith, para que vissem a história se desenvolvendo no palco e assumissem responsabilidade, pois naquele grupo de estudantes todos perderam algum membro da família com as atrocidades perpetradas por esse (des) governo.<sup>11</sup> (L'HISTOIRE..., 2018).

O elenco dirigido por Bigot teve contato com rico material de pesquisa histórica (L'HISTOIRE..., 2011), incluindo o filme de Rithy Panh *S-21: La machine de mort de Khmer Rouge* (2003) [*A máquina mortífera do Khmer Vermelho*]<sup>12</sup>. Os estudantes foram beneficiados com o processo das

8 O site da École de Cirque et d'Arts Phare Ponleu Selpak pode ser visitado no endereço: <https://phareps.org/fr/about-us-fr/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

9 Trecho de ensaio realizado em agosto de 2010, disponível em: <https://vimeo.com/300774110>. Há também uma versão completa disponível de um “esboço de trabalho”, provavelmente um ensaio geral realizado em 5 de março de 2011, filme sem legendas, disponível em: <https://vimeo.com/300739044>. Acesso em: 26 jun. 2022.

10 Feita para o Festival Sens Interdit – Les Célestins – Théâtre de Lyon, 2013.

11 Os nomes dos atores depoentes não estão identificados no vídeo.

12 Doravante citado como *S-21*.

*transmissões*<sup>13</sup>, tão caro a Ariane Mnouchkine. O Soleil de Bigot e Cottu teve contato com a obra de Rithy Panh, mas terá o cineasta assistido ao espetáculo de Mnouchkine nos anos 1980? Essa pergunta foi motriz para a realização deste trabalho.

Uma dançarina khmer ocupava a grande tela do cinema, quando vi pela primeira vez *L'image manquante* [*A imagem que falta*] (2013), de Rithy Panh, e essa aparição me levou para algum lugar conhecido, que eu não soube identificar no momento. Mas outras imagens evocaram a lembrança da presença dos protagonistas que conheci numa peça do Théâtre du Soleil: o povo assassinado pela tirania do Khmer Vermelho, que ocupava a cena em forma de bonecos. Na peça eram pequenas esculturas de madeira, feitas por Erhard Stiefel, que assistiam caladas à encenação da epopeia.

O que estava em pauta naquele espetáculo leva a reflexões a respeito de períodos históricos similares. Segundo Georges Bigot: “É [...] como [perguntar] às pessoas que viveram sob o regime nazista. Será que [...] sabem o que faziam seus pais? [...] Será que [...] [seus] avôs e avós [...] eram vítimas? Ou [...] colaboradores?” (Sihanouk..., 2020). E, de fato, a comparação não é descabida.

Há imagens no filme de Rithy Panh que evocam o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985) — seja o maquinista do trem<sup>14</sup>, seja a representação dos vagões de carga que transportavam humanos como bichos — e também *Nuit et Brouillard* [*Noite e Neblina*] (1956), de Alain Resnais. E quanto ao Soleil, a respeito da Shoah, em *Les Éphémères* [*Os Efêmeros*] (2006) vimos trechos biográficos da vida de Mnouchkine representados no espetáculo. Seus avós foram vítimas da prática antissemita na França (1941-1945), tendo sido recolhidos ao campo de Drancy, conhecido como

---

13 O jargão utilizado no trabalho do Théâtre du Soleil está grafado em itálico no texto. Aqui a *transmissão* é referente ao processo pedagógico da companhia, que desde o início promove estágios, além de oficinas em cidades onde realiza turnês com seus espetáculos. E que, também, desde setembro de 2015, promove a Escola Nômade, que já esteve na Inglaterra, Índia, Suécia e no Chile.

14 Aos 7”56’ de *A imagem que falta* um trem aparece, em preto e branco, que faz lembrar a imagem marcante de Claude Lanzmann, que retrata Henryk Gawkowski, o condutor da locomotiva que transportou mais de 18.000 judeus para o campo de Treblinka. Gawkowski encontrou na vodka o apoio para suportar seu trabalho, e o cheiro dos corpos queimados, e dá depoimento no filme de Lanzmann.

último ponto em território francês, antes da deportação para os campos de extermínio nazista, em território alemão.

A seguir serão feitas reflexões sobre a capacidade de leitura dos processos históricos que se repetem, que são cíclicos, e sobre como os testemunhos se apresentam nas obras. Para dar conta da tarefa, este artigo seguirá um percurso que busca compreender os caminhos que ligam *Norodom Sihanouk* (1985; com direção de Mnouchkine), *Norodom Sihanouk* (2013; com direção de Bigot) e *A imagem que falta* (2015; filme de Rithy Panh), refletindo sobre possíveis lições a tirar delas.

Tendo em vista a ascensão da extrema direita em vários países do mundo, e a expansão do fascismo, concordo com Hélène Cixous: “Sim, acredito que, com efeito, nós negamos, cobrimos e apagamos as lições de 1968” (BECHARA, 2018), como se tivéssemos esquecido os efeitos nocivos das duas Grandes Guerras, pois acompanhamos grandes retrocessos no mundo. A história se repete e a questão nos toca especialmente no que tange aos processos de tentativa de apagamento das vozes e da memória, mas também na promoção do debate a respeito do que pode a arte, afinal, em tempos sombrios.

## Norodom Sihanouk, rei do Camboja

Quando se fala dessas culturas que desaparecem, do Tibet, do Camboja, onde eu estive, são partes de mim, de nós, da humanidade que desaparecem. São nossos tesouros que se vão. Eu tenho um tesouro, é o mundo. Eu não sou desinteressada nem altruísta no desejo de que haja o mínimo de devastação possível. (BÉRIDA, 2006, p. 6. Tradução da autora.)<sup>15</sup>.

O Camboja é um Estado localizado no sudeste asiático, na península da Indochina, e faz fronteira com a Tailândia e com o Vietnã. Françoise Quillet indica que Cixous reconhece que a desgraça do país deve muito a isso, e ao jogo político mundial entre americanos, chineses, russos e europeus (QUILLET, 1999). A vizinhança trouxe sérias consequências, como o

<sup>15</sup> “Quand on parle de ces cultures qui disparaissent, du Tibet, du Cambodge, où je suis allée, ce sont des pans de moi, de nous, d’humanité qui disparaissent. Ce sont nos trésors qui s’en vont. J’ai un trésor, c’est le monde. Je ne suis ni désintéressée ni altruiste en le voulant le moins dévasté possible”. Palavras de Ariane Mnouchkine.

golpe de Estado e a tomada de poder pelo Khmer Vermelho em 1975, no final da guerra do Vietnã.

No saguão do Théâtre du Soleil, em 1985, o mapa-múndi estava pintado na parede (obra de Roberto Moscoso): o grande globo azulado com o Camboja ao centro, e não a Europa. O saguão (Accueil) decorado para o espetáculo refletia as escolhas políticas da trupe, nem eurocêntrica, nem textocêntrica, e que não raro volta seu olhar ao Oriente.

A história do Camboja com a França começa com um processo de colonização (1858 a 1907) da Indochina francesa, região rica e populosa no Sudeste da Ásia, que congregava os atuais Camboja, Laos e Vietnã, além de uma porção de território atualmente chinês, o Cantão. Durante a Segunda Guerra, a colônia esteve sob domínio japonês. Ao final desta, o Camboja conquistou a independência em 1954, com o Acordo de Genebra. Os anos seguintes marcaram grande desenvolvimento das artes e da cultura, e foi nesse período que o país foi visitado pela jovem Ariane Mnouchkine, à época uma estudante mochileira que viajava pela Ásia em busca de seu jamais realizado sonho de conhecer a China.

Phnom Penh é a capital do país, que hoje tem pouco mais de 15 milhões de habitantes; cerca de 95% da população conserva a tradição budista, que vem de tempos antigos. O Império Khmer (que deu origem ao Camboja) teve início no ano de 802 e alcançou grande prosperidade e avanço espiritual. Um registro dessa época pode ser contemplado na cidade de Angkor Vat<sup>16</sup>, que abriga um conjunto de belos templos hinduístas e budistas, que serviram de inspiração para a cenografia de *Norodom Sihanouk* do Théâtre du Soleil.

A observação das paisagens que serviram de fontes de inspiração para a cenografia *descoberta* pelo Soleil revelou conexões com obras de artistas que também olharam para o Camboja sob a perspectiva das vítimas da ditadura, como por exemplo *First they killed my father: a daughter of Cambodia remembers* [*Primeiro mataram meu pai: memórias de uma filha do Camboja*] (2017), o primeiro filme rodado na língua khmer no Camboja, com exibição em

---

16 O belo cenário natural serviu de locação para filmes como *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), com Angelina Jolie. A atriz adotou uma criança no país e, anos mais tarde, em busca da história e das origens do povo de seu filho, retornou para dirigir um filme que chamou atenção para a tragédia causada pelo Khmer Vermelho.



grande escala, incluindo *streaming*. Dirigido por Angelina Jolie, que assina o roteiro em parceria com Loung Ung<sup>17</sup>, o filme foi rodado em Battambang, cidade situada no noroeste do país, um dos redutos do Khmer Vermelho, onde se encontra a escola Phare Ponleu Selpak, à qual pertencem os jovens atores dirigidos por Georges Bigot e Delphine Cottu (em 2013). São fios de histórias conectados por um nome: Rithy Panh, que coproduziu o filme com Jolie e que também esteve com os atores de Bigot e Cottu<sup>18</sup>.

Outra conexão estabelece-se entre a roteirista Long Ung e Rithy Panh, ambos sobreviventes do terror e dos campos de trabalho forçado no Camboja, onde perderam os pais e pessoas da família. Ele diz que para entender a história é necessário escrevê-la primeiro. “Se não a escreve, não pode entendê-la.” declarou numa entrevista<sup>19</sup>. (ANGELINA..., 2017).

A obra do cineasta aponta para a necessidade de elaboração do luto e para a desprivatização da dor, na forma de fricção entre o documentário e a ficção, com narrativas que partem de pontos de vista diferentes, em: *Site 2* (1989), *Condenados à Esperança* (1994), *Bophana* (1996), *Uma Noite após a Guerra* (1998), *A Terra das Almas Errantes* (2000), *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), *Os Artistas do Teatro Queimado* (2005), *Papel não Embrulha Brasas* (2007), *Uma Barragem contra o Pacífico* (2008), *Duch, o Mestre das Forjas do Inferno* (2011) e *A Imagem que Falta* (2013).

Nesse contexto, Rithy Panh é consciente de seu lugar de fala e assume sua condição ambígua de estar dentro e fora do país, declarando-se desenraizado por ter vivido “tempo demais no conforto parisiense para compreender cultural ou materialmente a complexidade daquilo que filma”, segundo Carla Maia e Luís Felipe Flores, em estudo sobre a obra do cineasta. (MAIA; FLORES, 2013, p. 15). Paradoxalmente, o artista é uma potente voz

---

17 O filme leva à tela uma adaptação das memórias da ativista Loung Ung, narrada da perspectiva de uma menina de cinco anos, que retrata o horror da evacuação em massa de Phnom Penh, e os desdobramentos desta. A morte de cerca de 1,7 milhões de pessoas decorreu da fome, dos trabalhos forçados, das perseguições e execuções.

18 Sempre dedicado à preservação da memória de sua gente, o cineasta atua em várias frentes, inclusive no Centro de Pesquisa Audiovisual Bophana (<https://bophana.org/>), criado por ele, preocupado com a *transmissão*. Note-se que ações pedagógicas são uma prática constante do Théâtre du Soleil, criador da ARTA – Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (Associação de Pesquisa das Tradições do Ator) da qual o cineasta foi beneficiário quando aluno.

19 A fonte da entrevista não consta na página eletrônica consultada.

do Camboja, um “agrimensor de memórias” (PANH in MAIA; FLORES, 2013, p. 63-73), um crítico, que em *A imagem que falta* nos entrega “a imagem de uma busca. Aquela que o cinema permite” (PANH, in MAIA; FLORES, 2013, p. 41). Que busca? Aquela pela imagem da falta.

Imagens é o que mais vemos na construção das histórias. A viagem solitária da jovem Mnouchkine pela Ásia, mais tarde, legou ao Soleil paisagens e imagens que resultaram em obras como *Norodom Sihanouk*, *Les Shakespeare*, *Tambour sur la Digue* etc. Anos depois, outra viagem: a do exílio de Rithy Panh, que veio do Oriente, com 16 anos, como refugiado: deixou o Camboja, em 1979, passou um ano num campo de exilados em Mairut, na Tailândia, depois chegou à França, onde viveu na região de Provence. Estudou, mais tarde, na Escola Nacional Superior da Imagem e do Som — La Fémis, e foi graduado no Institut de Hautes Études Cinématographiques, em Paris.

Ainda há outra inusitada conexão entre Norodom Sihamoni, filho de Norodom Sihanouk, e atual Chefe de Estado, rei do Camboja, e o Théâtre du Soleil. O príncipe morou na França, em torno de 1981. À época, era professor de dança clássica e pedagogia artística, e foi vizinho do ator Georges Bigot<sup>20</sup>. Mestre em Artes, interessado em Cinema, ele teve contato com o trabalho da trupe, inclusive assistindo ao espetáculo, mas não com Rithy Panh, que naquele momento estava longe de Paris. Seu pai, Norodom Sihanouk, era um homem das artes, amante de Shakespeare e Maria Callas. Mas seu país, o Camboja, respirou pouco nesse ambiente próspero, pois duas décadas depois da Independência, viveu o terror do Kampuchea Democrático<sup>21</sup>.

O texto de Hélène Cixous presente no encarte do espetáculo evoca imagens dos campos da guerra que são vistas nos filmes de Rithy Panh (e no de Jolie), que trazem crianças e jovens fortemente armados acuando a população, com risos nervosos e olhos vazios. Eles fazem lembrar jovens maoístas, mas estão afastados da juventude hitlerista, que não era armada nem trabalhava nos campos. Lembrem, entretanto, um personagem brasileiro,

---

20 Informação dada pelo artista em entrevista concedida à autora, em 9 de junho de 2019.

21 Com a derrubada dessa ditadura, houve um período socialista identificado como República Popular de Kampuchea, que durou até 1990. A monarquia constitucional foi restaurada em 1993, com a volta do rei Norodom Sihanouk, que estava exilado desde 1970. Ele abdicou em 2004, em favor de seu filho mais velho, Norodom Sihamoni, que governa o país desde então, como chefe de Estado, sendo o chefe de governo Hun Sen, que está no poder há 25 anos.

o Zé Pequeno<sup>22</sup>, menino armado, como muitos que frequentam os cotidianos noticiários, filhos do tráfico, que manobram equipamentos do horror como fuzis M-16, AR-15, AK-47, como se fossem brinquedos. Armas que, entre outras, atualmente fazem parte do jargão cotidiano de parte da população brasileira. Nas palavras de Cixous:

O Camboja, o país dos khmers, um antigo reino camponês, está fatalmente situado na fronteira do Vietnã. Depois vieram as guerras indochinesas. Depois da França, os Estados Unidos atacaram o Vietnã comunista. O neutro Camboja foi varrido pela tempestade. Para alcançar o inimigo, a América não hesita em passar por cima do seu corpo e espezinhá-lo. Esta tragédia gera uma tragédia ainda mais amarga. Fugindo da América, o povo khmer viu-se nas armas assassinas dos Khmers Vermelhos, as crianças assustadoras da ideologia comunista. De 1975 a 1979, o povo khmer desce os degraus do inferno de Pol Pot. A nossa peça termina a 6 de Janeiro de 1979, no limiar dos dias de hoje. Naquele dia, o Vietnã, armado pela URSS, apreende o Kampuchea Democrático de Pol Pot, joga os Khmers Vermelhos de volta para os arbustos, salvando um remanescente moribundo povo. E depois absorve o país. Pois, desde 1979, já não existe um khmer Camboja. O Camboja é o escravo do vizinho vietnamita que um dia sonhou em engoli-lo com o nome de Annam. Cinco milhões de khmers contra 50 milhões de vietnamitas – este é o número do destino. Em 1979 inicia-se a terceira tragédia do Camboja contemporâneo. Não sabemos seu fim. (THÉÂTRE..., L'Histoire..., s/d. Tradução da autora.)

Cixous interrompe seu texto no ponto onde começa o que ela chama de terceira guerra cambojana, da qual, à época, não se sabia o fim. Por esse motivo, leva ao título da peça a palavra “inacabada”, que suspende a conotação trágica presente em “terrível”. A história é um trem em movimento: terrível e inacabada.

Esmagados, os cambojanos viveram processos de colonização, espoliação, guerras – e se não bastasse a fome, a violência, a América, Pol Pot, ainda há minas de explosivos espalhadas por seu território. “Estima-se que haja cerca de seis milhões de minas terrestres no Camboja, distribuídas entre 1975 e 1998”

---

<sup>22</sup> Personagem do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, com roteiro de Bráulio Mantovani feito a partir da obra homônima de Paulo Lins, produzido pela O2 Filmes e pela Globo Filmes.

(MAGAWA..., 2021). Muitas delas ainda estão ativas. Mas as vítimas estão caladas, tanto no filme de Rithy Panh como na peça de Mnouchkine.

Afinal, por que uma peça sobre o Camboja? Mnouchkine e sua trupe são como cidadãos do mundo, e desde o início há, no grupo, pessoas de várias nacionalidades. Além disso, ela esteve lá na temporada da fertilidade cultural do país, que é seu território do afeto. Seu teatro não se atém ao que concerne exclusivamente ao panorama sociopolítico francês ou europeu, sempre foi sensível ao Oriente. Além disso, refletir sobre a tragédia que dizimou uma ex-colônia francesa é, também, uma ação política, pois coloca em evidência o silêncio da França diante da barbárie. Note-se o posicionamento político de Mnouchkine, que declara, em 1986, que o papel de sua trupe “é dizer ao francês médio: o Camboja é da sua conta” (PICON-VALLIN, 2017, p. 177). Percebo que seu espetáculo também promove algo inédito com a *transmissão*, sendo ele próprio um novo texto que age fora de seu país em favor das minorias esmagadas, com a nova montagem realizada por Bigot e Cottu, anos depois.

*Norodom Sihanouk* é a primeira peça de Cixous com o Soleil que havia mergulhado, anos antes, na trilogia *Les Shakespeare [Os Shakespeare]: Richard II [Ricardo II]* (1981); *La Nuit des Rois [Noite de Reis]* (1982), *Henry IV [Henrique IV]* (1984).

Mnouchkine, horrorizada com as ações destrutivas de Pol Pot e com “o silêncio do mundo diante da catástrofe” (BIGOT, 2013), queria ter encenado a peça em 1980 e 1981, e chegou a esboçar dois roteiros, mas Shakespeare tomou a frente. Então, Cixous, talvez contaminada pela experiência regressiva do Soleil, mas também por sua própria verve, acabou afeita a aspectos formais da dramaturgia shakespeariana, como a pluralidade dos espaços onde se desenvolve a ação dramática na peça sobre o Camboja. Há mais: Sihanouk, o Rei, era leitor de Shakespeare. Então, no texto há uma referência ao ato III, cena II de *Hamlet* (CIXOUS, 1994) e um diálogo com referências ao nome do autor:

PENN NOUTH: E qual deles é William Shakespeare, Vossa Graça?

SIHANOUK: William Shakespeare? Humm...! Não sei. Vamos descobrir.

Você gosta de William Shakespeare, Penn Nouth?

PENN NOUTH: Tanto quanto de vossas Crônicas Reais. O senhor não admira William Shakespeare, Vossa Graça?

SIHANOUK: Sim, claro! Admiro William Shakespeare. Mas ele é um pouco maior, enquanto Mozart é tão pequeno que desejo o colocar em meus braços. William Shakespeare é imensurável, como um império. Ele é um gigantesco gigante. (CIXOUS, 1994, p. 44. Tradução da autora.)

A exemplo das obras do dramaturgo inglês, estamos diante de uma tragédia épica que conta a história de um povo, com governantes e poderosos no palco, e que reflete a humanidade e o tratamento dispensado aos mais fracos, aos ‘menores,’ àqueles que não tem o gosto pela violência, ou pela grandeza, e que gostariam de viver em paz em seu território, sem ambição de tomar o que é do outro.

O cambojano, de modo geral, tal como é representado nas peças ou nos filmes, é um sujeito pacífico, quase atônito diante das violências, como se aquilo não fizesse parte de sua natureza. Vítimas e algozes parecem não deixar de lado sua consciência espiritualizada – 95% da população é budista e crê na reencarnação e na reparação, talvez por isso algumas pessoas no filme *S-21*, e alguns personagens de *Primeiro mataram meu pai...*, estão arrependidos e envergonhados de terem servido ao terror. Algo muito diferente do que se viu nos tribunais nazistas (ARENDR, 1999).

Rithy Panh entrevistou os prisioneiros e os guardas que estiveram no complexo S-21 em Phnom Pehn nos anos 1970. Um dos depoentes diz que sobreviveu pintando lindamente os rostos dos algozes. Outro afirma que preferia ter morrido do que ter matado, aterrorizado pelo sistema que servia (*S-21*, 2003). No entanto, o protagonista de *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011) revela-se um homem dúbio. “Eu desejava compreender como esse homem culto, que não nasceu assassino, se tornou um criminoso do genocídio e quais foram suas escolhas.” (PANH in MAIA; FLORES, 2013, p. 39). A frase de Panh faz lembrar uma de Cixous, quando se refere ao protagonista da “peça escocesa” shakespeariana, encenada por Mnouchkine em 2014: “Mas, o que acontece com [...], esse general vitorioso, de brilhante carreira? Um homem bonito, amado pelos seus, respeitado, admirado, coberto de honras por mérito, saudado pelo Rei. Ele tinha tudo para ser feliz.” (CIXOUS, 2014, p. 7. Tradução da autora). Parece que sempre nos esforçamos para compreender a lógica dos algozes e a tirania.

Quanto à dramaturgia de *Norodom Sihanouk*, Hélène Cixous diz que não quer se comparar a Shakespeare, mas quer seguir seu caminho.

Cixous reconheceu em Sihanouk uma figura histórica tão fascinante como um trágico rei shakespeariano: um homem de inteligência incomum sobre o qual a história de seu país se articulou, um homem colocado pelo destino num mundo de más escolhas e rodeado de antagonistas poderosos e implacáveis. Mas Sihanouk deu a Cixous algo mais: um rei que é indiscutivelmente moderno, que leu e amou Shakespeare, e cuja história continua. (MACCANNEL, PIKE, GROTH, 1994. p. 267. Tradução da autora.)

O rei Sihanouk declarou “O nosso Governo, inspirado pela preocupação da nossa dignidade nacional e pelo espírito de neutralidade absoluta, decidiu renunciar a partir de hoje mesmo à ajuda militar e econômica dos grandes Estados Unidos” (Sihanouk..., 2020). A história se repete e é implacável com os governos que, ainda hoje, tomam o mesmo tipo de decisão, e naufragam diante da tentativa de fazer frente a um gigante econômico.

Em fala da peça, o jovem rei Sihanouk manifesta o desejo, condizente com a cultura de seu povo, de manter o país afastado da guerra contra o Vietnã. Ele, que descobriu sua responsabilidade para com o seu país e veio a encarnar o Camboja, utilizou todos os meios para manter seu país em crescimento, saudável e fora das guerras do Sudeste Asiático, que consumiram o Laos e o Vietnã.

Mas os estadunidenses, no governo Richard Nixon (1969-1972), com Henry Kissinger (Nobel da Paz em 1963) como Secretário de Estado, com ‘receio de que o comunismo se alastrasse’, lançaram mais de 2,7 milhões de toneladas de explosivos no país. À época, a família real foi exilada, o povo massacrado, e o Camboja, com toda sua riqueza cultural milenar, foi atropelado pela estratégia de guerra, pois, no mapa cartográfico da ganância, o pequeno país atrapalhava os planos das potências mundiais. Os soldados vietnamitas aliados à América combatiam os vietnamitas comunistas dentro das terras cambojanas, com ajuda do exército tailandês, com intenção de preservar a vida dos soldados americanos, diz G. Bigot (Sihanouk..., 2020).

Certamente, uma peça sobre o massacre no Camboja revela também que os artistas do Soleil bem conhecem os “Zé Pequeno” que estão nos filmes

de Rithy Panh, e sabem que esse não é lugar para crianças — treinadas para matar, seja pela ideologia que for.

Durante a ditadura, o pequeno país não tinha escolas, moradia, sistema sanitário ou alimentação. No cinema de Panh, o que se vê são campos de extermínio com valas comuns, esqueletos, pedaços de ossos, também atirados aos campos de arroz, e centros de tortura e experimentos medicinais com vidas humanas. O lugarejo, antes cheio de vida, som e cor, como o conheceu a jovem Mnouchkine em 1963, expressos na doçura e nos sorrisos daquela gente que adjuvava com a beleza natural dos templos milenares, fora devastado. Tendo visto a beleza, e sua posterior corrosão, é compreensível que a diretora tenha desejado manifestar-se diante do horror, em 1980.

O encontro com a forma, no entanto, se deu anos mais tarde, em razão da descoberta por Mnouchkine e Cixous do “livro de William Shawcross, *Une tragédie sans importance [Uma Tragédia sem Importância]*” (PICON-VALLIN, 2017, p. 160), que revelou a ambas o que elas procuravam para contar aquela história: a figura do rei Sihanouk. Então, em 1984, escritora e diretora foram ao Camboja recolher o material de pesquisa que alimentou o imaginário da trupe e fomentou a escrita do texto, que foi entregue aos atores, ainda incompleto, em janeiro de 1985. Foram em busca de uma tragédia contemporânea, embarcando no continente asiático pós-colonial, “[...] onde o presente está profundamente mesclado ao passado, assim como Sihanouk é o portador da memória da antiga civilização khmer [...]” (PICON-VALLIN, 2017, p. 161).

A dificuldade formal da encenação era encontrar a melhor maneira de representar homens e mulheres de hoje, cambojanos que vivem em seu país ou fora dele, na França, e políticos e diplomatas internacionais. Ou seja, era necessário *transpor* a barreira da proximidade do tempo histórico narrado em cena, dar teatralidade aos trajes comuns contemporâneos, afastar o folclorismo das músicas e canções. A Casa Real cambojana e o esplendor do Oriente de fato foram bem representados nos trajes de cena e no cortinado da cor de açafreão que evoca as vestimentas de monjes budistas e teatros da Indonésia, Topeng e Wayang Wong (QUILLET, 1999, p. 92), e nas máscaras de Ehrard Stiefel: “uma para o velho criado, cópia de uma máscara balinesa, e a outra para Suramarit, o rei defunto (interpretado por Guy-Claude Freixe), que é quase uma réplica da máscara balinesa” (PICON-VALLIN, 2017, p. 170).

O papel do rei Sihanouk, que era de Georges Bigot em 1985, foi, na nova versão, de San Marady, uma atriz cambojana de 26 anos. O processo de pesquisa da primeira montagem durou oito meses, e o texto foi escrito em criação coletiva até o último minuto. A peça tem 57 personagens agrupadas à moda shakespeariana em “Casa Real, Fiéis e Amigos do Rei, Inimigos do Rei, Khmers Vermelhos... E a ação percorre o globo, numa multiplicidade de lugares de Phnom Penh a Pequim, de Moscou a Paris, dos Estados Unidos ao Vietnã” (PICON-VALLIN, 2017, p. 164–165). A visita do velho pai morto que conversa com o filho em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1995) é retomada de outra forma: na aparição de Suramarit, o pai de Sihanouk, em máscara que liberta a boca, mas esconde os olhos – a *Topeng Tua*. Essa máscara, tradicional e muito antiga, é ligada à velhice e à morte.

Guy-Claude Freixe, que *atuou* como o rei Pai de Sihanouk<sup>23</sup> foi envolvido por Suramarit desde a primeira leitura do texto. O personagem é como o velho Hamlet, que dialoga com seu filho, aqui no decorrer da peça toda, como a alma de seu povo. Na peça o jovem Rei invoca a aparição do Pai, morto, para aconselhá-lo. Freixe diz que esta foi a primeira cena ensaiada, e levanta a questão sobre fazer reviver um morto como o propósito da máscara — a essência do teatro? Ele conta que fazia visitas regulares ao estúdio de Ehrart Stiefel para ver a máscara de um velho de olhos estranhamente fixos. “É a máscara de *Topeng Tua*, de Bali. Era uma máscara sólida, com olhos pintados, com a qual não víamos muito, e não podia falar. Em Bali, esta máscara apenas dança. Aqui, tinha de ser capaz de falar (FREIXE, 2019, p. 7).

O ator também relata que depois de um bom tempo congelado como estátua (enquanto a diretora trabalhava com Bigot, na mesma cena), ele realmente sentiu a total rigidez do defunto, e ali descobriu como *despertar a máscara*, com um primeiro sopro. Depois de *acordada*, ela passou a guiá-lo. Durante os ensaios, adaptações foram feitas por Erhard Stiefel na máscara originária *Topeng Tua*, que é de rosto completo. Primeiro testaram mudanças criando o sistema articulatório, depois descobriram o formato final, em meia máscara.

Afinal, por que o teatro deve fazer reviver os mortos?

---

23 O papel na nova montagem ficou com Nut Sam Nang e Chea Ravy.



**Figura 1** — Guy-Claude Freixe e a máscara Suramarit de Erhard Stiefel



Fonte: Fotografia de Martine Frank. © Magnum Fotos.  
Disponível na página online do Acervo do Théâtre du Soleil.

“O termo *topeng* significa máscara, mas pode ser compreendido também como evento-máscara” (COSTA, 2012, p. 90) e no drama-dança *topeng* tradicional, em Bali, as máscaras se apresentam com função tipológica determinada<sup>24</sup>. “*Topeng Tua* é o ministro velho e sábio do Rei” (AMANAJÁS; SOARES, 2021, p. 10). Na encenação do Soleil, é o pai do Rei, o velho que vem do mundo dos mortos para aconselhar seu filho, mantendo a posição de conselheiro real. A conexão com o pai aparece também no filme de Rithy Panh, agora esculpido em argila, no início, e mais tarde, de modo marcante. O pai, emudecido, ganha voz através de seu filho.

Os figurinos utilizados na segunda montagem (de Bigot e Cottu) foram adaptados e recriados por Elisabeth Cerqueira e Marie-Hélène Bouvet; a cenografia contou com Everest Canto de Montserrat, e a iluminação, com Elsa Revol. Ashley Thompson cuidou da direção histórica e textual junto de Ang Chouléan, que atuou também como tradutor. Já a peça de Mnouchkine

<sup>24</sup> Segundo Amanajás e Soares (2021, p. 10) são geralmente 11, são divididas em três categorias na apresentação. A *Topeng Tua* pertence à primeira, *Penglember* (Abertura): “São as personagens dançadas, a abertura serve para demonstrar a habilidade técnica do dançarino e introduzir o dança-drama. As personagens não mantêm relação com a narrativa que seguirá na segunda parte da apresentação.

teve músicas de Jean-Jacques Lemêtre, cenários de Guy-Claude François, trajes de Jean-Claude Barriera e Nathalie Thomas, esculturas e máscaras de Erhard Stiefel. Estreou no dia 11 de setembro de 1985, na Cartoucherie, realizou turnês no ano de 1986 nas cidades de Amsterdam, Bruxelas, Madri e Barcelona, e foi apresentada para 108.445 espectadores (THÉÂTRE DU SOLEIL, *L'Histoire...*, s.d.).

Interessante notar que não só no texto e na direção uma peça foi *transposta*, recriada e refeita, mas em todo o âmbito técnico e artístico, promovendo uma espécie de diálogo entre artistas que em tempos diferentes trabalharam com os mesmos princípios do Théâtre du Soleil, cumprindo também aqui o propósito das *transmissões* no processo de *transposição* da encenação<sup>25</sup>. Teria o Soleil imaginado que sua peça de 1985 iria, 26 anos depois, educar jovens cambojanos, com a trupe ativa na produção, apoiando uma escola de artes, e oferecendo àquele país a oportunidade de visitar a própria história em palcos localizados no centro da Europa?

“Tantas imagens circulam pelo mundo. Acreditamos que ao vê-las passamos a possuí-las”, diz Rithy Panh. (A IMAGEM..., 2013. 6”02’). Talvez seja esse o caminho de Mnouchkine, que trabalha com um Oriente imaginado, que para nós é passaporte e ponto de parada, de reflexão, e de conexão com lugares fundantes do teatro mundial. Ou seja, olhar para a França e para o Soleil nos aproxima, de certo modo, do Oriente.

## A imagem que falta

A memória aparece como uma urgência.  
Ela é tão necessária quanto a resistência cotidiana.  
(PANH in MAIA; FLORES, 2013, p. 25)

A abertura de *A imagem que falta* traz rolos de filme e uma dançarina em movimentos clássicos khmer — que bem poderia pertencer a um dos espetáculos de Mnouchkine, a ver pela delicadeza e precisão de movimentos, pela riqueza do

---

25 O recurso também esteve, de certa forma, presente em outra peça que conta a história do genocídio do Khmer Vermelho no Camboja: *Nuon* (2016), encenada no Brasil pela companhia Ave Lola, de Curitiba, com direção de Ana Rosa Tezza, orientação musical de Jean-Jacques Lemêtre e iniciação ao método Suzuki com Dominique Jambert (atriz, Théâtre du Soleil). Ver: BODSTEIN, 2017, p. 191.

traje. Mas que, depois, identifiquei como sendo Norodom Buppha Devi, princesa do Camboja<sup>26</sup>. Enquanto assistia ao filme, trechos de uma peça que não vi sobre o palco começaram a voltar à minha memória. Qual peça seria?

**Figura 2** — Fotografia de Michele Laurent e fotograma do filme de Rithy Panh



Fonte: Acervo do Théâtre du Soleil; Imagem do filme disponível na página online do acervo.

A resposta veio depois das imagens fortes da água do mar, que no filme fazem o transporte para o início da narrativa. Com a terra e a água, aos 3 minutos, o Pai aparece sendo esculpido em *A imagem que falta*. “Seu terno é branco. Sua gravata é preta. Quero segurá-lo contra o peito. Ele é meu pai.” (A IMAGEM..., 2013.4”05’). Naquele momento conectei, pela forma da representação dos mortos, a peça de Mnouchkine ao filme de Panh, e passei a trilhar o caminho da busca da preservação da memória de um povo que, em parte, não conhece a própria história. Passei a conviver com o modo de sua presença na peça e no filme, talvez por perceber que meu povo também desconheça a própria história.

<sup>26</sup> Norodom Buppha Devi (1943–2019) atuou como dançarina e se apresentou em vários locais do mundo com o Royal Ballet do Camboja, companhia que chegou a dirigir. A filha de Norodom Sihanouk foi também Ministra da Cultura e Belas Artes.

Os rolos de filmes enferrujados aludem à história perdida na ditadura, e a imagem desagua na figura do pai que vai sendo construído, pintado num pequeno boneco de argila. Há uma evocação do passado e a tentativa de rescrever o futuro.

O teatro se inspirou em ritos das ilhas Célebes, na Indonésia, que esculpem assim seus mortos depois de terem queimado seus corpos, e os colocam em cemitérios pendentes sobre falésias face ao mar. As bonecas, mãos estendidas, vestidas com roupa típica, contemplam espectadores e atores. Obras de Stiefel, foram terminadas pelos atores – ritual de atores que, antes de poderem apresentar seu espetáculo, passam pela reiteração de um antigo rito funerário? (PICON-VALLIN, 2017, p. 176).

Na região de Tana Toraja, Indonésia, os rituais fúnebres são muito divergentes dos nossos. Os mortos estão presentes na vida cotidiana e continuam nas casas convivendo com seus familiares, por longos anos, até o funeral<sup>27</sup>. A ideia não parece das melhores, mas diferente do que pensamos, eles lidam bem com o luto, e não sofrem como nós a violência de um enterro em curto prazo. Ainda assim, tanto para eles como para nós, há sepultamento e luto, cerimônia impedida em casos de genocídios e pandemias, como a recente (causada pelo COVID 19), que nos dois primeiros anos proibiu pessoas de realizarem seus ritos fúnebres no mundo todo.

Na Indonésia há também a tradição dos Tau Taus: imagens de homens, mulheres, crianças, ricamente esculpidas em madeira e adornadas com objetos pessoais, representantes fiéis do jeito de ser dos que partiram. São ritos presentes nas ilhas Célebes, onde há túmulos torajanos em enormes pedras escavadas, em salas de aproximadamente 6 m<sup>2</sup>, com uma porta para a colocação dos caixões. Na entrada, há varandas de madeira para colocar as esculturas que representam a pessoa falecida. Essas “varandas” foram

---

<sup>27</sup> O longo do tempo em que os cadáveres podem permanecer dentro de casa, que pode ultrapassar uma década, são cuidados como se estivessem doentes, e recebem comidas, bebidas, e até cigarros, duas vezes ao dia, além de terem seus corpos limpos e suas roupas trocadas regularmente. Estão sempre bem acompanhados dos familiares, e à noite uma luz acesa guarda seus corpos. É necessário cuidar do corpo para o que o espírito não assombre os vivos. Folhas e ervas maceradas eram tradicionalmente utilizadas para a preservação do cadáver, hoje em dia acrescentam o formol, que deixa um odor expressivo no ambiente. Ao final dos longos anos, o corpo desfila em suntuoso cortejo pela cidade — tradição semelhante a que ainda hoje é vista no interior do Brasil — e finalmente deixa a Terra para começar sua jornada para a Pooya, o lugar final da viagem da alma, antes de reencarnar.

representadas na Cartoucherie durante a temporada de *Norodom Sihanouk*. Talvez Cixous e Mnouchkine as tenham visto na viagem de 1984, talvez antes.

Os artistas do Soleil, desde os primórdios da trupe, evocam os mortos, dão vida a marionetes, bonecos, máscaras, e restabelecem com o teatro uma reparação na história. O filme de Panh também faz isto: esculpe os mortos que foram exterminados na ditadura, reitera os ritos fúnebres daqueles que não puderam ser sepultados e, acima de tudo, torna-os donos da voz narrativa de sua história. É uma forma de reparação, de resgate do protagonismo: uma das grandes lutas da contemporaneidade.

As presenças do além, representantes daqueles que tiveram suas vozes caladas, voltam à vida quando suas memórias são resgatadas, quando a injustiça é vingada — como em *Hamlet*. Aqui as formas inanimadas ganham vida como personagens, e acompanham o desenrolar da ação, na peça, e atuam no filme. Ambas as proposições levam à cena esses testemunhos das ações políticas do passado, presentificados em suas obras.

No filme, as imagens documentais de arquivo da guerra estão em preto e branco e as esculturas são coloridas. Mas seus trajés e a paisagem circundante aos poucos perdem a variedade da cor, com o advento do comunismo. Símile para a diversidade alegre presente na natureza, símbolo da vida, a cor é uma falta no governo Khmer Vermelho, em que todos vestem preto. As roupas são confiscadas, assim como os pertences pessoais. O único direito a um bem privado: uma colher. A cena em que homens, mulheres, crianças e idosos são separados em filas, privados de tudo, tendo os cabelos cortados, os nomes modificados, faz lembrar as representações de triagens na chegada aos campos nazistas. De repente não são mais pessoas, só números (A IMAGEM..., 2013. 10'27"). No filme de Jolie, a protagonista conserva, com ajuda da mãe, uma camiseta branca, como um sinal de que não desistirá de lutar pela paz, pela vida, o que consegue, afinal, como sobrevivente. Adulta, ela será autora do livro que dá origem ao filme. O que fazer para sobreviver à barbárie?

Aprendemos com Rithy Panh que, para permanecer na resistência, é preciso saber guardar o que ninguém pode nos tirar: uma ideia, um pensamento, uma memória, como diz a voz de seu narrador. A fala aparece no filme enquanto ele é esculpido com vestes coloridas, que contrastam até o final com o traje preto dos demais. Uma imagem pode ser roubada, um pensamento, não.

O cinema ocupava tribuna de honra no Camboja dos anos 1950 e 1960, tendo o próprio rei Sihanouk escrito e dirigido algumas produções<sup>28</sup>. Hoje a arte recupera seu lugar com a ampliação de salas de exibição e produções feitas no país.

*A imagem que falta* foi finalista entre os indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro e recebeu o prêmio *Un Certain Regard* no Festival de Cannes, em 2013, sendo a primeira produção cambojana a alcançar esse lugar, um marco para a história do cinema no país. O filme é baseado na história do cineasta, nascido em 1964, como sujeito dos fatos históricos ocorridos na era Pol Pot. Essa obra cinematográfica traz animação de bonecos de barro, belas esculturas prenhes de significados, e faz uso de registros fílmicos da época, que se misturam à animação para contar a história. “O longa é contado através de dioramas, onde bonecos de argila representam os acontecimentos” (*A IMAGEM...*, 2013), e trabalha com a preservação da memória.

É de praxe o apagamento dos registros das torturas e mortes em regimes ditatoriais, a exemplo da engenharia de guerra alemã que propôs a *Endlösung der Judenfrage* [A solução final para a questão judaica], termo surgido em meados de 1941 para designar o aniquilamento total das testemunhas e apagamento dos registros da Shoah<sup>29</sup> (Holocausto). O desterro de Phnom Pehn também é uma imagem que falta.

As imagens que faltam de um lado — há, por exemplo, somente quatro fotografias feitas pelas vítimas nos campos de concentração nazistas (FELDMAN, 2016) — sobejam de outro. Assim, nos questionamos: quem conta a história das guerras? Qual o ponto de vista da narrativa? Quais as testemunhas?

No filme documentário *S-21*, Pahn mostra o deslocamento dos moradores, o fechamento das escolas e a transformação destas em prisões, a proibição da religião, a implantação dos campos de trabalho: “Aqui as escolas viraram centros de extermínio. Aqui os porcos viraram os leitores, já que os leitores viraram porcos”, diz um depoente (*S-21*, 2013)<sup>30</sup>.

28 Uma de suas composições musicais pode ser apreciada no filme *Small Village* (*SMALL...*, 2014), feito em sua homenagem.

29 Ver o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, que propôs a adoção de nova nomenclatura para tratar da catástrofe, e colaborou com a difusão do termo.

30 A frase ressoa nas imagens do documentário *S-21* que mostra a escola transformada em presídio S-21, e depois a Biblioteca Nacional, como cenário de porcos, animais que passeavam livres pela capital do Camboja.

O cineasta busca um encontro formal com a imagem e com o que ela nos permite. Ele diz:

Há tantas imagens no mundo que acreditamos já ter visto tudo, pensando em tudo. Há anos procuro uma imagem que falta, uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelo Khmer Vermelho, quando governavam o Camboja. Mas por si só uma imagem não comprova o genocídio, mas nos faz pensar, refletir e reconstruir a história. (S-21, 2013).

E o que interessa aqui, especialmente, é o ponto de vista daquele que reconta a história, seja no cinema, na literatura, ou no teatro. É tempo de olhar com responsabilidade para as escolhas feitas.

No filme, o diretor dá vida aos que ficaram para trás. A narração em primeira pessoa representa sua voz, singulariza, mas também amplifica uma luta que não é só sua, é de muitos, especialmente daqueles que ali estão presentificados como se tivessem voltado à vida a partir do barro, e que também estavam na peça de Mouchkine, olhando para nós, sendo eles os grandes protagonistas. O que temos de ouvir dessa gente calada, quando sua presença é convocada?

“Viva o glorioso 17 de abril, um dia repleto de alegria”; “Devem aceitar a condição do proletariado. Esta é uma nova terra”; “Angkor se preocupa com todos vocês, camaradas... irmãos e irmãs, pais e mães”; “Viva a sociedade livre de ricos e pobres” (S-21, 2013). São frases que povoam o filme, agarradas à memória do cineasta. A gigante indústria de guerra mais uma vez toma forma da propaganda, e essa foi uma das armas mais letais do III Reich para a dominação das massas. Nos campos de trabalho — no Camboja ou na Alemanha —, um sistema de som divulga a ideologia e as ordens do dia, e às vezes há sessões de projeção de filmes. Hoje cresce outra vez esse tipo de propaganda fomentada pelo ódio, como se tivessem feito a escola de Goebbels<sup>31</sup>. Governos e instâncias privadas fazem (mau) uso da mobilidade das novas tecnologias e o mal avança, chegando cada vez mais perto do completo apagamento da capacidade crítica do sujeito, que aceita, enfraquecido, sem questionar, a condição de ser mais um na máquina que alimenta as grandes potências, beneficiadas pelas grandes guerras. Assim, as obras de

---

31 Joseph Goebbels (1897-1945), um dos idealizadores da propaganda do III Reich alemão.

Panh e Mnouchkine vão contra esse cenário, trazendo a memória dos sobreviventes ao primeiro plano.

Na Conferência de Wannsee, o alto escalão nazista decidiu exterminar 11 milhões de pessoas: quais foram os critérios? Jacques Fux diz o seguinte:

Mesmo aqueles que estavam completamente assimilados à cultura alemã e que não se sentiam mais judeus, por exemplo, se enquadrariam na classificação. Gershom Scholem, um dos maiores estudiosos do misticismo judaico, narrou a incredulidade de muitos judeus alemães que se sentiram ultrajados ao serem levados de suas casas pois se achavam mais “alemães” que os próprios perpetradores. Foi neste momento que o judeu percebeu que, mesmo estando completamente assimilado a outra cultura ou crença, seria sempre visto como diferente e estrangeiro (FUX, s/d).

O Théâtre du Soleil é feito de diferentes, e todos ali são de certa forma estrangeiros. Mas o que é ser estrangeiro para Ariane Mnouchkine?

A máxima “tudo vem do outro”, do Théâtre du Soleil, é definidora dessa trupe multicultural que reúne pessoas de várias nacionalidades. A questão do outro, da relação cotidiana com o diferente está no dia a dia, nos tempos<sup>32</sup>, nos costumes, na língua. Mas quem é esse “outro”, se pensarmos fora desse contexto? Mnouchkine, entrevistada por Marie-Agnès Sevestre, diante do elogio à atitude, rara, do Soleil de acolher artistas estrangeiros afegãos, cambojanos, que geralmente não atraem a atenção de produções internacionais, diz que, para ela, esses artistas não são estrangeiros e que a palavra *étrange* pode ser atribuída talvez ao Khmer Vermelho, ao islamismo extremista (ENTRETIEN..., 2013). O termo vem do latim *extraneus*, que significa “o estranho”, o que vem de fora. Abre-se uma nova discussão: como lidar com esse estrangeiro, que não é o companheiro, mas que é o ‘inimigo’?<sup>33</sup> Mnouchkine pergunta “[...] afinal, para que nós servimos? Para que servimos se não compreendermos [...]?” (MNOUCHKINE, 2011, p. 32). Mas seremos realmente capazes de um dia compreender até esse ‘estranho’ ‘inimigo’?

32 No Théâtre du Soleil vários integrantes cozinham para a trupe, que se reúne durante as refeições.

33 Ver Susan Sontag: Ela diz “como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível ao sofrimento de outros, com base nas atitudes desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito da guerra, da injustiça em massa e do terror” (2003, p. 91-92).



Aquela gente calada presente no filme e na peça representa a grande riqueza perdida: vidas humanas. Trabalhando com ‘arquivos vivos’ para a preservação da memória, Panh, Ung, Jolie, Mnouchkine e Cixous, Bigot e Cottu convocam os mortos para levantar um debate sobre a questão, concedendo representatividade e lugar de fala às vítimas, e não aos algozes, seja o rei Norodom Sihanouk, e seu governo, na peça, ou o povo massacrado, nos filmes.

A Shoah, o massacre do Khmer Vermelho, os ataques a indígenas, negros, e pobres no Brasil, pertencem a tempos históricos distintos e a contextos geopolíticos diferentes, no entanto, têm algo em comum – impera a lei do mais forte, armado, sobre o outro, ou a lei do capital que separa exploradores e explorados.

Como sabem os descendentes dos judeus exterminados nas câmaras de gás, os parentes dos desaparecidos políticos durante as ditaduras civil-militares, as mães dos jovens, em geral negros e pobres, executados e enterrados como indigentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde não há tumulto não pode haver luto, e onde não há luto não há sanidade. Não é por outra razão que, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant, a palavra grega *sêma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento. (FELDMAN, 2016, p. 19).

Portanto, a imagem que falta é aquela que não pode ser acessada pela memória, porque não existe, e nem será encontrada nos arquivos, pois há apagamentos das vozes das vítimas na reconstituição museológica dos espaços antes destinados às prisões e torturas. (FELDMAN, 2016)<sup>34</sup>. No entanto, a presença muda do povo em cena desloca e atualiza o perfil da história. É como narrar a Revolução Francesa, mas do ponto de vista do povo, em *1789* (1970), ou como espetar o dedo na ferida dos processos de imigrações na Europa em *Le Dernier Caravanserail* [*O Último Caravançaraí*] (2001). As obras do Théâtre du Soleil e as de Rithy Panh, trazendo os mortos, os ‘apagados’ de volta à vida e à cena, fazem uma nova revolução, na forma de resistência. O filme cumpre o luto com a reverência aos mortos, e elabora o trauma colocando a voz dos sobreviventes a serviço daquelas que foram caladas.

---

34 Ver no texto referência a Judith Butler, **Quadros de guerra** (2016), e sua reflexão a respeito de quais vidas são passíveis luto e quais podem ser descartadas. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>.

Seiscentas pequenas bonecas de madeira estão alinhadas, umas ao lado das outras, no alto, ao longo das paredes da nave, bem visíveis. Elas representam o povo cambojano, as vítimas dos Khmer Vermelhos, dois milhões e meio. São almas de defuntos que olham os vivos. (PICON-VALLIN, 2017, p. 176).

O povo cambojano assassinado estava presente na peça, e vive também no filme, com seus trajes coloridos, suas músicas, tendo em ambos sua voz resgatada. As vítimas silentes têm muito a nos dizer. São imagens às quais ficamos expostos, e que são nossas, se as buscamos. São esses olhos que podem nos contar a história, pois estão e não estão vivos, vieram do mundo dos mortos, como Suramarit, como os resgatados de dentro das valas de ossos, os que voltaram para a vida. Mas qual vida? O que pode a arte em tempos sombrios?

Os cambojanos mortos pelo Khmer Vermelho, as vítimas da Shoah, e as Marielles<sup>35</sup> não são, pois, perdas individuais, privadas, como se quer propagar. Ao contrário, são vidas ceifadas por um genocídio cotidiano, legitimado pelo Estado. São perdas com sentido social: cambojanos, judeus, indígenas, negros, mulheres, homossexuais, transexuais, cidadãos e cidadãs que se opõem à ideologia dos governos. E ainda que a doutrina por trás dos assassinatos seja diferente em cada caso, o que importa é que são perpetradas contra vidas humanas, o que nos une, e nos convoca a todos.

## Tudo vem do outro

Era noite em São Paulo, dia no Camboja, quando falei com Rithy Panh, que confirmou durante a entrevista que eu estava certa em perceber o diálogo entre sua obra e as de Lanzmann e Resnais. São ideologias diferentes, ele

---

35 Marielle Franco — mulher, negra, mãe e cria da favela da Maré. Socióloga com mestrado em Administração Pública. Foi eleita Vereadora da Câmara do Rio de Janeiro pelo PSOL, com 46.502 votos. Foi também Presidente da Comissão da Mulher da Câmara. No dia 14 de março de 2018 foi assassinada em um atentado ao carro em que estava. Treze tiros atingiram o veículo, matando também o motorista Anderson Pedro Gomes. Quem mandou matar Marielle mal podia imaginar que ela era semente, e que milhões de Marielles em todo mundo se levantariam no dia seguinte.” (MARIELLE..., s/d.) Sua memória foi homenageada, com seu nome numa placa afixada sobre um dos portais internos do Théâtre du Soleil (Paris).

disse, mas os genocídios são iguais enquanto dizem respeito à perda do que é essencial para o ser<sup>36</sup>.

Quando o Khmer Vermelho chegou em Phnon Pehn, ele tinha 11 anos. Dez anos se passaram entre este evento e o dia em que ele, aos 21 anos, assistiu ao espetáculo do Théâtre du Soleil. Minha hipótese, exposta no início deste estudo, foi confirmada.

Panh, quando viu a peça, não pode compreender tudo, em função da língua, mas ainda hoje se lembra das pequenas esculturas de Ehrard Stiefel, que estavam presentes em cena. As esculturas do filme dialogam com as do Soleil, embora o diretor afirme que não foram inspiradas pela peça, tampouco em reproduções dos rituais das ilhas Célebes. Ambas são, no entanto, imagens fortes e bem presentes na memória do cineasta. A escolha da forma de representar o povo em *A imagem que falta* surgiu no desenvolvimento de sua obra, e no contato do diretor com o artista Sarith Mang, que havia trabalhado com ele em produção anterior, e de sua admiração pela beleza presente nas pequenas esculturas, feitas pelas mãos deste. Mas, de certa forma, sim, os dioramas de seu filme dialogam tanto com o povo silente da peça do Soleil, quanto com os mortos das ilhas Célebes. Foi assim que ele viu a forma surgir:

“Pedi a um escultor que me fizesse um homenzinho de barro.” E quando vi este personagem emergir do barro, eu sabia que a “imagem que faltava” estava lá. Continuei a pedir-lhe outros personagens e o mundo terrível daqueles anos me apareceu. Fiquei perturbado ao ver a vida emergir da terra onde jazem os mortos. Eu trabalhei com um único escultor, Sarith Mang, que levou tempo e cujo estilo dá unidade à diversidade dos personagens e suas expressões. Ele é jovem e não conhecia a história do Khmer Vermelho. Trabalhar com ele me obrigou a voltar ao passado para contar-lhe sobre isso. (LES YEUX DOC.... Tradução da autora.).<sup>37</sup>

---

36 Entrevista realizada pela autora em 30 de junho de 2022.

37 J'ai demandé à un sculpteur de me fabriquer un petit bonhomme en terre. Et quand j'ai vu surgir ce personnage de la glaise, j'ai su que "l'image manquante" était là. J'ai continué à lui demander d'autres personnages et l'univers terrible de ces années-là m'est apparu. J'étais troublé de voir la vie remonter ainsi de la terre où reposent les morts. J'ai travaillé avec un seul sculpteur, Sarith Mang, qui a mis du temps et dont le style donne une unité à la diversité des personnages et à leurs expressions. Il est jeune et ne connaissait pas l'histoire des khmers rouges. Travailler avec lui m'obligeait à replonger dans ce passé pour le lui raconter. Disponível em: <https://www.lesyeuxdoc.fr/film/1312/limage-manquante>. Acesso em: 2 jul. 2022.

Mnouchkine diz que o artista primeiro deve fazer a viagem, para só então poder levar o público em sua nau; ele precisa conhecer e *encarnar* na própria pele a guerra, a injustiça, o terror. Aquelas esculturas de argila do filme de Panh, ricamente esculpidas e que cabem na palma da mão, foram meu passaporte para essa viagem, que passa por uma peça de teatro, que assisti por vídeos, em fragmentos, mas que está em mim, cravada na imagem dos olhos gigantes de Georges Bigot, e nos olhos das máscaras e esculturas que contaram à minha *imaginação* o que tenha sido o todo. Um mix de vozes narrativas, recortes que pude ver em pedaços: textos, imagens, depoimentos, memórias, retalhos e lacunas. Os mortos, os sobreviventes, e os algozes dos filmes de Panh e das peças de Mnouchkine e Bigot.

Neste trabalho procurei traçar conexões entre as obras de Rithy Panh e Ariane Mnouchkine, fazendo reflexões sobre genocídio, impossibilidade de luto, e apagamento de memórias, bem como sobre a forma de narrar e representar o trauma nas artes cênicas e cinematográficas, tendo em vista que “[...] uma sociedade é tanto mais democrática quanto menor for a desigualdade na distribuição do luto público.” (BUTLER apud FELDMAN, 2016, p. 32).

Dessa maneira, *A imagem que falta* e *Norodom Sihanouk*, ainda que de pontos de vista diferentes na narrativa, tratam de genocídios, de extermínios, de acumamento, de medo e solidão, do sujeito completamente desamparado pelo Estado, perdido entre extremistas. O ser, de tão só, assiste à própria história morto, restrito à sua condição de estátua social, de sujeito emudecido-desumanizado. Humanizar é tarefa do teatro, o templo sagrado do humano: “Trata-se em primeiro lugar de compreender bem todas as engrenagens da complexa história com a ajuda de palestras e encontros com testemunhas, ‘arquivos vivos.’ É uma verdadeira aventura de contar, representando-a, uma história que está em marcha [...]” (PICON-VALLIN, 2017, p. 170).

Agora, as imagens que eram “deles” são nossas também.

## Referências bibliográficas

- A IMAGEM Que Falta. [L'image manquante]. Direção de Rithy Panh. Produção de Catherine Dussart. Cambodja; França, 2013. 92 min, son., colorid.
- AMANAJÁS, I.; SOARES, M. Histórias de Babad: narrativas balinesas recriadas em cena. In: **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0205>.

- ANGELINA Jolie estreia filme sobre genocídio no Camboja. **Revista Veja**, 18 fev 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/angelina-jolie-estreia-filme-sobre-genocidio-no-camboja>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BECHARA, M. “Derrubamos um regime, mas não tomamos o poder,” diz Hélène Cixous, ícone de Maio de 68. **RFI (Rádio França Internacional)**, [S.l.], 24 abr. 2018. Disponível em: <http://br.rfi.fr/franca/20180419-entrevista-helene-cixous-maio-de-1968>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- BÉRIDA, C. Ariane Mnouchkine, le théâtre de la solidarité. In: **Ariane Mnouchkine, du théâtre au cinéma**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2006. (Théâtres au cinéma. Hors-série n. 3.)
- BIGOT, G. À propos de “L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge” Entretien réalisé par Marie-Agnés Sevestre. En partenariat avec Les Francophonies — Des écritures à la scène. **theatre-contemporain.net**, 26 sep. 2013. Disponível em: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Georges-Bigot-pour-L-Histoire-terrible-mais-inachevee-de-Norodom-30e-Francophonies-en-Limousin?autostart>. Acesso em 14 fev. 2019.
- BIGOT, G; COTTU, D., BORNSTEIN, S. L’Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, de la Cartoucherie au pays des Khmers, **Agôn** [En ligne], n. 6, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/agon.2784>.
- BODSTEIN, E. **Uma prática hamletiana**: o Théâtre du Soleil como modelo de processos de (cri)(form)ação. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- CIXOUS, H. **L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge**. Édition numérique ePub et Kindle. Paris: Théâtre du Soleil; Éditions Théâtrales, 2017.
- \_\_\_\_\_. **L’irreparable**. Paris: Théâtre du Soleil; Éditions Théâtrales, 2014.
- \_\_\_\_\_. **The Terrible but Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia**. Translated by Juliet Flower MacCannell, Judith Pike and Lollie Groth. [s.l.]: University of Nebraska Press, 1994.
- COSTA, F. S. Em Bali, homens usam flores na orelha: protocolo de uma experiência com o Topeng Pajegan. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, jun. 2012, p. 88-100. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p88-100>.
- Debate sobre Shoah, de Claude Lanzmann. [S.l.]: 30 out. 2012. Publicado pelo canal imoreirasalles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>. Acesso em: 31 mar. 2019.
- ERLINGSDOTTIR, I. Le Lien Entre Mémoire Et Histoire Dans L ‘Histoire Terrible Mais Inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge, D ‘Hélène Cixous.

- Bergen Language and Linguistics Studies**, v. 10, n. 1, 2019. DOI: <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1451>.
- FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Revista ARS**, São Paulo, v. 14, n. 18, 2016, p. 134-153. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>.
- \_\_\_\_\_. **Narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo**: testemunho e autobiografia entre cinema e literatura. São Paulo, 2017. Disponível em: [http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/Projeto%20-%20Narrar%20o%20trama%2C%20escrever%20o%20luto.pdf?keepThis=true&TB\\_iframe=true&height=500&width=800](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/Projeto%20-%20Narrar%20o%20trama%2C%20escrever%20o%20luto.pdf?keepThis=true&TB_iframe=true&height=500&width=800). Acesso em 31 mar. 2019.
- FILMOGRAFIA. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (org.) **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/RithyPanh.pdf>. Acesso em 13 jan. 2023.
- FREIXE, G. Oser porter les masques d’autres traditions. **Skén&graphie** [En ligne], n. 6, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/skenographie.2934>.
- FUX, J. Holocausto, Auschwitz ou Shoah? **São Paulo Review**, [s.d]. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/holocausto-auschwitz-ou-shoah/>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- L’HISTOIRE terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. [folheto do espetáculo]. 2011. Disponível em: [http://sihanouk-archives-inachevees.org/wp-content/uploads/2013/10/ProgSihanouk\\_Clermond.pdf](http://sihanouk-archives-inachevees.org/wp-content/uploads/2013/10/ProgSihanouk_Clermond.pdf). Acesso em: 23 ago. 2018.
- L’HISTOIRE terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge (version khmère) / Trailer Festival Sens Interdit. [S. l.]: 14 nov. 2018. Publicado pelo canal Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://vimeo.com/300769941>. Acesso em 22 jun. 2022.
- MACCANNELL, J. F.; PIKE, J.; GROTH, L. Translator’s preface. In: CIXOUS, H. **The Terrible but Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia**. [S. l.]: University of Nebraska Press, 1994.
- MAGAWA, o rato ‘herói’ que detecta minas terrestres se aposenta com honras no Camboja. **BBC News Brasil**, 4 jun. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-57361029>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- MAIA, C.; FLORES, L. F. O convite: ou a imagem que o cinema permite. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (org.) **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/RithyPanh.pdf>. Acesso em 13 jan. 2023.
- MARIELLE Franco [site oficial]. Disponível em: <https://www.mariellefranco.com.br/quem-e-marielle-franco-vereadora>. Acesso em: 31 mar. 2019.

- MNOUCHKINE, A. **Ariane Mnouchkine**. Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: Riocorrente, 2011.
- \_\_\_\_\_. À propos de “L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge”. Entretien réalisé par Marie-Agnès Sevestre. En partenariat avec Les Francophonies — Des écritures à la scène. **theatre-contemporain.net**, 28 ago. 2013. Disponível em: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Ariane-Mnouchkine-L-Histoire-terrible-mais-inachevee-de-Norodom-30e-Francophonies-en-Limousin>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- PANH, R. Sou um agrimensor de memórias. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (org.) **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/RithyPanh.pdf>. Acesso em 13 jan. 2023.
- PASCAUD, F. **A arte do presente**: Ariane Mnouchkine. Entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- PICON-VALLIN, B. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2017.
- PRIMEIRO mataram meu pai. [First, they killed my father]. Direção de Angelina Jolie. Estados Unidos. 2017. 136 min, son., colorid.
- QUILLET, F. **L’Orient au Théâtre du Soleil**. Paris: L’Harmattan, 1999.
- RATO, V. Trinta anos no Camboja. **Público**, 13 set. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/09/13/jornal/trinta-anos-no-camboja-27068872>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho [S-21: the Khmer Rouge killing machine]. Direção de Rithy Panh. Documentário. Cambodia; France, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ESkb3YCRBE>. Acesso em: 22 jun. 2022.
- SALGADO, Lucas. A imagem que falta: história revisitada. **Adoro cinema**, s.d. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-220804/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet; Macbeth**; tradução de Hamlet [por] Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de Macbeth [por] Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- Sihanouk: A história terrível mas inacabada... [S. I.]: 9 nov. 2020. Publicado pelo canal Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://vimeo.com/477200083>. Acesso em: 3 jul. 2022.
- Small Village, Cambodia. [S.I.]: 30 abr. 2014. Director/DoP/Editor/Sound Design: Makara Ouch. Music: King Norodom Sihanouk. Produced by Documentation Center

of Cambodia. Publicado pelo canal Makara ouch. Disponível em: <https://vimeo.com/93335790>. Acesso em: 13 jan. 2022.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

STIEFEL, E. Uma verdadeira máscara não esconde, ela torna visível. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, dez. 2012, p. 154-175. Entrevista. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p154-175>.

THÉÂTRE DU SOLEIL. L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. [Programa do espetáculo]. [s.d.] Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-histoire-terrible-mais-inachevee-de-norodom-sihanouk-roi-du-cambodge-1985-164>. Acesso em: 28 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Sihanouk, archives inachevées**: L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. [s. d.]. Disponível em: <http://sihanouk-archives-inachevees.org>. Acesso em 13 jan 2023.

Recebido em 13/07/2022

Aprovado em 29/11/2022

Publicado em 12/04/2023





# **Escavações, evocações e invocações... ou como lidar com os buracos na terra batida**

*Excavations, evocations and invocations...  
or how to deal with the holes in the dirt*

*Excavaciones, evocaciones e invocaciones...  
o cómo lidiar con los agujeros en la tierra*

**Ana Caldas Lewinsohn**

**Fernanda Raquel**

**Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)**

**Vinícius Torres Machado**

## **Ana Caldas Lewinsohn**

Atriz e diretora. Professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre em Artes e Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Fez pós-doutorado em Artes da Cena no LUME Teatro. É coordenadora do LabMask – Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras da UFRN.

## **Fernanda Raquel**

Artista e pesquisadora das artes da cena. Docente do Instituto de Artes da Unesp. Atriz formada pela Escola de Arte Dramática (USP), tem doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).

## **Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)**

Docente na Universidade Federal de Goiás. Doutora em Artes pela Unicamp, diretora artística do Núcleo Coletivo 22, capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e dikota de candomblé angola na Nzo Jimona Ana Nzambi.

## **Vinícius Torres Machado**

Diretor teatral e docente do Instituto de Artes da Unesp. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com estágio supervisionado na Ghent University (Bélgica) onde também realizou sua pesquisa de pós-doutoramento. Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica.

## Resumo

Em um momento de crise radical ocasionada pela pandemia da covid-19, frente às muitas covas abertas para enterrar pessoas cujas mortes não podiam sequer serem ritualizadas, um grupo de quatro artistas-docentes, de distintas instituições, questionam-se sobre seus próprios buracos – os buracos da história, dos corpos, da matéria viva. A experiência em uma mesa de debate com contornos performáticos se desdobra neste artigo, que por meio de uma escrita coletiva e performativa, tem como matéria de investigação as artes da cena de nosso tempo, entre o paradoxo da presença e da ausência, marcadas tanto pelos impactos políticos quanto por sua capacidade de não perder o poder de magia, que lhe conectam a outros mundos.

**Palavras-chave:** Morte; Cena contemporânea; Performance; Crise.

## Abstract

In a moment of radical crisis caused by the COVID-19 pandemic institutions, in the face of the many graves opened to bury people whose deaths cannot even be ritualized, a group of four artists-teachers, of different institutions, question themselves about their own holes – the holes in history, in bodies, in living matter. The experience at a debate table with performative contours unfolds in this article, which, by means of a collective and performative writing, has as research subject the performing arts of our time, between the paradox of presence and absence, marked both by the political impacts and by their ability to not lose the power of magic, which connect you to other worlds.

**Keywords:** Death; Contemporary scene; Actuation; Crisis.

## Resumen

En un momento de crisis radical provocada por la pandemia del covid-19 frente a las numerosas fosas abiertas para enterrar a personas que ni siquiera fueron ritualizadas, un grupo de cuatro artistas docentes de distintas instituciones se cuestionan sobre sus propios agujeros –los agujeros en la historia, en los cuerpos, en la materia viva. La experiencia en una mesa de debate con contornos performativos se despliega en una escritura colectiva y performativa que se materializa en este artículo cuyo tema de investigación es las artes escénicas de nuestro tiempo entre la paradoja de la presencia y la ausencia, marcadas tanto por los impactos políticos como por su capacidad de no perder el poder de magia, que le conectan con otros mundos.

**Palabras clave:** Muerte; escena contemporánea; actuación; Crisis

E, aquele que não morou nunca em seus próprios abismos  
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
Não foi marcado. Não será exposto  
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema  
Manoel de Barros, 2010.

## A performance é o que desaparece ou o que persiste?

Este texto evoca um dia, uma hora. Na terça-feira do dia 15 de julho de 2021, às 9 horas da manhã, três mulheres e um homem, artistas da cena, receberam convidados(as) e congressistas do XI Congresso da ABRACE<sup>1</sup> para uma *mesa-performance*. Receberam, por meio de seus computadores, em um encontro que aconteceu virtualmente, conforme acontecia a maior parte dos encontros na ocasião. Aconteceu de ser planejado como uma mesa temática e de se tornar uma performance. A possibilidade de compreender aquele encontro conforme uma mesa-performance talvez tenha surgido a partir dos relatos daqueles(as) que presenciaram e que por fim, participaram/performaram juntamente com os(as) proponentes. A performance, conforme expressão de uma experiência, e a memória da performance, como registro e reflexão do acontecimento, são temas importantes para as autoras e o autor neste artigo pois a efemeridade e a memória do evento foram colocadas como parte do tema da mesa que tratava sobre corpos, mortes e memórias. Portanto, na própria elaboração desta escrita-performativa o tema abordado na mesa é, novamente, escavado, evocado e invocado.

Se considerarmos que uma performance restaura comportamentos, consoante argumenta Richard Schechner (2003), delinear o que seja uma performance, quando começa ou termina, torna-se uma tarefa difícil e, algumas vezes, seus limites são de uma demarcação quase impossível. Mas ao mesmo tempo, um evento pode ser atualizado por um processo de construção de memória. Consoante aponta Rebecca Schneider (2011), o que deriva de uma performance – documentos, textos, relatos, fotos –, são como testemunhos que também a tornam presente. Desse modo, a escrita da performance, tal qual um modo de recordação, se dá como nova criação,

---

1 ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).

torna-se uma maneira de atualizar a experiência vivida, de persistir e não desaparecer, de fazer encontrar atos e palavras.

Assim, o exercício da escrita aqui proposto expande as noções do que possa ser considerado um artigo e se acomoda mais como uma dramaturgia coletiva, entremeada por uma performatividade teórica, que se põe em movimento. Adrian Heathfield (2014) discorre sobre algumas estratégias críticas que tentam dar conta dos traços decorrentes de uma performance ao vivo. Em nosso caso, o próprio *ao vivo* já se encontrava redimensionado, dadas as restrições a que fomos submetidos durante os tempos pandêmicos. Mas aqui também se faz o exercício de redimensionar o pensamento teórico, e apresentá-lo conforme prática de invenção de mundos.

Esta escrita nos aproxima ao mesmo tempo que nos distancia do evento em questão. Nos aproxima conforme dá novos contornos à experiência, mas nos distancia na medida em que se apresenta como recordação – “[...] o documento da performance é uma nova versão criativa, um *remake*, cujo referente se mantém ausente com insistência” (HEATHFIELD, 2014).

Desse modo, pretendemos expandir a experiência da mesa-performativa realizada no referido congresso em uma escrita-performativa que revisita o texto utilizado na ocasião, bem como a própria memória da performance. A partir deste repertório podemos construir um arquivo que seja em alguma medida incorporado e capaz de se desenvolver como produção de experiência, mais do que relato de algo que aconteceu outrora. Esta perspectiva se fortalece, também, no pensamento de Diana Taylor, que em seu livro *O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas*, defende que a “performance funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente um objeto de análise” (2013, p. 17). Embora, segundo Taylor (2013) seja fundamental entender a performance não como aquilo que desaparece e sim como aquilo que persiste, a ideia de evocar a experiência numa escrita performativa, atua para escavá-la, como plataforma de invocação não apenas do tema da morte, mas de uma escrita e reflexão artística, ou de artistas, sobre o que permanece.

## Sobre o que se fez

Como abordar a criação cênica – sempre um modo de reinventar a vida – em tempos de morte? Como abordar a cena contemporânea e, simultaneamente, abordar nosso legado, nossa trajetória e nossa história? Essas foram questões que balizaram o encontro de quatro artistas-docentes que se convocaram a ensaiar possíveis respostas, em forma de diálogo. Um diálogo que se pautou, sobretudo, na escuta de si, do outro e de todo o entorno trágico, oriundo das consequências da crise sanitária da covid-19 e intensificada pela desigualdade brasileira, sendo regida por um governo de extrema-direita, que hasteava com orgulho a bandeira da necropolítica<sup>2</sup>.

Mesmo que a morte nos rodeasse como nunca, nosso desejo e energia vital pulsaram mais fortes nesse encontro e nos colocamos do lado da vida por meio da criação de uma mesa-performance conjunta. A energia vital da criação artística que nos guiava foi compartilhada com quem esteve presente conosco. Nesse encontro cada presença era mediada por uma tela de computador ou celular que não focava ninguém, mas o entorno da Vida, da qual a vida dos(as) participantes era só uma parte. Assim, a tela se fez janela para o céu, para as plantas, para a arquitetura da cidade e para nós mesmos.

Ausente a nossa própria imagem, deixando de lado nosso próprio rosto cansado de ver a si mesmo, pudemos criar uma ambiência de palavras, passagens, textos nossos e de autores que também nos ajudaram a pensar sobre nossos fantasmas, nossas feridas, nossos ancestrais e a morte que tivemos de enfrentar de perto. Foi a lida com todos esses elementos que se tornou dispositivo de criação. Não queríamos discursos impessoais, tudo doía demais para nos desimplicarmos. Queríamos lidar com as inquietações como uma forma de cuidado, sem buscar por uma cura, sem patologizar a angústia, mas como uma ação em pausa, uma espécie de meditação sem silêncio.

---

2 O termo necropolítica foi desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em texto de mesmo nome (2016). Grosso modo, necropolítica pode ser traduzida como política da morte, e diz respeito às formas contemporâneas da soberania como o poder de deixar viver ou fazer morrer, legitimando a submissão da vida pela morte, destinado a alguns grupos populacionais específicos, considerados minoritários politicamente. Essa concepção foi elaborada a partir da noção de soberania e biopoder empreendida por Michel Foucault (1975-1976).

Arte e vida, morte e renascimento. De que forma separar essas instâncias, especialmente em momentos de crise? A memória de cada um e cada uma de nós se fez presente ao nomear a genealogia familiar, as entidades visíveis e invisíveis que nos guiam, os modos de percepção inusitados elaborados pela dor e os abismos da morte em vida. Ainda agora, algo de nossa mesa-performance permanece aqui porque permanece em nossos corpos. Permanece neste outro corpo que agora apresentamos, que é nosso texto criado em conjunto. Fica o convite para sentar-se a essa mesa conosco e abrir sua janela.

## Sobre o momento

*Homem V:* Em 2020, quando iniciamos o lockdown no Brasil, devido à pandemia de covid-19, os céus de São Paulo traziam a memória da escuridão causada pelas fumaças do pantanal. Depois, mesmo a 3.800 quilômetros da Amazônia, temíamos que a fumaça pudesse surgir novamente. A fumaça nos céus é a ferida aberta de Filoctetes<sup>3</sup>, imaginário trágico, feito de fuligem, digno das inversões solares das peças de Sêneca. “Por que, Senhor da Terra e do Céu? Por que toda a beleza se foi, por que a noite escura ressuscitou ao meio-dia? Por que essa sua mudança, por que destruir o dia no meio do dia?” (SÊNECA, 2010, p. 203).

*Mulher F:* As imagens de caixões deixados nas ruas do Equador<sup>4</sup> compõem um quadro trágico com as centenas de covas cavadas em Manaus<sup>5</sup> pouco depois. Os cadáveres embrulhados em plástico nas ruas do Equador e nas valas, brilhando sob o sol, não são apenas um questionamento da vida após a morte, ou do vazio que nos olha, as covas são essa ferida, o trágico da materialidade da vida que aparece. Qual o poder das coisas?

3 O mito de Filoctetes faz parte do conjunto de histórias relacionadas à guerra de Tróia. Após ser mordido por uma cobra Filoctetes é abandonado na Ilha de Lemos por seus companheiros que se direcionam para Tróia. Após nove anos de batalhas os guerreiros têm de trazê-lo de volta, pois lhes foi dito que apenas com a presença de Filoctetes e suas armas, um arco e flecha dado para ele pelo próprio Hércules, os gregos poderiam vencer os troianos. O mito foi também adaptado por Sófocles na peça homônima.

4 Cf.: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2020/04/01/coronavirus-equador-tem-dificuldade-para-recolher-corpos-em-casas-e-ruas.htm>

5 Cf.: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/04/22/interna-brasil,846948/em-situacao-critica-amazonas-faz-valas-coletivas-para-mortos-por-covi.shtml>

*Mulher A:* Como se não bastasse o desastre social – o Brasil real, pior do que a ficção mais obscena que se poderia imaginar –, a morte, ela mesma, não a ideia dela, não a imagem, não a poesia nem o encanto, a morte chega até aqui, invade minha casa, tece sua teia comigo, joga o seu xadrez, me convida para dançar, me lança no abismo privado no meio de uma calamidade pública.

Silêncio.

*Mulher F:* Escavações, evocações e invocações ou como lidar com buracos na terra batida. Nesse momento de crise radical pelo qual estamos passando no Brasil, quando estamos diante de tantas covas abertas para enterrar pessoas cujas mortes não podem ser ritualizadas, nos deparamos com a urgência de nos perguntar sobre nossos buracos – da nossa história, dos nossos corpos, da matéria viva. Há que se enterrar processos que permaneceram insepultos no tempo, mas há também que não aceitar que se enterrem eventos que não podem, jamais, deixar de ser lembrados. Não aceitaremos esquecer, desejamos que as cicatrizes não sejam apagadas, que elas se mostrem na materialidade das coisas – animadas e inanimadas. Ou, ainda, permitir que as feridas permaneçam abertas, que talvez nunca cicatrizem, que os líquidos continuem brotando, manchando os assentos e dizendo estamos aqui. Nós.

## **Sobre feridas abertas ou outros modos de existir**

*Homem V:* Com uma ferida aberta que não cicatriza e com dores incontroláveis, Filoctetes, herói – não herói o suficiente – grita e fede na embarcação rumo à Tróia. Um dia, quando dorme na areia, sonhos que inventou para ir além da dor, nesse dia, seus companheiros decidem abandoná-lo na areia, na ilha sozinho, o herói e sua dor. Quem suporta esse espetáculo? Filoctetes arrasta a perna, Filoctetes grita demais, Filoctetes fede demais. Não é a incapacidade do herói de controlar seu sofrimento que faz com que o abandonem naquela ilha. Ele era a presença incessante desse espetáculo aterrador composto, um arrazoado de gritos, cheiros e imagens. Filoctetes não é a cicatriz fechada, marca de uma vitória sobre a carne, mas uma ferida aberta. Essa ferida, talvez, nos permita pensar na presença incessante da matéria do avesso. A matéria da qual o ser humano é mais uma configuração possível.

A ferida de Filoctetes como espetáculo rumo à Tróia serve para questionar como os elementos trágicos da cena em seu impacto emocional no público possibilitam o surgimento de uma diferente sensibilidade para com a vitalidade da matéria. Para com a vitalidade da matéria. Como a imagem de ferida poderia nos ajudar a pensar na matéria da cena?

A artista e ativista Mell Baggs, também conhecida como Amanda Baggs ou Amélia Baggs, usava o termo *Ballastexistenz* em seu blog<sup>6</sup> para falar daqueles como Filoctetes. Segundo ela, um termo que significa “ballast existence” or “ballast life,” é que pode ser traduzido por existência de lastro, ou existência que sobra. O termo era aplicado historicamente para pessoas com deficiência (o termo é dela) para fazê-las parecer simplesmente comedores inúteis, vidas que não valem a vida. Apesar de ter crescido sendo capaz de andar, gradualmente, Baggs foi necessitando do auxílio de bengalas, muletas e cadeiras de rodas. Na maior parte do tempo, Baggs vivia acamada, em função de sua dor crônica. Baggs também usava talas e suspensórios, devido as suas articulações hipermóveis; óculos de prisma, porque seus olhos tinham a tendência de deslizar para fora quando ficavam cansados; e, por vezes, oxigênio suplementar quando tinha suas infecções pulmonares relativamente frequentes. A artista ativista autista Mel Baggs se comunicava em nossa linguagem com o auxílio de um computador. Mas isso era apenas para nos explicar sua linguagem.

Em um vídeo chamado *In my language*<sup>7</sup>, Mel Baggs cheira as coisas, olha as coisas, passa a pele nas coisas, dança com as folhas e nos mostra sua linguagem. Ela questiona “como eu, que me relaciono com tudo, posso ser considerada dentro de meu mundo apenas porque não me comunico dentro da sua linguagem que se distancia das coisas?” (BAGGS, 2021). Com trinta anos, Mel Baggs descobriu que sentia dor, muita dor: “Eu não sabia que era uma dor forte, pensei que era apenas mais uma característica do mundo. As árvores têm casca e minha pele queima, o sol brilha e minha pele queima, o céu está azul e minha pele queima” (BAGGS, 2021). Agora aqui, um convite, deixemo-nos tocar pela maneira como as coisas tocam a pele de Mel Baggs:

---

6 Link: <https://ballastexistenz.wordpress.com/>

7 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=JnyIM1hl2jc>



“Árvores têm casca e minha pele queima, o sol brilha e minha pele queima, o céu está azul e minha pele queima” (BAGGS, 2021).

A matéria do corpo e a matéria das coisas no teatro, na tragédia de Filoctetes, abandonado na ilha. Como fazer a matéria ter essa expressão de vida que hoje vemos tão sentida? Clitemnestra estende esse tecido roxo como ferida aberta sobre a terra para Cassandra passar e dançar, cantando os odores de sangue dos muitos mortos na casa dos Átridas. Esse tapete de tecido sagrado sobre o chão de terra se comunica comigo. Em seu poema “Tulipas”, Silvia Plath narra a estranha presença das tulipas que se comunicam com ela no quarto de hospital. As Tulipas são estranhas ao branco das paredes e ao plástico do colchão. “As tulipas são muito vermelhas e me machucam” (PLATH, 2018, p. 53), diz ela. “As tulipas comem meu oxigênio e deveriam estar atrás de grades, como perigosos animais”. A vermelhidão das doze tulipas “falam com minhas feridas” (PLATH, 2018, p. 53), elas correspondem.

Existe um termo mágico para falar dessa maneira das coisas se comunicarem na cena. Aristóteles (ARISTOTLE, 2002) usa o termo psicagogia para falar do possível impacto da apresentação visual no teatro trágico. Aristóteles sabia que, ao tratar da cena com um adjetivo relacionado à psicagogia, ele aplicava a intensidade de uma palavra que, embora nos séculos V e IV a.C. tinha o sentido de encantamento, controlando a mente do público na poesia e na retórica, ainda retinha a força da magia, a ideia de convocação dos mortos. O termo tem muitos usos, em *Os Persas* (AESCHYLUS, 1982), Dario é conjurado do reino dos mortos (psicagogia) e em *psychagogoi*, também de Ésquilo, Ulysses no Hades invoca os mortos com quem pretende se encontrar. Mas aqui, a famosa frase em que Aristóteles diz que a parte cênica, embora emocionante, é menos afeita à poesia, isso poderia ser traduzido como “A parte cênica, embora capaz de conjurar as almas, é menos afeita à poesia dramática” (ARISTOTLE, 2002, p. 62).

Penso nessa parte cênica capaz de conjurar as almas.

O que aconteceria com nosso pensamento sobre a natureza se experimentássemos as materialidades como atuantes, e como mudaria a direção das políticas públicas se ela atendesse mais cuidadosamente as trajetórias e poderes das matérias? (ARISTOTLE, 2002, p. 62)

Talvez precisemos rever o poder das coisas de nos afetar e, então, a questão do materialismo histórico e sua relação mais complexa com o materialismo vital precisa ser colocada em novos termos, ao invés de uma exclusão recíproca. A vitalidade da matéria é capaz de conjurar almas. Depois de nove anos abandonado, os guerreiros de Tróia retornam para buscar Filoctetes, porque foi dito, em uma profecia, que somente com sua ajuda a guerra poderia ser vencida.

Antes de falecer, no começo do ano passado, Mel Baggs escreveu com intenso amor sobre sua relação com as coisas. A artista ativista defendeu seus aparelhos médicos numa compreensão vitalista da relação entre o corpo e as coisas. A artista afirmou, de maneira apaixonada, como seu tubo de alimentação é também vida. “Não se engane: eu amo meu tubo de alimentação com paixão. Antes de conseguir meu tubo, eu estava aspirando o conteúdo do meu estômago várias vezes por semana” (BAGGS, 2021). Mel Baggs também escreveu com paixão sobre seus anéis de sustentação, objetos metálicos que sustentam sua articulação. “De todos os meus aparelhos, eles são os mais lindos, porque brilham” (BAGGS, 2021). É difícil lermos Mel Baggs (2021) com seu olhar vivo. Ela ama as coisas tanto ao se comunicar com uma árvore em sua linguagem quanto com o tubo de alimentação. Ama a matéria da vida em todos os seus desdobramentos. Hoje, estamos aqui nos comunicando por meio das coisas telas, coisas fios, nossos sinais de matéria de vida para falar da matéria da vida. Aqui, também há vitalidade.

## Sobre morte e vitalidade

*Mulher A: Vazio.* Experiencio a morte – ela mesma – não a ideia dela, nem no sentido figurado, a morte no corpo, na carne, nas madrugadas, nas águas de meu corpo. Lembro do corpo sem órgãos, de Artaud (1983), retomado por Deleuze e Guattari (1996). Não a ideia dele, o corpo sem órgãos, mas o corpo, ele mesmo, sem os órgãos. Vazio. Sim, o corpo sem órgãos não era para ser exatamente sem órgãos, era uma insubmissão à organização biológica dos órgãos, sim, mas, de repente, a sensação é oca. Falta-lhe (ao corpo) até mesmo a energia e a coragem de reorganizar os órgãos, de forjar e modelar a melhor maneira de funcionamento dessa ilha vital.

Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía. (MÃE, 2016, p. 127).

### De onde arranjar e agenciar motiva-AÇÃO?

Fico pensando nos artistas e nas artistas que criaram em meio à guerra, às guerras, nos rastros e obras que nos deixaram, em suas denúncias, seus gritos, sua poesia, sua potência de vida em meio à tanta morte e obscuridade. Aprender com as mortes, deixar a porta aberta às fantasmagorias e não temer os espectros, talvez sejam lições importantes nesse momento, em que o reencantamento do mundo precisa ser ativado se não quisermos sucumbir à falta de vitalidade.

E, então, de repente, nos damos conta da nossa morte em vida, aquela que estávamos vivendo antes mesmo da morte bater em todas as portas, aquela sobrevida que adiamos em tentar subverter em função de um imenso cansaço – sabe de qual morte em vida estamos falando? Reconhecem? E, então, aparece a morte ela mesma, não a ideia dela, nem seu rastro – esse, que carregamos em nossa inércia diária, não – a morte mesmo, essa que coloca o fim irremediável, inegociável – ao menos dessa forma de vida que reconhecemos enquanto tal. Então, ela, a presença da morte ao redor, aqui, ali, embaixo, acima, ontem, hoje, amanhã maior, já passamos dos 690 mil<sup>8</sup>, a presença da morte pressiona a necessidade e a urgência da vida vivida, da vida criada, da criação da vida, da recriação da vida, reconduz as escolhas, traz à tona, nos traz à tona, a morte, ela mesma, iluminando a vida.

E, então, o crescimento de tantas maneiras de recondução dos modos de percepção na arte e na vida. Por que essa separação? De repente, e, cada vez mais, uma coisa é indissociável da outra. O olhar súbito para o caminho sutil das experiências, o cuidado, o cultivo para ontem, não para amanhã, hoje. Como me sinto? Como respiro? E você?

E, então, também o olhar, repentinamente, é direcionado para compaixão, ética, convívio, empatia. Sairão daí outras formas de obra de arte? Sairemos

---

<sup>8</sup> Em 20 de dezembro de 2022 são contabilizadas 692.041 mil mortes em decorrência da covid-19 no Brasil, conforme o site Coronavírus Brasil. Ver: <https://covid.saude.gov.br/>.

ou tentaremos sair do ensimesmamento em que estávamos morrendo em vida – não com a morte, ela mesma, a senhora, mas com a morte em vida. Uma morte em vida despercebida, sorrateira, planejada e milimetricamente calculada para nos arrastar em um *looping aparentemente* sem alternativa.

De repente, a morte, ela mesma, elucidando as alternativas. Trazendo de volta as questões fundamentais que estavam soterradas e esquecidas. E então? Como? Como fazer a matéria ter essa expressão de vida que hoje vemos tão sentida?

Desejo de dançar a morte, os encantamentos do mundo, o não humano, os mistérios. Pensemos, então, nos povos originários e em seus ritos de passagem para as etapas da vida e etapas da morte, suas cosmologias. É preciso tocar os pés sobre a terra sagrada, onde repousam os mortos e ancestrais dos que aqui primeiro chegaram. Pensemos nos judeus, nessa minha ancestralidade também aterrada na dança e no canto. Penso, também, no extermínio desse povo e nas mortes de tantos, tantas. Quais e quantas histórias seriam contadas, vividas e encenadas se não tivessem sido exterminadas tantas gentes desses povos?

A arte – e, por que não, a ficção? – como uma possibilidade de salvação dos tempos. A criação artística nasce mesmo como uma alternativa da morte, a arte vem sempre como um escape, uma saída, como outras formas possíveis, inventáveis e encantadas de vida.

Nós estamos aqui para fruir a vida e quanto mais consciência despertarmos sobre a existência, mais intensamente a experimentamos.  
Sem autoenganação.  
Sem autoenganação.  
Sem autoenganação.  
[...] Escapar dessa captura, experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida, cria um lugar de silêncio interior.  
(KRENAK, 2020, p. 112).

## Sobre pessoas e as ruínas do tempo

*Mulher R:* Tenho me interessado por essa ideia de caboclo... Quem é caboclo afinal? Será alguém ou ninguém?

Eu sou uma mulher negra e essa minha identificação é algo que chega primeiro do que eu em qualquer lugar. As pessoas se sentem até capazes de saber, a partir desse meu fenótipo, como penso e o que estudo e apressadamente me compreendem como uma especialista em movimento negro ou racismo. De fato, as discussões sobre racismo e movimento negro me interessam. Mas sou uma mulher da dança que estuda performances culturais, poéticas afro-ameríndias e processos de criação. Em minha trajetória, me perceber uma mulher negra não foi difícil, além das referências culturais familiares, que foram resistentes em positivar a negritude, o espelho do racismo me colocou no meu lugar desde cedo. Nesse contexto, o contraste entre branco e preto sempre foi muito nítido.

No entanto, foi muito curioso chegar no cerrado e encontrar muitas pessoas que não são brancas e que também não se compreendem como negras e que pareciam trazer uma ancestralidade indígena muito mais presente do que eu conseguiria identificar em minha história e de onde eu vim. Seriam elas caboclas?

Bem, eu não sou IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) para ficar classificando gente, mas quis compreender melhor essa ideia de caboclo, pois, foi bem em meio ao cerrado que um caboclo se colocou em minha frente e me suspendeu, convidando-me para ser uma zeladora de seu culto. Vocês devem estar confusos. Já não sabem de que caboclo eu falo, não é mesmo? Se é de alguém ou de ninguém. Não por acaso, ressoa tanto ouvir Ailton Krenak falar sobre como o truque colonial produziu o pardo, o mestiço, o caboclo e outras categorias de pobreza e extermínio<sup>9</sup>.

*Mulher F:* Sim, aqui, também há vitalidade. Como há no corpo, no meu corpo. Esse que persiste, que insiste. Eu, que senti o teto desabar, que me assustei quando a estrutura veio abaixo, que me joguei embaixo da mesa apavorada, sem entender nada. Eu, que me ergui ainda zonga e ultrapassei os escombros quase sem sequelas. Sim, aconteceu comigo. Uma mulher de 40 anos e ferimentos leves, como descrita nas notícias de jornal. Eu estive

---

9 Cf.: Palestra de Ailton Krenak, O Truque Colonial que Produz, o Pardo, o Mestiço e outras categorias de Pobreza. <https://www.youtube.com/watch?v=dvijNR9Nbgo>. Primeiro ciclo do seminário “Não sou pardo, sou Indígena”, organizado pelo GT Indígena do Tribunal Popular em parceria com a TV Tamuya. Transmitido ao vivo em 11 abr. 2021.

presente a um desmoronamento. Eu, que desmoronava sozinha mesmo. Eu, que havia atravessado a rua apenas para descansar de toda a exaustão. O impossível e o inimaginável sempre a nos assombrar, a nos lembrar da vitalidade das coisas e de nós mesmas. Eu, sem feridas abertas, apenas ferimentos leves ou, feridas profundas que não podiam ser vistas, invisíveis. Essas feridas talvez também nos permitam pensar na presença incessante da matéria do avesso.

Precisamos procurar, entre os destroços do desabamento, o que ainda é possível recuperar. Mas uma pergunta fundamental precisa ser feita: o que ainda queremos levar do que trouxemos até aqui? É preciso procurar mais, cavar mais fundo. Dessa vez, precisamos escolher, não simplesmente aceitar o que dizem, o que oferecem.

Sabem de onde veio essa mulher? De Maria Rosa. Julio Raquel. Ruba. Leriê. Terezinha. Jovina. Nenelo. Landinho. Amaro Manoel. Vidinha. Calça arregaçada, gente sem camisa, sem comida, sem telefone, sem casa própria, sem carro, sem bens, sem propriedade, sem nada a declarar, sem estudo, sem fotos, sem herança, sem objetos antigos, sem cartas, sem arquivos, sem artefatos, sem vestígios materiais. É dessa gente que a mulher descende, é desse sítio. Alguma coisa sempre resiste ao registro, ao documento, ao tal do arquivo. De tudo sempre fica um pouco.

É o momento mais difícil que talvez tenhamos que atravessar. É sobre o abismo que invadiu os dias e as noites. É sobre o que ainda podemos ser se olharmos para trás – como o anjo da história que olha assustado para a catástrofe do passado para poder enxergar o presente<sup>10</sup>. É preciso não parar de se espantar. Quais são os arquivos que deixaremos para o futuro?

---

<sup>10</sup> Este trecho refere-se à passagem IX do texto “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin, cujo autor discorre sobre como a história é impulsionada pelo passado na tentativa de compreender o presente do mundo. Neste trecho Benjamin usa a imagem de um quadro de Paul Klee, *Angelus Novo*, para expressar sua concepção: “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 este 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 aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se sobre 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” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Cavar.

Cavar.

Cavar.

Cavar.

O som é seco, quase como o oco que ressoa dessas palavras. O que há por dentro? O que há no fundo? Práticas de escavação para conhecer o presente, para poder se localizar e seguir para outros sítios, poder chegar e partir deixando vestígios, não desaparecendo como se nada houvesse até ali. Há.

Nesse momento do nosso presente coletivo, pior do que a ficção mais obscena que poderíamos imaginar, parece urgente encontrarmos dispositivos que nos ajudem a escavar a própria história, nossos fantasmas e assombrações, a fim de que possamos continuar seguindo sem repetir o passado. Aprender e criar modos para lidar com as lembranças e a memória nos dará instrumentos para fabular sobre lugares e tempos que ainda não conhecemos, mas desejamos como horizonte. Em tempos de tantas impossibilidades, é urgente acionar percursos pessoais e sociais que nos ajudem a ler a realidade. A presença da morte pressiona a necessidade e urgência da vida vivida.

Para compreender nossa localização atual é preciso escavar os vestígios do que nos trouxe até aqui. Uma escavação em primeira pessoa, do singular e do plural. Vale lembrar que nessa operação a ficção é fundamental, pois não pode ser entendida como uma operação de falseamento do real, mas como uma operação de enfrentamento dos vazios existentes em toda reconstituição de trajetória, seja pessoal ou coletiva. Como respiro? E você?

*Mulher A:* Eu, que ultrapassei os escombros, ainda seria capaz de caminhar sobre as ruínas? Continuar, é preciso continuar. Juntar as forças e as vulnerabilidades para continuar. É preciso continuar e encontrar algum descanso no movimento. Talvez, também pausar. Continuar e insistir, permanecer até que se façam novas ruínas.

Há alguns anos, realizei um estudo chamado “O Paradoxo Morte-Vida na Presença do Ator”<sup>11</sup>. A morte, tratada, então, como metáfora do

---

11 Pesquisa de Pós-Doutorado realizada em 2015-2016 no LUME Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), com bolsa FAPESP. Verificar em LEWINSOHN (2017; 2019a; 2019b).

vazio, do desconhecido, do abismo, do fracasso, do erro ou da queda nas práticas de atuação, de repente, ganha um contorno e uma materialidade tão brutalmente diferentes nos anos de 2020 e 2021, que se torna difícil falar dela desse modo, assim, poético.

O redimensionamento necessário da vida e da arte hoje, nos toma de maneira gritante. O abismo não é mais uma metáfora para discutir uma ideia, um propósito. O abismo invadiu os dias e as noites. Estamos caindo. Muitos, morrendo. De que modos criamos nesse mundo que está desmoronando? De repente, o vazio, o futuro incerto, o medo, tantos medos, a vastidão desconhecida.

Espera, o futuro não foi sempre incerto?

Tantas ilusões sendo tiradas de seus véus – o paradoxo morte-vida, ele, nu e cru, sendo exposto e arrancando – à força – a ideia inútil de segurança e de controle. Aquilo que estudamos, ou apanhamos para compreender, em um improviso de cena, nos sendo ensinado na vida, sem meio termo. Aqueles e aquelas que ainda insistem na noção de que alguma coisa ou alguém está assegurado, de que está “tudo bem”, logo irão perceber o abismo que os cercam – esperamos.

## Sobre o processo de criação

*O contrário da vida não é a morte, mas o desencanto.*

Luiz Antonio Simas; Luiz Rufino, *Flecha no Tempo*

*Mulher F:* Aceitar o que não aparece com tanta nitidez embaralha a gente, arrepiam a pele e vem me visitar de vez em quando para lembrar que estão ali, acompanhando, mesmo que não possam ser vistos, mesmo que se dissolvam quando se tenta apreendê-los. São incapturáveis.

Como conviver com nossos mortos? Como conversar com nossos fantasmas? Perguntas, essas, que são também assombrações. O teatro de nosso tempo, entre o paradoxo da presença e da ausência, está se deixando marcar pelos impactos políticos sem perder o poder de magia, que lhe conecta a outros mundos. É uma tentativa de reflexão e, também, uma homenagem a essas novas formas de aprendizado que estão sendo convocadas. É preciso tocar os pés sobre a terra sagrada, onde repousam os mortos e os ancestrais.



A compreensão das artes da cena funciona como ativadora de práticas para acionar um outro tipo de memória, não forjada para fazer lembrar as histórias importantes, mas as desimportantes, as geralmente apagadas e esquecidas. Esse outro tipo de memória é uma memória que resista às lógicas narrativas hegemônicas e se relacione com fantasmas e espectros da nossa história, colaborando para outras genealogias de conhecimento.

Fazer perguntas, mais do que oferecer respostas. Compor estratégias de invocação do que está ausente, não para completar o incompleto, mas para deixar exposta a lacuna, o buraco, a ferida, o que não poderá, nem deve, talvez, ser encoberto. Como diz André Lepecki: “[...] invocar teoricamente a assombração e o fantasmático [*haunting*] significa dar uma atenção particular ao papel do inquietante [*uncanny*] na construção das narrativas e performances colonialistas e anticolonialistas” (2017, p. 195).

Para realizar qualquer construção é preciso, antes, escavar, preparar o terreno. Escavação é uma prática arqueológica, um método para desvendar as “estruturas” que constituem os conhecimentos e saberes, que permite interrogar as condições de existência dos discursos e modos de vida. Mas, talvez, seja necessário um outro tipo de arqueologia, uma arqueologia selvagem, como um dispositivo de procura por materialidades significativas. Arqueologia como a arte de procurar mais do que a arte de encontrar (EBELING, 2016).

## E por falar em morte ou sobre a matéria viva

*Mulher R:* Um dia conversando com a prima de uma amiga, uma indígena Iny, chamada Jujuké, ela me contou sobre o grande número de suicídios entre os karajá. Naquele dia, dormi pouco, pensando em quanto vale a vida de uma pessoa indígena...

Embora o termo Caboclo tenha um grande poder polissêmico, variável de acordo com o contexto de onde emerge, é frequentemente utilizado na língua corrente para identificar uma pessoa do sertão, um indígena, ou, então uma pessoa que deixou de ser indígena. Ou, ainda, uma pessoa qualquer, que não sabemos o nome.

O Arcadismo e, mais tarde, o romantismo no Brasil têm uma importância decisiva no estabelecimento do caboclo como um índio único, nacional

e fictício. Assim, será o caboclo a morte étnica de povos indígenas (CARVALHO; CARVALHO, 2012)? Ou seria a invenção de algo novo e intangível? Sim, porque caboclo também é aquele que morreu e se encantou na jurema, na umbanda, no jarê. É também aquele brincante encantado que festeja boi, maracatu, caboclinho. O caboclo de pena, o caboclo de lança, o caboclo de arubá, o aparecimento trágico da materialidade da vida.

Eu, aqui do meu lugar, observo que relação afro-ameríndia se expressa, por exemplo, no Candomblé Angola, que elegeu o caboclo como ancestral da terra, compreendo que, embora essa manobra cultural perpassa pela fantasia da folclorização dos povos indígenas, é uma singela demonstração da consciência de que, para sambar nesse grande terreiro que é a América (*Abya Yala*, Pindorama), é preciso tocar os pés sobre a terra sagrada onde repousam os mortos e ancestrais dos que aqui primeiro chegaram. É não ser indiferente a isso. É contrariar a morte, com o encantado. Uma espécie de operação de enfrentamento dos vazios existentes em toda reconstituição de trajetória.

Aprender com as mortes, deixar a porta aberta às fantasmagorias, não temer os espectros, talvez sejam lições importantes nesse momento, em que o reencantamento do mundo precisa ser ativado se não quisermos sucumbir à falta de vitalidade. Morte e vida se assombrando incessantemente para que possamos acolher as ruínas de nosso tempo, com todas as suas marcas. O caboclo, que escapou da morte, morreu mesmo assim, por que já nasceu morto e sempre morreu onde nasceu:

Caboclo: Então, estamos finalmente frente à frente.

Iny: Como podes me inventar dessa maneira?

Caboclo: Eu não inventei, eu sou seu filho, não me reconhece?

Iny: Me olhe e me veja. Eu sou filho do rio. Você não sabe de onde veio.

Caboclo: Mas minha mãe, minha avó, minha tia... Não sei ao certo...

Ela veio do mato, foi pega a...

Iny: Xiii... Por favor, não diga mais nada, só me olhe e me veja

Caboclo: De fato, não o conheço e vim até aqui para isso. Andei por campos e campinas, atravessei o chapadão mineiro pra te reencontrar.

Sou seu parente e isso você não pode negar. Sou filho da terra como tu e sempre reverenciei os meus e os seus ancestrais, os donos da terra, quem chegou primeiro.

Iny: Hum. De fato, vieste de longe. Eu te conheço do passado e sou capaz de reconhecer o suficiente para saber que somos diferentes. Mas agradeço sua visita e seu respeito aos nossos antepassados. Mas, afinal, por que vieste de tão longe. O que quer de mim? Não tenho muito tempo. Vão me suicidar daqui a pouco.

Caboclo: Vim pedir para você parar de me chamar de branco. Eu sou filho da Jurema, sou de Aruanda, piso firme nessa terra e faço o chão estremecer, tanto tanjo boiada como me embrenho na mata atrás de caça e de ervas que curam. Minha mãe é Jupira, Jacira, Jandira, Acuçena e Indaiá. Meu pai é negro de Angola, que me ensinou a pisar nesse chão devagar, me ensinou a rezar e até a ter fé em Deus e em nossa senhora. Se eu piso leve e piso firme, é por que sou de guerra e sou de paz.

Pra ti meu pai, faço festa e trago essa caça.

Iny: É bonita a sua festa, seu jeito de dançar..., mas não sei se essa é sua força ou sua forca. Se não queres que te chame de branco, por que me olha como um?

Caboclo: É o olho que tem as horas. Não são meus, mas preciso enxergar.

Iny: Agora você me vê?

Caboclo: Não. Mas te sinto como espírito da mata e te agradeço pela jurema sagrada.

Iny: Eu não conheço essa senhora. Sei que não sou espírito porque morro, tenho morrido desde sempre e morrerei ainda hoje, sem falta.

Caboclo: Mas o que te “morre” meu pai?

Iny: Os olhos que me olham e não me enxergam.

Caboclo: Para onde vais depois de morto, dessa morte tão matada, tão morrida...

Iny: Ainda não sei... Talvez volte para o rio. Na aldeia não posso ficar.

Caboclo: Se quiser, venha pra Aruanda. Vai gostar de conhecer meu avô Benedito, minha avó Maria Conga... E lá tem muita moça bonita também, hahaha.

Iny: Mas, afinal, quem é você que não tem medo dos mortos?

Caboclo: Sou Tupimambá, sou 7 flecha, sou Pena Branca, Pedra Preta, Navizala... Seu criado.

Iny: Tome... Amarre essa cobra na cintura. Vai te dar força, leve também um pouco dessas ervas. Você conhece de ervas?

Caboclo: Sim, meu pai, o senhor já me ensinou. Tenho curado muita gente. (Fragmento de texto teatral em processo de autoria de Renata Kabilaewatala, 2020)

## Reverberações ou considerações finais

A palavra como gesto, ausência como presença e o jogo, nosso velho conhecido de sala de ensaio e palco, como relação. Esses foram alguns dos elementos utilizados para criar a experiência da mesa de congresso como performance. Depois de receber os(as) convidado(as) e congressistas na sala *online*, nos retiramos da tela que nos enquadrava e nossa presença virtual se pulverizou em outras imagens: a vida do céu nublado da cidade de São Paulo contrastava com a vida nas outras três telas que, de formas diferentes, mostravam o verde das plantas.

A voz de uma dessas paisagens rompeu o silêncio e começou a escavar. As falas adensadas pela ausência de rostos, cansados de telas e mortes, transformavam-se em ação sem sujeito definido. A frase “*Talvez seja preciso escavar mais*” que ao longo da performance foi usada como instrução de jogo, interrompendo a enunciação e sugerindo a cada momento que se percebia como necessário, a repetição do texto que acabara de ser proferido. Este texto havia sido enunciado por outra voz, pertencendo a outro quadrado da tela dividida que procurava se unir em uma só composição. A repetição da convocação “*Talvez seja preciso escavar mais*” estabelecia o jogo com-o-texto e também com o contexto de estar diante de tantas covas. Nos deparamos ali com nossos buracos – da nossa história, dos nossos corpos, da matéria viva da qual somos uma parte.

Não seria, então, a arte uma tentativa de lidar com os buracos, feridas, abismos, na caminhada para essa fruição consciente da experiência da vida como intensidade? “A arte é sempre profundamente relacionada com a vida e a morte, a alma e o corpo. A arte tenta desvendar o mistério de viver e morrer”, diz Kazuo Ohno, em entrevista à Irion Nolasco (1993, p. 19). Mas é preciso estarmos atentos e atentas, pois essa consciência se dá pela comunhão, pela cooperação, de mãos dadas. A performance não termina, reverbera. No agora deste texto um outro tempo, não mais aquele da mesa-performance. Não mais aquele da impossibilidade das presenças compartilhadas no mesmo espaço.



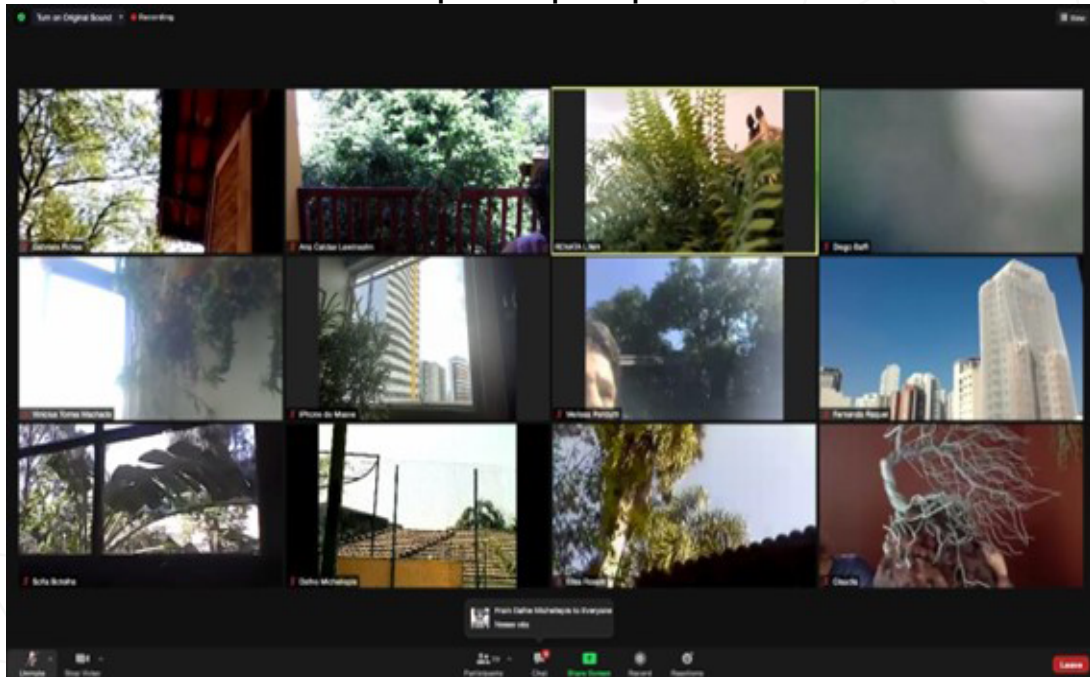
Das muitas facetas encontradas no sempre misterioso questionamento sobre a morte, este texto contribui para com aquela que luta pelo não desaparecimento, pela permanência da memória das pessoas ausentes, pela produção de arquivos e documentos que nos ajudem a compreender o que se passou e a fabular um futuro onde haja vitalidade suficiente para nos mantermos de pé, mesmo que com as feridas abertas.

Aqui morte e vida caminham juntas, em uma equação que não se pretende resolver, da mesma maneira como não se pretende resolver a separação entre texto e performance. Nesta forma de escrita quisemos manter alguns valores que pertencem à vida, sua variabilidade, flutuação e produção de diferença. De alguma forma, o texto revela uma certa ingovernabilidade que acontece quando as palavras saltam de um corpo a outro, percorrendo os corpos de quem escreve, mas também os corpos de quem lê. Retomamos, assim, a vida e sua variação, a que buscamos tocar ao falarmos da morte na mesa-performance realizada no antes.

Foi assim que, no tempo do antes, o caboclo saiu de trás da samambaia cantando um toré e, um a um, nós, o homem e as três mulheres, voltamos às telas para uma conversa com os/as participantes, que nos revelaram o que aconteceu como sendo uma “mesa-performance”. Depois de ouvir alguns depoimentos, a pedidos, a cantiga de toré foi entoada novamente e, um/a a um/a, dos trinta, talvez quarenta, participantes da atividade, na sala virtual, sem ensaio, sem combinados, tiraram seus rostos de suas telas e focalizaram suas câmeras em paisagens, plantas e outros objetos. Focalizaram suas câmeras na vida ao seu redor, e suas ausências-presenças manifestaram a potência da arte e do encontro.

Escavamos as memórias da própria performance para evocar um futuro no qual as palavras performadas em julho de 2021 encontrem outras pessoas que não estavam lá, e também para invocar uma diferente sensibilidade para com a vitalidade da matéria, que não deixa de ser uma outra forma de persistir.

Foto do final da mesa-performance, com colaboração espontânea das pessoas participantes



Fonte: Acervo pessoal dos autores, (2021).

## Referências bibliográficas

- ARISTOTLE. **On Poetics**. Indiana: St. Augustine's Press, 2002.
- AESCHYLUS. **Persae**. Edited with introduction and notes by A. Sidgwick. Bristol Classical Press, 1982.
- ARTAUD, A. Para Acabar com o Julgamento de Deus. *In*: WILLER, C. (org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BAGGS, M. **About Ballastexistens**. Ballastexistens. [S. l.] [internet], 2021 Disponível em: <https://ballastexistenz.wordpress.com/about-2>. Acesso em: 25 maio. 2021.
- BAGGS, M. **In my language**. Canal silentmiaow. Youtube, [S. l.], 14 jan. 2007. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>. Acesso em: 3 fev. 2023.
- BARROS, M. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: LeYa, 2010
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
- CARVALHO, M. R. de; CARVALHO, A. M. (org.). **Índios e caboclos: a história recontada**. Salvador: Edufba, 2012.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: 34, 1996. v. 3.

- EBELING, K. The Art of Searching – On “Wild Archaeologies” From Kant to Kitler. **The Nordic Journal of Aesthetics**, Denmark, n. 51, p. 7-18, 2016. DOI: <https://doi.org/10.7146/nja.v25i51.25152>
- HEATHFIELD, A. Alive: (Ao) vivo. **eRevista Performatus**, Inhumas, v. 2, n. 9, 2014.
- KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MÃE, V. H. **O Filho de Mil Homens**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- PLATH, S. **Ariel**. Campinas: Verus, 2018.
- LEPECKI, A. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEWINSOHN, A. C. The life-death paradox in the presence of the actor. **The Journal of Performance and Mindfulness**, v. 2, p. 1-17, 2019a. DOI: <https://doi.org/10.5920/pam.562>
- \_\_\_\_\_. Por uma atenção distraída: estudos sobre a percepção na preparação do ator. **ART RESEARCH JOURNAL**, v. 6, p. 1-31, 2019b. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v6i2.17930>
- \_\_\_\_\_. Paradoxo incorporado nas práticas de atuação. **ILINX Revista Científica do LUME**, v. 11, p. 111-124, 2017. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/561>. Acesso em: 3 fev. 2023.
- MBEMBE, A. Necropolítica. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.
- OHNO, K. Entrevista à Irion Nolasco. **Revista Nicolau**, Curitiba, v. 6, n. 47, p. 17-20, 1993. Disponível em [https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos\\_restritos/files/migrados/File/af\\_nicolau47.pdf](https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/af_nicolau47.pdf). Acesso em set. 2022.
- SIMAS, L. A. RUFINO, L. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SCHECHNER R. O que é Performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25- 50, 2003.
- SCHNEIDER, R. **Performing remains** – art and war in times of theatrical reenactment. New York: Routledge, 2011.
- SÊNECA. **Six tragedies**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 01/10/2022

Aprovado em 30/01/2023

Publicado em 12/04/2023



**Somos todos Laika:  
o teatro, a morte e a condição humana  
uivando para o infinito: Suzana Schmidt  
Viganó entrevista Marcelo Soler**

*We are all Laika:  
theater, death, and the human condition  
howling to infinity: Suzana Schmidt Viganó  
interviews Marcelo Soler*

*Todos somos Laika:  
teatro, muerte y la condición humana aullando  
al infinito: Suzana Schmidt Viganó entrevista a  
Marcelo Soler*

**Suzana Schmidt Viganó  
Marcelo Soler**

**Suzana Schmidt Viganó**

doutora em Pedagogia do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP. Coordenadora do Núcleo Quanta de ação artística para a primeira infância e membro do corpo editorial da Revista Sala Preta.

**Marcelo Soler**

doutor em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP, membro fundador da Cia. Teatro Documentário e autor de livros e artigos em torno do campo documental em teatro.





## Resumo

A professora e pesquisadora Suzana Schmidt Viganó entrevista o professor, pesquisador e diretor da Cia. Teatro Documentário, Marcelo Soler. Nesta entrevista, conversamos sobre processos artísticos e pedagógicos que trazem como ponto de partida o tema da morte em diferentes âmbitos, proporcionando a investigação sobre a experiência teatral com atores e não atores, professores e crianças, dialogando artística, filosófica e socialmente com a questão da morte na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Teatro, Teatro-educação, Infância e morte, Morte e cidade, Laika.

## Abstract

The professor and researcher Suzana Schmidt Viganó interviews the professor, researcher, and director of Cia. Teatro Documentário, Marcelo Soler. In this interview, we talk about artistic and pedagogical processes that use death in different contexts as a starting point, investigating theatrical experience with actors and non-actors, children and teachers, setting an artistic, philosophical and sociological discussion with the issue of death in contemporary society.

**Keywords:** Theater, Theater-education, Childhood and death, Death and cities, Laika.

## Resumen

La profesora e investigadora Suzana Schmidt Viganó entrevista al profesor, investigador y director de Cia. Teatro Documentário Marcelo Soler. En esta entrevista, hablamos de procesos artísticos y pedagógicos que tienen como punto de partida el tema de la muerte en diferentes ámbitos, aportando una investigación sobre la experiencia teatral con actores y no actores, profesores y niños, dialogando artística, filosófica y socialmente con el tema de la muerte en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Teatro, Teatro-educación, Infancia y muerte, Muerte y ciudad, Laika.

## Rito e teatralidade sobre a morte interdita

Refletir sobre a morte é refletir sobre os valores das sociedades e suas visões acerca da finitude do ser humano. A relação com a morte e os rituais que a envolvem assumem diferentes práticas e características nas diferentes culturas. Na sociedade ocidental, que nos colonizou e influenciou em grande medida nossos valores, modos de vida e de organização social, seja por hibridação, seja por imposição cultural, a morte é vista como o silenciamento da vida.

Segundo Phillipe Ariès (2017), até o final da Idade Média (e o início do capitalismo) a morte era um acontecimento público e coletivo. Não se temia a morte, pois esta era vista como algo natural. Dadas as condições sanitárias e de vida nessa época, a mortalidade era alta, especialmente entre crianças pequenas, e a expectativa de vida era muito baixa. A morte era compreendida como um sono profundo, que teria seu fim no dia do grande despertar, no qual todos voltariam a viver em redenção.

Acreditava-se que, antes de se abater sobre suas vítimas, a morte dava indícios e isso possibilitava a sua preparação, com visitas de familiares – incluindo as crianças – em um período no qual se lamentava a vida, orava-se, perdoava-se os presentes e pedia-se a remissão dos pecados. A morte era compreendida dentro de um longo ritual e, quando advinha, os mortos eram sepultados coletivamente (entre as classes mais pobres) e sem identificação ou epitáfios.

Com o advento do capitalismo e, sobretudo, após o século XIX, a morte passa a ser compreendida como um fato dramático, envolvendo dor e sofrimento, surgindo a necessidade de poupar o moribundo e seus familiares – especialmente as crianças – de sua perturbação.

Com o aprofundamento da individualização dos sujeitos na sociedade, com a paulatina valorização da biografia pessoal e o acúmulo de riquezas como fim em vida, a cultura ocidental passa a associar o medo à ideia da morte, pois esta significa então o aniquilamento da vida. Os testamentos passam a substituir os ritos que precediam a morte, e o isolamento do moribundo contribui com o seu silenciamento.

Por outro lado, a laicização, a ciência e a dissociação entre a morte e os ritos religiosos colocam a questão acerca da inexistência da imortalidade da

alma, levando todos os esforços humanos a se concentrarem sobre a vida e seu enaltecimento. O fortalecimento do sanitarismo afasta os cemitérios e os ritos funerários do centro das famílias e da cidade e a morte passa a ser um acontecimento médico e hospitalar, ocorrendo quase sempre às escondidas, a não ser quando se torna notícia, a exemplo dos acidentes naturais, eventos criminosos, genocídios e chacinas e, como vimos recentemente, nas pandemias. Nesses casos, os mortos são considerados meras estatísticas e a interrupção repentina das suas vidas impossibilita quaisquer rituais e transforma o luto em um sofrimento para além da perda de um ente querido, envolvendo e escancarando as mazelas sociais.

Esta entrevista pretende discutir como a morte perpassa o campo da criação cênica em seus aspectos artísticos e pedagógicos, trazendo à tona esse tema interdito e propondo tanto sua reflexão como sua ritualização. Como diz Phillipe Ariès, “a morte tornou-se o lugar em que o homem tomou consciência de si mesmo” (ARIÈS, 2017, p. 61) e o teatro, como lugar privilegiado de reflexão sobre a condição humana, seus meios e modos de produção simbólica e de invenção sobre as múltiplas possibilidades de relações, figura como espaço seguro para se tratar desse tema interdito, inclusive entre crianças.

Ninguém melhor para compartilhar essa reflexão do que Marcelo Soler, diretor e professor da Cia. Teatro Documentário. O tema da morte perpassa seu trabalho em diferentes momentos, sendo verticalizado em três produções: *A Morte na Vida da Grande Cidade*, *Terra de Deitados*, nas quais ataca diretamente a relação social da morte com a metrópole, o sistema funerário e seus trabalhadores, os rituais que envolvem a morte e a desigualdade social expressa nesse acontecimento; e o recente *Sputinik 2 e outras histórias caninas*, no qual o tema é abordado para o público infantil, que se aproximou da presença da morte com a pandemia de covid-19.

Nesta entrevista percorremos juntos os caminhos de criação para esses três trabalhos, refletindo sobre a relação entre morte e vida na sociedade, sobre como o processo de criação cênica pode não apenas simbolizar, mas ritualizar diferentes aspectos e vivências sobre a morte, e sobre como a participação de diferentes atores sociais (como as crianças) nos processos

de construção cênica possibilitam não apenas a polifonia da cena contemporânea, mas também a aproximação entre espectador e obra de maneira ativa e participativa.

Convidamos o leitor a compartilhar essa reflexão, colocando em questão como as artes cênicas e seus processos criativos e pedagógicos nos auxiliam a trazer à tona os temas interditos, abrindo a possibilidade de ritualizar, simbolizar e afetar percepções e lugares comumente ocupados sobre a condição humana, suas relações e destinos dentro de nossa sociedade.

**Suzana Schmidt Viganó (SSV) – A relação entre processos pedagógicos e a construção cênica são uma tônica da encenação contemporânea<sup>1</sup> e o Teatro Documentário<sup>2</sup> faz desse diálogo um elemento fundante de seu trabalho. Eu gostaria de focalizar uma experiência particular de sua trajetória como professor e diretor nesta entrevista, que reúne duas categorias aparentemente distantes: as crianças e a morte. Como surgiu esse tema e como se iniciou esse processo?**

**Marcelo Soler (MS)** – Em 2019, Marisabel Lessi de Mello, que trabalhou por muito tempo na Divisão de Fomento ao Teatro e hoje é uma das responsáveis pelo Departamento de Ação Cultural do Centro Cultural São Paulo, me convidou para

---

1 Segundo Flávio Desgranges, desde o final do século XX os modos de produção teatrais se mantêm em estado permanente de experimentação e pesquisa, “o que solicita a invenção de contínuas e renovadas possibilidades investigativas” (2012, p. 12), seja com relação à constituição e à materialidade cênica, seja em relação ao espectador. Ademais, a relação com os diferentes espaços e territórios das cidades e a presença da ação artística nesses lugares aprofunda e diversifica as relações artístico-pedagógicas, em processos de aproximação e diálogo com as comunidades, efêmeras ou não, por identificação ou por vínculos diversos. E todas essas relações, que podem ser entendidas como interculturais, constroem novos caminhos de investigação sobre o teatro e o processo cênico.

2 A Cia. Teatro Documentário é composta por dez arte-educadores. Suas experimentações cênicas-documentais buscam unir reflexões e procedimentos teatrais a ações sociais de caráter pedagógico. Nessa trajetória, destacam-se as pesquisas em torno do universo da memória, do tempo e das relações de convívio entre os cidadãos paulistanos e a cidade. Entre os projetos desenvolvidos pela Cia. Teatro Documentário, desde o ano de 2006, destacam-se os desenvolvidos com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: “Como se pode brotar poesia na casa da gente?” (2010), “Mapear Histórias, ou como disse Guimarães o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (2011), “A morte na vida da grande cidade” (2013), “Terra de Deitados” (2015), “O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade” (2018) e o “Teatro na Encruzilhada” (2022). Mais informações em: <http://ciateatrodocumentario.com.br>.

participar de um projeto chamado “Peripatumen! O que as crianças pensam,” que tinha a seguinte perspectiva: realizar ações de cunho filosófico com crianças de 4 a 9 anos. A ideia era trazer, uma vez por mês, profissionais que pudessem motivar esses encontros, não necessariamente filósofos, mas pessoas que suscitassem nas crianças questionamentos de temas caros à filosofia.

Isso poderia ser feito de maneira prática, como a construção de uma cena, ou com exercícios de elaboração visual. Para a primeira ação, eles convidaram um filósofo e me chamaram para a segunda. Marisabel conhecia a minha trajetória na Cia. Teatro Documentário e sabia que eu também tinha atuado na Secretaria de Educação, com a formação de professores de teatro para educação infantil. Ela me pediu para trazer um tema que, a princípio, não fosse associado à infância. E logo me veio a ideia da morte, porque na minha experiência como formador de professores da educação infantil, eu percebi que esse era um tema tabu para eles.

Em uma dessas formações, uma professora disse o seguinte: “aconteceu algo muito forte!” Ela tinha uma prática com as crianças que envolvia uma boneca, era a boneca da turma. Todos os alunos a levavam para casa, inclusive os meninos, para passar um final de semana. Os pais estavam cientes e eles também tinham que ter uma relação com a boneca. Era uma coisa muito interessante mesmo. Em um determinado final de semana, essa boneca foi para casa de uma menina que, no final do domingo, foi diagnosticada com meningite. Ela passou por um tratamento e sobreviveu, mas o médico recomendou que os pais não continuassem mais com a boneca, que eles deveriam, inclusive, queimá-la. E aí a professora pensou: “como eu vou falar para as crianças que a boneca não existe mais? Será que a gente fabrica uma outra? Engana as crianças?” E as outras professoras começaram a achar isso interessante, porque de certa maneira a boneca tinha morrido. Na sequência, começaram a pensar, junto com as crianças, em uma cerimônia de despedida, nos moldes das brincadeiras de faz-de-conta. E isso foi mesmo feito lá na escola. E essa história sensibilizou muito as professoras do grupo de formação.

Eu fiquei com isso na cabeça e pensei que poderia levar esse tema para as crianças do Centro Cultural. Eu tinha passado por dois projetos que haviam sido contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro. Um deles se chamava *A Morte na Vida da Grande Cidade*, que trabalhava as simbologias da morte presentes em São Paulo, e o outro, *Terra de Deitados*, um desdobramento do primeiro projeto, no qual a gente fazia ações dentro de cemitérios da cidade.

Marisabel achou esse tema interessante e eu propus uma ação que tinha um forte caráter performativo. Levei várias fotos dos meus dois cachorros – a Clarice Lispector e o Bernardo, que tinha acabado de falecer. A Clarice estava muito velhinha e ficou muito triste quando o Bernardo morreu, então eu adotei a Amora, que ainda está viva. Eu tinha as fotos do Bernardo desde bebê até a velhice, nos seus últimos momentos, e tinha da Clarice, acompanhando o Bernardo nesse processo de envelhecimento. Eu pensei em levar essas fotografias para as crianças e contar a história dos meus cachorros, fazendo perguntas como: “a Clarice aqui está com que idade?” Eu achava que ia chegar um momento, como realmente aconteceu, que elas iam perceber que o Bernardo havia morrido.

Diante disso eu perguntei para as crianças se elas já tinham passado por algo assim e o que acontecia quando uma pessoa morria: como é a despedida? Isso é importante? Algumas crianças contaram suas experiências e eu propus pensarmos juntos numa despedida para o Bernardo. No final do encontro, a Amora foi levada para que elas a confortassem pela morte do Bernardo. As crianças acharam que seria interessante a gente fazer desenhos para o Bernardo e eu propus lançar esses desenhos do ponto mais alto do Centro Cultural, como uma cerimônia de despedida. Fizeram desenhos do Bernardo com a Clarice, as crianças que eram alfabetizadas escreviam coisas como: “Bernardo, a Clarice tem saudade de você!” Foram desenhos muito interessantes que compunham a ação performativa de lançá-los para o céu, além da chegada da Amora quando todas as crianças a abraçavam.

**Imagem 1:** “Peripatumen!” Marcelo, as crianças e a cachorra Amora.  
Centro Cultural São Paulo, 2019.



**Foto:** Alessandro Fritzen, 2019.

Os pais participavam do final do encontro. Eles deixavam os filhos com o formador do dia e saíam para visitar o equipamento com a equipe de Ação Cultural. Eles voltavam depois de uns 40 minutos para a conversa final com as crianças que, no meu caso, foi junto com a Amora e as crianças estavam muito mexidas. Os pais chegaram e elas já contaram sobre a Clarice, sobre a despedida que fizeram para o Bernardo, e os pais se emocionaram, porque as crianças estavam falando de morte como se esta fizesse parte da vida – como de fato faz. Marisabel e a equipe do Centro Cultural me reportaram que essa ação foi muito marcante, repercutindo entre os pais e as crianças. Elas voltaram para os outros encontros e perguntaram sobre a Amora, queriam ver se o aviãozinho de papel delas ainda estava ali... A ação as afetou, criou o sentido para elas.

**SSV – Pensando sob a perspectiva da ação cultural, vista como um conjunto de práticas que buscam qualificar a produção simbólica de um grupo e enriquecem o uso do espaço público, como você avalia esse trabalho com as crianças?**

**MS** – Penso que essa ação proposta pelo Centro Cultural São Paulo, partindo do setor de Ação Cultural, tem várias facetas que são interessantes para a gente refletir. A primeira delas é que os encontros não eram dentro de uma sala, eles eram realizados com as crianças em um espaço aberto. Então os frequentadores passavam por nós, viam as crianças conversando, agindo, preparando materiais. Havia uma interferência naquele espaço e, de certa maneira, as crianças tinham a oportunidade, pelo menos naquele momento, de utilizar o espaço de uma outra maneira, mais criativa. Além disso, o fato de os pais levarem as crianças, as deixarem com o formador, saírem para conhecer o Centro Cultural e, ao voltar, presenciarem a elaboração criativa das crianças, também possibilitava que esses pais tivessem um outro olhar sobre o espaço e, inclusive, sobre os próprios filhos.

Eu me lembro que quando eles presenciaram o ritual performativo que as crianças criaram para o Bernardo, eles se depararam com seus filhos como propositores de uma criação de cunho artístico. Não é por acaso que eles se emocionaram ao ver as crianças. Elas iam até os pais, apresentavam a Clarice e o Bernardo, explicando que ele tinha morrido e que a Amora estava ali para receber os cumprimentos e estar junto com eles no ritual. Isso era muito forte. Então, a relação com o próprio Centro Cultural e com a possibilidade desse espaço ser aberto para criação artística, fora de um eixo comercial, com certeza se efetivava ali. Além disso, tivemos a oportunidade de que as crianças se organizassem e criassem simbolicamente dentro de um universo temático socialmente interdito para elas. E isso abriu a oportunidade para os pais questionarem: será que o tabu da morte não está dentro de mim? Será que as minhas práticas sociais ou meu próprio discurso em relação à morte perante as crianças não levam a essa interdição?



### **SSV – Como o percurso iniciado com as crianças no Centro Cultural São Paulo se desdobrou em um processo de encenação teatral?**

**MS** – A experiência do Centro Cultural levou um grupo de teatro, com o qual eu já havia trabalhado, a Cia. do Trailler, de São José dos Campos, a me chamar para participar de um projeto de teatro infantil sobre a temática da morte, novamente associada às figuras dos cachorros, só que dessa vez partindo da história da Laika<sup>3</sup> e que se chamou *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Eu tinha dirigido esse grupo numa encenação chamada *Experimento Desterro*. *Doc* e, durante o processo de ensaios, fiz a ação no Centro Cultural. A Caren Ruaro<sup>4</sup>, integrante do grupo e professora de teatro no ensino fundamental, se sensibilizou demais quando contei a experiência.

Em 2021, ela me convidou para dirigirmos juntos um projeto de teatro infantil para o ProAC a partir desse tema, pois as crianças estavam convivendo com a questão da morte, devido à pandemia. Vários alunos ou tinham perdido parentes próximos ou acabavam falando sobre isso. Existia o receio, por parte dos familiares, de entrar nesse assunto, então vinham soluções do tipo: “a vovó virou uma estrelinha,” que a gente conhece. Além do desejo de levar esse tema para sala de aula, ela teve necessidade, como artista, de pensar um projeto que envolvesse a morte e as crianças. Eu aceitei o convite, primeiro porque era um desdobramento da minha ação com as crianças do Centro Cultural, que, por sua vez, era outro desdobramento do meu trabalho com os professores da rede pública. Enviamos o projeto, ele foi contemplado em 2021 e começamos o processo de encenação em 2022.

---

3 Laika, uma vira-lata das ruas de Moscou, foi selecionada para ser a ocupante da nave espacial soviética Sputnik 2, lançada ao espaço sideral em 3 de novembro de 1957. É considerado o primeiro ser vivo a viajar para o espaço. Os cientistas, quando a enviaram, já sabiam que não teriam como trazê-la com vida de volta à terra.

4 Além dela e de André Ravasco, membros fundadores da Cia. do Trailler, participaram da montagem Andrei Gonçalves e Luan Fonseca.

**Imagem 2:** Cena de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Cia. do Traller, 2022.



**Foto:** Caren Ruaro, 2022.

Havia um grande interesse em trabalhar com a história da Laika, que foi o primeiro ser vivo a ir ao espaço. Eu sabia que ela tinha morrido lá, porque não conseguiram trazê-la de volta. Isso já me tocava em algum lugar e, com a pesquisa, fui descobrindo coisas que me fizeram achar ainda mais interessante trabalhar a partir disso.

Resolvemos começar o nosso processo com uma oficina para crianças, trazendo elementos do que a gente iria trabalhar: a história da Laika, a temática da morte. Eu fui o propositor da oficina e a gente fez uma coisa bem interessante: misturamos os atores e atrizes que iam trabalhar no processo com as crianças, que eram duas de 7 anos e quatro de 10 anos. Nós propusemos uma série de jogos nos quais trouxemos a história da Laika e perguntamos para as crianças se elas já a conheciam. Uma delas disse: “é aquela que foi para o espaço?” A gente disse: “sim!”. E outra falou: “ela foi para o espaço e morreu”. E todas as crianças, inclusive as de 7 anos, reagiram de maneira

tranquila: “ok, ela morreu.” Não estou dizendo que é tão simples trabalhar o tema da morte com as crianças, mas muitas vezes o tabu está presente no adulto e se ele não se abrir para entender como a criança vai construir a própria ideia de morte, ele pode contribuir para o desenvolvimento de uma noção deturpada, ou carregada, ou como algo apartado da vida. Nesse sentido, foi muito interessante para os atores, que, ao trabalhar junto com as crianças, perceberam que a lógica delas era outra, inclusive em relação à morte. Essa foi uma conclusão que eles tiveram depois dessa oficina. Foi uma experiência pontual dentro do processo, mas que acendeu um outro nível de discussão.

E como isso chegou na encenação? Primeiro, nós utilizamos na oficina alguns materiais, por exemplo, um retroprojetor. Para as crianças foi uma coisa maravilhosa, elas veem o analógico como uma coisa incrível: vitrola, máquina de escrever... A gente trouxe muitas fotos da Laika em transparência e foi muito estimulante. Em um dos jogos a gente projetava a fotografia da cachorrinha e pedia para criança ir até a imagem e se relacionar com ela por meio de uma ação.

**Imagem 3:** *Workshop* com as crianças para o processo de criação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, 2022.



**Foto:** Caren Ruaro, 2022.

Foi muito interessante ver como as crianças que conheceram a Laika por nosso intermédio trabalhavam com ações que eram de fazer carinho, de dar bronca. As crianças que conheciam a história anteriormente foram para ações que envolviam mais a questão da morte. E elas não tinham pudor, não existia algo carregado, não existia um “hiper pesar”. E isso foi algo que ficou na encenação, de não trabalhar com essa carga extremamente pesada que envolve a morte e, ao mesmo tempo, não criar subterfúgios para fugir da temática.

**SSV – Compreendendo a obra teatral contemporânea como um processo de construção aberto, como você vê a participação de atores sociais diversos (artistas, professores, alunos, cidadãos) em seu processo de criação?**

**MS** – Quando o Flávio Desgranges<sup>5</sup> escreve sobre a Cia. Teatro Documentário, ele seleciona uma das nossas encenações, *Pretérito Imperfeito*, e analisa o que ele chama de caráter polifônico. Então, quando trazemos esses outros atores sociais, sem uma postura assistencialista, mas mantendo os lugares de diferença, nós proporcionamos ao processo uma perspectiva de funcionalidades e conhecimentos diversos, compreendendo a educação, como diz Hannah Arendt<sup>6</sup>, como um processo que se faz entre diferentes. Por exemplo, as crianças e os pais que participaram desses processos foram importantes agentes da construção cênica. Eles apresentavam soluções e temas interessantes, dentro de uma troca que se efetivava com os artistas.

O título do livro da Maria Lúcia Pupo, *Para alimentar o desejo de teatro*<sup>7</sup>, é muito interessante. Talvez aquele *workshop*, mas não só ele, porque havia crianças que já tinham contato com o teatro na escola, tenha despertado o desejo delas de teatro. Elas começaram a sentir que a gente as ouvia e que elas produziam coisas de natureza simbólica, por exemplo: “escreva um bilhete para a Laika como se ela estivesse viva”, “como você falaria sobre essa cena para ela?” A gente propunha um desafio e elas construía algo de natureza simbólica, só que com a linguagem escrita. A partir disso, elas percebiam

5 Cf.: DESGRANGES, F. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, F; SIMÕES, J. (org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec, 2017.

6 ARENDT, H. A Crise na Educação. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

7 PUPO, M. L. **Para Alimentar o desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

que eram importantes para o processo e que havia o nosso real interesse na participação delas.

Não sei como vai ser o resultado estético da peça, porque ela ainda vai estrear<sup>8</sup>. Mas uma coisa é certa: houve uma transformação dos envolvidos, principalmente com relação aos atores homens. No começo do processo eles eram uns e agora são outros, porque estão com corpos brincantes. E eles precisaram do contato com as crianças para isso, porque a gente fazia aquecimento, brincava e jogava junto com elas. Antes, os atores ou agiam com infantilização ou eram adultos pensando como adultos e não se abrindo para o jogo. Eles começaram, inclusive, a trabalhar o medo do ridículo. Por exemplo, em um jogo de estátua, todo mundo parava e eu escolhia alguém para ver se estava congelado mesmo, dava temas para as estátuas como banana amassada, abacaxi azedo... Para os adultos era uma situação quase incômoda, mas para as crianças era divertidíssimo! Então os adultos começaram a se contaminar com isso: nós somos adultos e diferentes, mas nós estamos aqui em diálogo com vocês.

**Imagem 4:** Cena de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Cia. do Traller, 2022.



**Foto:** Caren Ruaro, 2022.

<sup>8</sup> *Sputnik 2 e outras histórias caninas* ainda estava em processo de ensaios no momento desta entrevista, mas o espetáculo estreou em 27 de novembro de 2022, no Sesc São José dos Campos.

Eu gosto muito da ideia do Sarmiento<sup>9</sup> de culturas da infância, porque ela me permite ir para esse lugar de entender a infância como diferente das culturas dos adultos. Esse processo foi muito interessante porque eu consigo ver, pedagogicamente, como os atores foram crescendo dentro do processo e como, para os atores homens, foi mais transformador. Um deles é um pai muito legal, que brinca com as filhas, mas quando ia para a cena carregava uma ideia estereotipada de criança.

Então, voltando para a sua pergunta, o contato com esses outros atores é indispensável para trabalhar com algo que tem a ver com a arte contemporânea, que é a polifonia, as vozes distintas presentes na cena. E também é importante quando a abordagem é de uma pedagogia mais libertadora, quando os envolvidos no processo estão dispostos a desenvolver um projeto real de construção de conhecimento. Nesse ponto, tenho que estar aberto a abdicar de algumas coisas que até então eu considerava certas e posso aprender com o outro a partir de uma nova perspectiva, posso ter um outro olhar sobre a realidade e até sobre as soluções cênicas.

**SSV – Em seu trabalho *Terra de Deitados* a morte também figura como eixo central do processo de criação. Essa seria uma reflexão presente em seu trabalho como encenador?**

**MS** – A morte aparece em muitos momentos no meu trabalho, até para além da Cia. Teatro Documentário. Quando fui professor de escola profissionalizante de teatro eu já propunha coisas que envolviam a morte. Ela atravessava, não apenas como um tema, mas como um elemento presente: em algum momento

9 “Sarmiento (2007) nos ensina que as representações tradicionais – para ele, historicamente situadas em um momento “pré-sociológico” – da conceitualização da criança e da infância podem ser elencados em tipos ideais, que revelam as simbolizações históricas da criança; essas concepções moldam as ações cotidianas e práticas da comunidade de adultos ao redor das crianças. Sarmiento distingue: a criança má (noção baseada na ideia do pecado original); a criança inocente (vítima da sociedade que a perverte); a criança imanente (concepção que semeia as teorias desenvolvimentistas, na qual há possibilidade de aquisição da razão e da experiência); a criança naturalmente desenvolvida (visão poderosa na contemporaneidade, onde, antes de serem seres sociais, as crianças são seres naturais); a criança inconsciente – visão possível a partir de Freud – onde a criança é vista como um preditor do adulto (sic), cujos conflitos relacionais com as figuras paterna e materna lhe constituem. A sexta visão de infância demarcada por Sarmiento, a criança vista como ser humano completo e um ator social com a sua especificidade, só é passível de ser teorizada, segundo ele, a partir de uma revisão sociológica das representações tradicionais da criança: essa então é, para nosso autor, “a criança sociológica.” O cerne dessa noção de infância está em propor pensar as crianças como seres sociais que integram um grupo social distinto.” (MACHADO, 2010, p. 120).

dentro da estrutura da encenação existia uma morte e nesse e neste momento havia um olhar diferenciado meu como professor e como encenador.

Entre os projetos que eu tenho dirigido na Cia. Teatro Documentário, *Terra de Deitados* talvez tenha sido o mais emblemático em trazer para cena a morte. Primeiramente, ele tinha como eixo central a proposição de oficinas em diferentes cemitérios públicos da cidade de São Paulo. No projeto anterior, *A Morte na Vida da Grande Cidade*, a gente pesquisava a simbologia da morte presente na cidade de São Paulo e tivemos contato com os cemitérios. Eles são classificados em A, B, C e D, uma classificação que remete às classes sociais. Os cemitérios A são os que ficam em lugares nobres da cidade, como o Cemitério da Consolação. Os B estão em lugares que seriam da classe média, como da Vila Mariana. Os C estão em lugares mais afastados, como o da Quarta Parada na zona leste, e os D seriam cemitérios que estão nos extremos da cidade, como o do Jardim São Luiz, na zona sul.

Nós escolhemos um cemitério de cada uma dessas classificações: Araçá, Vila Mariana, Quarta Parada e o cemitério da Vila Formosa, que é o maior da América Latina. Desenvolvemos neles oficinas abertas para as pessoas interessadas em trabalhar proposições em teatro documentário e recebemos advogados, arquitetos, professores, servidores públicos. Tivemos muito apoio do serviço funerário, era a gestão do Haddad. Inclusive, o nosso intuito era que os funcionários do serviço funerário participassem das oficinas e conseguimos que a prefeitura contasse a participação como hora de trabalho. No entanto, não tivemos nenhuma inscrição, de início.

Estava prevista no projeto uma encenação dentro do cemitério da Vila Mariana e os integrantes da Cia. Teatro Documentário realizavam oficinas em todos os cemitérios escolhidos, como parte do processo de criação, a fim de investigar questões de ordem estética que nos eram caras ao processo. Eu, estrategicamente, fiquei com o cemitério da Vila Mariana, no qual a gente contava a história de um jazigo específico, uma “história enterrada”, literalmente. A gente tinha o relato de uma viúva, na época com 102 anos, sobre a morte do marido e sobre como aquele jazigo tinha sido um “cala a boca” para ela não falar a verdade sobre como o marido tinha morrido num acidente de trabalho. Essa ideia nos interessava demais e a gente queria contar essa história naquele cemitério, em frente àquele túmulo, que seria o alvo da nossa documentação.

**Imagem 5:** *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



**Foto:** Marcelo Soler, 2016.

**Imagem 6:** *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



**Foto:** Marcelo Soler, 2016.



Os funcionários do serviço funerário, a princípio, não se interessaram. Talvez em nenhum momento houvesse sido alimentado neles o desejo de teatro e, para mim, era muito importante que eles participassem, inclusive, da encenação. Mas como nossas práticas não são impositivas, nós propúnhamos experiências de aproximação. Então, mediante isso, selecionadas as 20 pessoas para fazer a oficina, eu construí o percurso apostando que a presença das cenas no espaço do cemitério levaria os funcionários, a princípio por curiosidade, a apreciar o trabalho. E poderia nascer ali uma atração para o que a gente iria desenvolver. E foi isso que aconteceu. Ao longo da oficina, eu propunha criações a partir de jogos que levavam em conta o espaço do cemitério, principalmente sob a perspectiva de tentar trazer a memória contida em alguns lugares específicos. Havia regras de jogo que faziam os participantes conversarem com os funcionários, atrás de relatos para criação das cenas. Os servidores começaram, espontaneamente, a assistir aos ensaios e, progressivamente, a partir inclusive da mediação entre jogadores e plateia, começou a se pensar em maneiras de trazer esses funcionários para a cena, como os portadores da memória daquele espaço.

E assim eles começaram a se interessar pela cena teatral, porque eles viam sentido naquilo, em poder compartilhar com a gente a história do seu local de trabalho. Uma das coisas que eles relataram era a dificuldade em falar que trabalhavam em um cemitério. E uma ação como aquela fazia que eles tivessem orgulho de trabalhar ali. Isso foi dito não apenas por um, mas por vários deles, porque ali era um lugar de memória e eles eram trabalhadores da memória. Quando eu ouvi isso de dois ou três funcionários, isso me trouxe uma satisfação muito grande e também a todo mundo que fazia a oficina. Tínhamos chegado no lugar que almejávamos, que era pensar o cemitério como lugar de memória, embora apartado da vida da grande cidade. São Paulo era a cidade da “desmemória.”

Havia uma apresentação aberta ao público, como resultado das oficinas, em todos os cemitérios e todos os participantes assistiam. E foi a partir desse material que a gente começou o processo de criação dentro do cemitério da Vila Mariana. E no final, todos os funcionários da administração e todos os coveiros do cemitério participaram da encenação final, inclusive com o pagamento de cachê pelo fomento, efetivando a participação deles para contar essa história.

**SSV – Como você compreende a produção de conhecimentos, seja sobre o próprio fenômeno teatral, seja sobre questões fundamentais da humanidade e da sociedade em um processo de criação artística e pedagógica?**

**MS** – A Cia. Teatro Documentário faz parte da minha vida desde 2006 e é uma companhia, como você bem disse, que tem uma relação muito forte com o campo do teatro-educação. É uma companhia em que todos os integrantes são professores e professoras. São atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas e eu como diretor, mas todos atuam na educação básica ou no ensino superior. Os nossos projetos sempre foram atravessados por esse campo da educação e nós não dissociamos o artístico e o pedagógico. A ideia de oficina está presente nos nossos trabalhos como parte integrante da construção artística. Nós entendemos que, além de ser uma contrapartida social, elas existem porque são parte do processo de construção da encenação. Nós trazemos, para os participantes das oficinas, questões para as quais nós mesmos não temos respostas, e a partir daquele momento existe uma troca em que a gente abre o espaço para essas pessoas, que às vezes desconhecem o trabalho da Cia. Teatro Documentário, para que tenham uma aproximação com ele. Mas as pessoas também colaboram na construção de soluções cênicas, como elementos de dramaturgia, de cenário, figurino, fragmentos de cena que surgem nessas oficinas e entram nas nossas encenações. Então o que acontece faz parte do nosso modo de produção.

No processo de encenação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, por exemplo, não foi uma situação do tipo: “olha, nós vamos dar essa oficina porque ganhamos um ProAC”. Isso nem estava no projeto. Foi na verdade uma necessidade de se iniciar o processo *com* as crianças. E a partir daí a gente começou a levá-las para assistir aos ensaios. A gente fazia o trabalho de mediação, provocando as crianças. Por exemplo, elas assistiam a uma cena e a gente pedia: “a partir dessa cena que vocês viram, poderiam escrever uma carta para Laika, contando para ela do que vocês gostaram e do que vocês não gostaram? Se ela estivesse viva, o que vocês fariam para ela?” E elas acabavam trabalhando com a ideia do que era interessante ou não na cena, mas por uma via mais poética. Em outros momentos, a gente falava para elas: “o que você faria com o retroprojetor?” E elas elaboravam propostas que contaminavam a gente.

**Imagem 7:** Oficina com as crianças para o processo de criação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, 2022.



**Foto:** Caren Ruaro, 2022.

Então, o processo foi permeado pela presença de crianças que eram, eu diria, “espectadoras especiais” do processo. Nós fazíamos a mediação sobre o que elas assistiam e, a partir do que elas traziam, a gente reelaborava as cenas tentando, por meio desse olhar, entender e avaliar o processo cênico. De certa maneira, as crianças tiveram uma coautoria e uma presença muito fortes, trazendo elementos constitutivos para a encenação, porque elas começaram a ter interesse em ser essas espectadoras especiais.

Quando os servidores do cemitério da Vila Mariana começaram a participar, como jogadores involuntários do processo de criação, eles começaram a se interessar pela cena teatral e a ressignificar as próprias vidas e o próprio espaço de trabalho.

Então, veja, eu acho isso muito interessante, como, a partir do próprio teatro, existe uma aproximação. A partir do “ser espectador” eu me aproximo da linguagem, começo a ver sentido nessa linguagem, começo a me relacionar com ela e, a partir dela, eu começo a pensar e refletir sobre a minha própria vida. Nós contávamos a história de um jazigo, mas de certa maneira também contamos a história desse espaço. E os funcionários perceberam o quanto era importante o dia a dia deles nesse espaço e começaram a dividir

seus questionamentos com a gente. E nós trouxemos isso para a encenação final, que envolvia o lugar da morte e dos lugares associados à morte dentro da cidade.

**Imagem 8:** *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



**Foto:** Marcelo Soler, 2016.

**SSV – Como você entende que a abordagem sobre a morte em seus trabalhos contribui para a reflexão sobre a sociedade contemporânea?**

**MS –** Com esses projetos eu aprendi a importância dos rituais de despedida e compreendi que a ausência desses rituais e de lugares onde eles são feitos, para além do religioso – porque o enterro de uma pessoa tem também um cunho social – é um problema contemporâneo. Aconteceu algo muito importante dentro desses processos que me trouxe a percepção do quanto é necessário, sim, ritualizar. E que existe um motivo social que torna isto cada vez mais dissipado do nosso cotidiano.

Eu descobri isso lendo Philippe Ariès (2017), *A história da morte no ocidente*<sup>10</sup>. Com a ascensão do capitalismo, a morte foi cada vez mais apartada do convívio social e quando eu falo convívio social é o convívio da comunidade e das famílias. Ariès descreve como isso se dava no feudalismo, no

<sup>10</sup> ARIÈS, Philippe. **A História da Morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos tempos. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

começo do capitalismo, como era a relação com a morte. O moribundo era visitado pelos vizinhos e pela família. Ele trazia histórias que, neste momento da morte, ele precisava compartilhar, para que as pessoas não esquecessem. As crianças visitavam, elas brincavam no leito de morte do moribundo. Ele era abraçado pela comunidade e existia um ritual que não era tão rápido.

**Imagem 9:** *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



**Foto:** Marcelo Soler, 2016.

É muito interessante a gente pensar que a covid nos trouxe essa hiper rapidez da despedida e as pessoas perceberam como isso é horrível. Mas, de certa maneira, isso já estava acontecendo, porque faz parte desse grande esquema de apagamento da ideia de morte. Porque se a gente começar a ter consciência da finitude, a gente passa a ter uma outra relação com a vida, questionando, por exemplo, a dedicação do nosso tempo a um trabalho pautado na exploração. A ideia do capitalismo é maquiagem a morte. Se você pega a sociedade norte-americana, onde há o hiperdesenvolvimento do capitalismo, literalmente maquia-se o morto, para parecer que ele está vivo, para gente afastar a ideia da morte. O Ariès fala, inclusive, que os muros do cemitério nem sempre existiram, foi um processo gradual e contínuo do apartamento

da morte, até o cemitério passar a ser um espaço totalmente separado da cidade. Creio que, além dessa problematização da morte em termos mais amplos, podemos também pensar no que pode estar por trás das mortes de determinados personagens históricos.

No caso da encenação infantil *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, como mencionei anteriormente, eu acabei conhecendo melhor a história a partir de dados documentais, e soube que os cientistas russos escolheram a Laika porque ela era fêmea. Desde o início eles sabiam que ela ia morrer no espaço, não foi um erro. Portanto, eles acharam melhor escolher uma cachorra fêmea para morrer. Foi proposital. Eles precisavam mandar essa cachorra no aniversário da Revolução Russa, e os cientistas não teriam tempo de trazê-la de volta. Então eles pensaram: qual é o melhor cachorro para morrer? Uma cadela dócil. E eles fizeram uma pesquisa para escolher a vira-lata mais dócil. Porque, também deliberadamente, deveria ser uma cadela de rua, não de raça. Eu achei isso muito simbólico: enviarem para morrer no espaço uma fêmea, dócil e vira-lata. Tanto que uma das músicas da encenação, que tem uma ironia bem brechtiana, é assim: “Coitadinha, cachorrinha, nasceu para ser boazinha! Boazinha, cachorrinha, nasceu para ser coitadinha!”

**Imagem 10:** Registros da cachorra Laika.



**Fonte:** National Air and Space Museum Photo Archives, 1957.

A gente tentou levar esse questionamento de maneira sutil, mas sem deixar de enfatizar quais foram os critérios de escolha. Nos trabalhos com as crianças espectadoras ao longo do processo ouvimos: “mas por que escolheram uma cachorra e não um cachorro?” Essa fala nos fez pensar: certos corpos são legados à morte, enquanto outros são afastados dela o máximo possível. E isso é um problema contemporâneo.

## Referências bibliográficas

- ARENDR, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARIÈS, Philippe. **A História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos tempos. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.
- DESGRANGES, F. **A inversão da Olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DESGRANGES, F. **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.
- MACHADO, M. M. A Criança é Performer. **Revista Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 35, n. 2, p. 115-138, 2010.
- PUPO, M. L. S. B. **Para Alimentar o Desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- SARMENTO, M. J.; VASCONCELOS, V. M. R. de. (org.). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

Recebido em 01/11/2022

Aprovado em 29/01/2023

Publicado em 12/04/2023



**Razão calcinada:  
Crítica de Teatro Amazonas, da companhia  
Azkona & Toloza**

*Calcined reason:  
Review of Teatro Amazonas, by the company  
Azkona & Toloza*

*Razón calcinada:  
Crítica de Teatro Amazonas, de la compañía  
Azkona & Toloza*

**Valmir Jesus dos Santos**

**Valmir Jesus dos Santos**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de  
São Paulo (ECA-USP) e bolsista Capes. Jornalista, crítico e editor do  
site Teatrojornal – Leituras de Cena.





## Resumo

Espectáculo denuncia a promíscua e histórica cumplicidade de governos e da iniciativa privada com atividades extrativistas ilícitas, motores da crise ambiental na Amazônia, bioma que tem 60% de sua extensão no norte do Brasil. Chama a atenção por meio de procedimentos do documentário audiovisual, da técnica *verbatim* e das formas animadas que ganham dimensões sensoriais. Há uma lógica intrínseca em termos de dramaturgia expandida, como na confluência de volumes, luzes, sombras e objetos que pouco a pouco transformam o palco nu em uma instalação escultórica.

**Palavras-chave:** Teatro político; Dramaturgia; Encenação; Azkona & Toloza; *Teatro Amazonas*.

## Abstract

The show denounces the promiscuous and historical compliance of governments and private initiative with illegal extractivist activities, drivers of the environmental crisis in the Amazon, a biome that has 60% of its extension in the north of Brazil. It is eye-catching by using audiovisual documentary procedures, *verbatim* technique, and animated forms that gain sensory dimensions. There is an intrinsic logic in terms of expanded dramaturgy, like the confluence of volumes, lights, shadows, and objects that little by little transform the stage into a sculptural installation.

**Keywords:** Political theater; Dramaturgy; Staging; Azkona & Toloza; *Teatro Amazonas*.

## Resumen

El espectáculo denuncia la promiscua e histórica complicitad de los gobiernos y el sector privado con las actividades extractivas ilícitas, que impulsó la crisis ambiental en la Amazonía, bioma que abarca el 60% de su extensión en el norte de Brasil. Llama la atención sobre cómo los procedimientos documentales audiovisuales, la técnica *verbatim* y las formas animadas adquieren dimensiones sensoriales. Hay una lógica intrínseca en términos de dramaturgia expandida, como en la confluencia de volúmenes, luces, sombras y objetos que poco a poco convierten el escenario desnudo en una instalación escultórica.

**Palabras clave:** Teatro político; Dramaturgia; Puesta en escena; Azkona y Toloza; *Teatro Amazonas*.

O espetáculo *Teatro Amazonas* (2020) desnorteia, na acepção a um só tempo angustiante e metapoética, dada a sua capacidade de botar do avesso a gente brasileira que se pensava minimamente informada sobre o colapso ambiental em curso no alto do mapa do país. O cenário é pior sob todos os ângulos. A criação da coreógrafa catalã Laida Azkona Goñi e do videoartista chileno Txalo Toloza-Fernández evidencia mais de meio século de violências entranhadas no Brasil do genocídio de povos indígenas, da escravização da população negra, trazida à força do continente africano, e das atividades extrativistas ilícitas, motoras no desequilíbrio do bioma que tem 60% de sua extensão no norte do Brasil.

Tamanho ambição temática – expor a ciclotimia barbárie-civilização – requer correspondência formal à altura. E assim é. Na obra, a sintaxe de vozes e de imagens passa ao largo do exotismo que poderia advir da ótica estrangeira. Resulta criteriosa a apuração dos fatos que enuncia. Ecoa acurada a escuta de atores sociais como lideranças indígenas, quilombolas, ribeirinhos e ribeirinhas, bem como ativistas ambientais e pesquisadores praticantes de resistências incomensuráveis em regiões do Amazonas e do Pará – parte deles e delas assassinada.

As quatro apresentações aconteceram cerca de três meses após a execução do indigenista Bruno Araújo Pereira e do jornalista inglês Dom Phillips, em 5 de junho de 2022, no Vale do Javari (AM), fronteira com o Peru. O primeiro fora exonerado da Fundação Nacional do Índio (Funai), combatia a pesca e o garimpo ilegais e, recentemente, auxiliava o segundo na apuração de um livro focado em ameaças àqueles territórios.

Era impossível, portanto, experienciar *Teatro Amazonas* sem ser duplamente impactado pela repercussão do caso no noticiário recente e pela compilação de fatos que perfazem a linha evolutiva das alterações climáticas e da degradação ambiental. Uma tragédia brasileira e global aos poucos escrita ao longo de séculos.

Por sinal, sua premissa universalizante pede um aparte. Na abertura do fórum O Desafio Social da América Latina: Reformas, Direitos e Diálogo Social, ocorrido na capital chilena, em setembro de 2022, o ex-presidente uruguaio José “Pepe” Mujica proferiu um enternecido e crepuscular manifesto acerca do sentido da vida. Dizendo-se consciente de que pertence a um tempo que se vai, o estadista vaticinou, em videoconferência, do alto de seus 87 anos:

Nunca, na existência da história do *sapiens* sobre a Terra, nunca soubemos mais claramente de onde vêm nossas mazelas, nossas limitações e, no entanto, as contemplamos, multiplicam-se, agravam-se. Temos no horizonte a perspectiva de um holocausto ecológico. (MUJICA, 2022, tradução nossa)

A sabedoria da liderança política vem a propósito de como a arte também tropeja a seu modo. No mesmo setembro do equinócio da primavera no hemisfério sul, a passagem-relâmpago de *Teatro Amazonas* pelo litoral e pela capital paulista constituiu exposição do fracasso humano no que respeita ao sistemático descuido do planeta que habita.

Conforme se observa, a realidade é matéria-prima no “projeto documental no âmbito das artes vivas”, de acordo com seus criadores (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa). Não sem razão, o trabalho de campo e o cruzamento com um manancial de informações, atos e omissões circunscreveram os dois primeiros anos do governo Jair Bolsonaro (2019-2022). Uma carta aberta assinada por caciques de três povos indígenas – Aruak, Baniwa e Apurinã –, tornada pública no segundo dia de mandato, informou que “Já fomos dizimados, tutelados e vítimas de política integracionista” (CARTA DOS POVOS, 2019). Diga-se, sob o jugo da colonização ou do Estado Nacional, seja em períodos democrático, seja ditatorial. E por isso continuam: “nós, lideranças indígenas, representantes legítimas, estamos prontos para o diálogo, mas também estamos preparados para nos defender” (CARTA DOS POVOS, 2019). Ao ler essa declaração, Azkona & Toloza, como se autodeclaram enquanto companhia, desembarcou em Manaus em dezembro de 2019, ao lado do historiador e colaborador Leo Gamboa Caneo.

Em atividade desde 2013, a companhia diz buscar acerca “das infinitas possibilidades da poesia, da antropologia visual, da *videocriação lo-fi* [contração de *low fidelity*, estética propositadamente mais caseira], da performance e do movimento” (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa). Em seu portfólio, informa ainda situar-se em uma geografia expandida, a meio caminho entre o Mar Mediterrâneo, os Pirineus e o deserto do Atacama. Suas obras costumam circular por festivais em diferentes continentes, sendo que as mais recentes promovem uma releitura da história oficial, a exemplo da “Trilogia Pacífico”, que fala da barbárie colonial em áreas da América

Latina. Ela conforma “Extraños mares arden” (2014) acerca de uma mulher e dois homens que instalam um museu de arte contemporânea em área do inóspito deserto de Atacama; “Tierras del sud” (2018) sobre a expansão do Estado argentino na região da Patagônia e a submissão ao capital estrangeiro em detrimento de povos originários e, por fim, *Teatro Amazonas* (2020) mote desta crítica.

Logo no início da sessão, o público ouve Toloza dizer que o espetáculo é entendido como um dispositivo de pesquisa em si. Sabe-se que os processos investigativo e criativo impregnam-se, até por osmose, e no caso dessa plataforma cênica-audiovisual tais instâncias ficam mais aguçadas. O aspecto expositivo reflete certo grau de distanciamento no modo como a dupla distingue momentos da itinerância, aporta relatos e alinha fatos. A cadência no narrar chama a audiência a estados de vigília e pasmo numa jornada de cerca de 100 minutos.

A apresentação em análise teve lugar no Teatro Guarany, o mais antigo da cidade de Santos (SP), em setembro de 2022, no âmbito do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas. Erguido na região central, o edifício de fachada neoclássica foi inaugurado em 1882 (14 anos antes do Teatro Amazonas, de Manaus, aberto em 1896), sendo destruído por um incêndio que poupou apenas as paredes externas, em 1981. Após quase três décadas de abandono, o Guarany foi reconstruído pela prefeitura e reaberto em 2008, com 270 lugares<sup>1</sup>.

De volta à montagem, em meio às múltiplas possibilidades de leitura – sob as lentes histórica, filosófica, antropológica etc. –, desperta atenção como recursos de imagens, falas, sonoridades, objetos e sensorialidades dançam em seus respectivos suportes em corpo, tela e tablado. Há uma lógica intrínseca em termos de dramaturgia expandida. Vide a projeção de vídeo documental, o uso da técnica *verbatim* na enunciação e o manejo de volumes, luzes, sombras e objetos. Esses três pontos são colocados em perspectiva neste olhar, bases de uma confluência que pouco a pouco transforma o palco nu em uma instalação escultórica.

1 Cf.: Portal Turismo Santos. Disponível em: <https://bityli.com/6f2HJ>. Acesso em: 6 jan. 2023.

## Atos de filmar

A primeira coordenada a sublinhar é o pendor audiovisual, determinante à alma documentária do projeto, cuja irmanação ao universo do cinema é manifesta. A abertura se dá com imagens de *The laughing alligator* (1979), filme em que Juan Downey sumariza o convívio de sua família com o povo yanomami radicado na porção amazônica da Venezuela entre 1976 e 1977, articulando “o *modus operandi* da antropologia visual e certos procedimentos do cinema de vanguarda e experimental” (SCHEFER, 2016, p. 93).

Em certa medida, Toloza, que assistiu a esse filme pela primeira vez na adolescência, e isso o teria comovido, parece emular seu conterrâneo. Downey deixou o Chile para trabalhar nos Estados Unidos e, de lá, reunir condições para atravessar a região latino-americana e prospectar raízes dos povos da floresta e até de comunidades urbanas, invariavelmente projetando nesses mesmos lugares as imagens que registrava, num gesto de troca.

No caso da produção em foco, a devolutiva se dá ao performar o material recolhido e editá-lo à luz das artes da cena. Para situar essa permuta, é oportuno citar Bill Nichols, referência no estudo contemporâneo do documentário. Este identifica “seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observatório, reflexivo e performático” (NICHOLS, 2005, p. 135). A última das rubricas, conforme se deduz, é a que mais se aproxima à feitura de *Teatro Amazonas*, por mais que uma “afiliação frouxa” (NICHOLS, 2005, p. 135) permeie variações de como o cinema documental reflete a partir de conflitos contemporâneos tanto do prisma formal quanto político de suas imagens.

Na visão de Nichols, o documentário performático “tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (NICHOLS, 2005, p. 169). O empenho de criadores identificados com a performatividade da obra consistiria em responder à seguinte questão: “Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo?” (NICHOLS, 2005, p. 169). Logo, evidencia-se uma equação que leva em conta fenômenos abstratos e imateriais, assim como concretos e materiais, transbordando subjetividades e afetos captados por câmaras e microfones.

Seguindo essa trilha, espectadores brasileiros podem associar a criação aos primórdios do *Globo Repórter*, o programa jornalístico mais longo da televisão nacional. Sua primeira edição semanal, em 1973, tratou do extermínio, pelas forças militares dos Estados Unidos, de dezenas de mulheres e crianças do povo indígena Sioux, em Dakota do Sul, ocorrido em 1890 e que ficou conhecido como o massacre de Wounded Knee (Joelho Ferido). Foi um acontecimento emblemático acerca do genocídio dos povos indígenas no país, consequência da extração ilegal de ouro – lá como cá, um poderoso ímã para armas e doenças.

Ainda sobre a dimensão fílmica, *Teatro Amazonas* costura sua dramaturgia à exibição de trechos do longa-metragem *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, rodado em 1979. A eles o duo sobrepõe, em voz *over*, passagens do diário de filmagem *A conquista do inútil* (2004), de autoria de Herzog, editado em sua língua mais de duas décadas depois da estreia da megalômana produção. O público é informado, resumidamente, acerca da ambição de Herzog de recriar, com realismo, a excêntrica e criminosa empreitada de um barão da borracha, descendente de irlandeses, cometida em 1891: fazer com que um barco a vapor, de dezenas de toneladas, atravessasse parte não navegável da Floresta Amazônica, na região da tríplice fronteira Brasil, Peru e Colômbia, a fim de escoar o produto resultante da extração do látex das seringueiras. “E contra todas as probabilidades, ele consegue. Deixando para trás um enorme sulco na selva e uma grande poça de sangue indígena” (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa).

A excentricidade de Carlos Fermín Fitzcarrald López, ou “Fitzcarraldo”, como era chamado por indígenas, passava também pelo sonho de construir uma casa de ópera em Iquitos, solo peruano, à maneira da suntuosa arquitetura cênica europeia – ele era admirador do tenor italiano Enrico Caruso. Façanha, aliás, que Manaus cumpriu em 1896, inaugurando o Teatro Amazonas, fruto da oligarquia local em êxtase no auge do ciclo da borracha.

Localizado no centro histórico de Manaus, esse edifício secular também aparece no filme de Herzog, cuja direção foi premiada no Festival de Cannes de 1982. Como aquele empresário do fim do século XIX, o cineasta sobrevoou a selva durante meses em busca de dois rios separados por um estreito pedaço de terra que incluísse um morro no meio. Até encontrá-los.

Agora, tudo o que ele precisa fazer é levar seu navio para lá, atravessar a selva com ele e deixá-lo no outro rio. E para isso, conta com a ajuda de 200 figurantes indígenas, alguns quantos trabalhadores florestais, Mick Jagger, Claudia Cardinale e Klaus Kinski. E contra todas as probabilidades ele consegue. Deixando para trás dezenas de sequências de momentos inesquecíveis, um sulco no meio da selva, vários feridos e alguns mortos. (AZKONA & TOLOSA, 2020, tradução nossa)

A alentada citação a *Fitzcarraldo* puxa o fio da memória revisitada no palco para mais dois breves perfis de cidades-empresas fundadas no oeste do Pará, entre as décadas de 1920 e 1940: Fordlândia, às margens do Rio Tapajós, e Belterra, distante 250 quilômetros da primeira. Ambas a reboque da Ford Motor Company, do empresário Henry Ford, que, sob generosos subsídios estadual e federal, viu na maior economia sul-americana a chance de explorar a matéria-prima do pneu, abastecer a indústria automobilística que florescia nos Estados Unidos e concorrer com países asiáticos que exportavam a borracha sintética para a Europa.

Em seguida, a dramaturgia emenda um excerto do chamado Discurso do Rio Amazonas, proferido em 1940 por Getúlio Vargas, que presidiu o Brasil em períodos ditatoriais e constitucionais. O político transmite um bem-acabado exemplo de subalternidade às intervenções estadunidenses na independência do país ou dos congêneres latino-americanos. Prega “a mais alta tarefa do homem civilizado: conquistar e dominar os vales das grandes torrentes equatoriais, transformando a sua força cega e a sua fertilidade extraordinária em energia disciplinada” (VARGAS, 1942, p. 261).

Nos dias que correm, o pensamento varguista soa ainda mais extrativista, integracionista e autoritário, tríade da tônica vigente em gestões da última ditadura civil-militar, de 1964 a 1985. “Ao homem moderno, está interdita a contemplação, o esforço sem finalidade. E a nós, povo jovem, impõe-se a enorme responsabilidade de civilizar e povoar milhões de quilômetros” (VARGAS, 1942, p. 262). Guardadas as proporções, isso equivale a “ir passando a boiada”, na malfadada declaração do ex-ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, em reunião ministerial de 2020, como se não houvesse amanhã. Mau-caratismo explícito. O infinito delírio de grandeza do capitalismo. A perversão diante das florestas que têm suas entranhas calcinadas. Antes a borracha. Agora a carne, a soja, a madeira.

## Atos de enunciar

O segundo quesito a ressaltar na abordagem diacrônica de *Teatro Amazonas* é o da enunciação. Como a realidade da língua e a realidade do discurso se interpõem. A mediá-las, a técnica *verbatim*

essa inconfundível maneira de fazer teatro, que incorpora palavras e discursos exatos proferidos por pessoas reais que vivenciaram determinado acontecimento histórico, e as coloca no palco de forma aberta e declarada em relação ao público. (BIANCHI, 2020)

Artista baseado em São Paulo e adepto desse método de criação desde meados da década passada, Herbert Bianchi localiza a ascensão do *verbatim* na cena britânica do pós-Segunda Guerra Mundial, atribuindo, entre outras razões, ao advento do gravador portátil, com o uso da fita cassete. Isso possibilitou “aos documentaristas gravar entrevistas, pela primeira vez, com as pessoas em seus próprios ambientes, o que definitivamente ampliou as possibilidades dramáticas da técnica” (BIANCHI, 2020). Entre difundir informações confiáveis, levar suas fontes ao palco e ouvir criaturas imprescindíveis, “Talvez mais do que isso, seu maior mérito esteja em sua capacidade de produzir empatia nas plateias, colocando-as diante de situações que de outra forma elas não presenciariam” (BIANCHI, 2020).

Na entonação dos atores em *Teatro Amazonas*, a altura da voz, o ritmo e os acentos de frase são cirurgicamente modulados. Ora enunciam fora do campo da ação, com as personalidades entrevistadas visíveis na tela, ora expressam os dizeres retirados de documentos escritos. Ou apenas assumem a condição de narradores. Nessa triangulação, o estado de presença é mais conotado pelo texto falado do que associado a um corpo identificável. A mimese vocal suplanta a física – conquanto a voz também seja músculo.

Por vezes, o fluxo de assuntos escala a indignação. Nos anos 1940, houve a evangelização forçada pela missionária Sophie Müller, membra da Missão Novas Tribos, instituição detentora de frotas de avião e pistas de pouso clandestinas em terras amazônicas, inclusive cometendo abusos sobre povos não contactados, com apoio estadunidense. Em 1969, a publicação do *Informe Figueiredo* pela britânica *Sunday Times Magazine*, um dossiê elaborado pelo então Serviço de Proteção de Índios, com cerca de sete mil páginas, a propósito



de três décadas de violência continuada no Amazonas: barbárie, assassinatos em massa e tortura, violações e sequestros de mulheres e crianças, envenenamentos e epidemias intencionais, enfim, um emaranhado criminal formado por políticos, agentes públicos e catequizadores. Pouco depois do relatório vir a público, sua cópia única teria desaparecido, mas o jornalista Norman Lewis detalhou o genocídio em letras garrafais. O sobrenome Figueiredo é uma referência ao procurador federal Jáder de Figueiredo, presidente da comissão de inquérito administrativo que implicou 134 funcionários, nenhum deles condenado. O roteiro salta para 1988, quando ocorre a execução do sindicalista, líder seringueiro e ativista Chico Mendes, na porta de sua casa, em Xapuri, no Acre, a soldo da União Democrática Ruralista, a UDR, tudo contado na voz de sua esposa, Ilzamar Gadelha, (AZKONA & TOLOZA, 2020).

Ainda no que diz respeito à cobertura da imprensa acerca dos sinais patentes de mudanças no clima, a montagem pontua em seu mosaico o efeito de Sísifo das manchetes alarmantes. Lembra, a propósito, a foto de uma crescente fumaça durante incêndio na área da floresta próxima a Humaitá (AM), registrada em 17 de agosto de 2019, por Ueslei Marcelino, da agência de notícias *Reuters*. Correu o mundo a imagem de inequívoco apelo cinematográfico, “chamas de um espetáculo global” (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa) que, meses depois, acabou ilustrando como a covid-19 golpeou comunidades indígenas. Foi mais um capítulo a partir das queimadas intermitentes. “Dezenas de capas, dezenas de reportagens, em dezenas de meios internacionais durante meses para um único relato. O mesmo relato que temos contado durante séculos para explicar a Amazonas” (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa).

Uma vez que no panorama brasileiro outros crimes socioambientais são coligidos em tramas políticas, jurídicas, legislativas e econômicas, inclusive após a inédita ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder, no início deste século, faltou apontar contradições das mesmas forças de centro-esquerda, notadamente na mais controversa obra do Programa de Aceleração do Crescimento, o PAC dos governos Lula-Dilma (2003-2014), pela empresa Norte Energia S.A.: a construção e operação da Usina Hidrelétrica Belo Monte se deu em Altamira, no Pará, à beira do Rio Xingu. Um “etnocídio” (BRUM, 2014) para os povos indígenas da região, urdido “num mundo em que tudo é possível” (BRUM, 2014), conforme a procuradora da República Thais Santi, que, junto aos pares do Ministério Público

Federal, o MPF, tentou evitar aquela que é considerada “uma catástrofe na concretude da vida humana e de um dos patrimônios estratégicos para o futuro do planeta, a Floresta Amazônica” (BRUM, 2014).

### *Atos de transver*

Por fim, o terceiro ponto de sustentação de *Teatro Amazonas* concentra a força vital das formas animadas, aqui com a prevalência de jogo com objetos, luzes e sombras, confluindo o dizível e o visível para antagonizar processos de invisibilidade da crise climática e suas urgências. Enquanto a aparelhagem projeta feixes luminosos na tela, de maneira a suportar a exibição do conteúdo audiovisual, a dupla criadora faz com que uma dramaturgia paralela seja forjada no espaço cênico, resultando, gradualmente, naquilo que Ana Maria Amaral define como “vibrações espirituais no interior do espectador” (AMARAL, 1993, p. 20). Na reta final, Azkona descreve uma metamorfose que se dá em tons oníricos e delirantes. Na situação imaginada, o secular teatro-título encontra-se em ruínas e, súbito, é redivivo. A selva o penetra como a uma voragem. Troncos e raízes de árvores rompem paredes e o chão, além de plateia e palco. Dos mosaicos da cúpula irradiam cores. O abraço forte da selva é traduzido em musgos vermelhos, fungos, videiras. Tudo coroado pela presença de um jaguar, representado por uma silhueta recortada. Segundo os povos indígenas, o animal é o guardião da floresta. Antes que Laida Azkona y Txalo Toloza alcancem na linha de tempo o ano de 2020, quando a obra estreou, múltiplos relevos coabitam o tablado, sugerindo um artifício óptico: modos de ver e sentir multiformes, ou ainda “um teatro de alquimistas, místicos e poetas” (AMARAL, 1993, p. 305).

No ideário artístico de *Teatro Amazonas*, o trabalho de campo da companhia denota uma camada antropológica ao pisar o chão ribeirinho, navegar por águas daquela imensidão territorial. O contato com aspectos autóctones da luta antirracista – uma vez que lei federal pune “crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional”, o que inclui indígenas (BRASIL, 1989) –, enfim, esse contato, como nas culturas material e imaterial, comunica nexos de abertura à alteridade, à linguagem do outro.

A exemplo de uma estudante e ativista tupi que relata a partir de quando amplificou, em si, a consciência de ser indígena, referenciar sua ancestralidade, ela que foi criada no espaço urbano. Ou de uma passagem em que Toloza lê uma carta escrita a bordo de um barco, conforme as imagens ilustram, e endereçada a seus familiares na Europa, contando sobre as sensações de tomar o tacacá, caldo típico do Pará, ou de atravessar o Rio Amazonas, entre Manaus e Santarém, mais de 30 horas numa embarcação lotada com cerca de 700 passageiros, a maioria deitada em redes.

Esse momento, aliás, representa uma das raras janelas de alívio para um desemaranhar de fragmentos factuais/fractais e argumentativos a respeito do drama da maior floresta equatorial do mundo. A montagem combativa deixa transparecer como a parceria na arte e na vida – o casal chegou a viajar com a filha criança – é um dado incontornável diante das sondagens e encontros.

## Referências bibliográficas

- AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1993.
- AZKONA & TOLOZA. **Teatro Amazonas**. Barcelona: Azkona & Toloza, 2020.
- BRUM, E. Belo Monte: a anatomia de um etnocídio. **El País**, Madrid, 1 dez. 2014. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633\\_930086.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html). Acesso em: 2 dez. 2022.
- BIANCHI, H. O método *verbatim*. **Blog da Temporal**, São Paulo, 10 abr. 2020. Disponível em: <https://temporaleditora.com.br/blog/critica-teatral/o-metodo-verbatim>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- BRASIL. **Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989**. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1989. Disponível em: <https://bityli.com/OrbqP>. Acesso em: 4 dez. 2022.
- CARTA DOS POVOS Aruak, Baniwa e Apurinã ao presidente da República. **Combate Racismo Ambiental**, Manaus, 3 jan. 2019. Disponível em: <https://bityli.com/YQIY8>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- MEMÓRIA GLOBO. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro, 28 out. 2021. Disponível em: <https://bityli.com/IWsoKhgtC>. Acesso em 28 nov. 2022.
- MUJICA, J. No soy otra cosa que un anciano con consciencia de que se va, pertenezco a un tiempo que se va. **El País**, Madrid, 30 set. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3gtlXsb>. Acesso em: 28 nov. 2022.

- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papiрус, 2005.
- PODER360. Salles sugere 'ir passando a boiada' para mudar regras durante a pandemia. **Poder360**, Brasília, DF, 22 abr. 2020. Disponível em: <https://bityli.com/Cw-sAS>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- SCHEFER, R. The laughing alligator, de Juan Downey: O desejo de ser 'comido por um Índio da Floresta Amazônica'. Notas sobre Cinema e Antropologia. *In*: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 6., 2016. Lisboa. **Encontro** [...] Lisboa: Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, p. 92-104, 2016.
- VARGAS, G. Discurso do Rio Amazonas. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 1940.

## Ficha técnica

Projeto de Azkona & Toloza

Dramaturgia e encenação: Laida Azkona Goñi e Txalo Toloza-Fernández

*Performers*: Laida Azkona Goñi e Txalo Toloza-Fernández

Voz em *off*: Agnés Mateus e Tobias Temming

Assistente de direção: Raquel Cors

Pesquisa documental: Leonardo Gamboa

Desenho de produção: Elclimamola

Trilha sonora original e design de som: Rodrigo Rammsy

Conceito de som: Juan Cristóbal Saavedra

Projeto de iluminação: Ana Rovira

Técnico de iluminação em turnê: Conrado Parodi

Design audiovisual: MiPrimerDrop

Cenografia: Xesca Salvà e MiPrimerDrop

Estilismo: Sara Espinosa

Produção na Espanha: Helena Febrés

Produção delegada fora da Espanha: Théâtre Garonne – scène européenne

Tradução para o português: Lívia Diniz

Tradução para Tukano: João Paulo Lima Barreto

Relator: Pedro Granero

Ilustração: Jeisson Castillo

Fotografia: Tristán Pérez-Martín

*Teatro Amazonas* é um projeto produzido pela Azkona & Toloza, Festival Grec de Barcelona, Théâtre de la Ville – Paris/Festival d’automne à Paris, Théâtre Garonne – scène européenne, Marche Teatro/Inteatro Festival e Antic Teatre de Barcelona. Em colaboração com DNA Creación 2019, Azala Espazioa, El Graner – Mercat de les Flors, La Caldera, Teatro Gayarre, Nave, Centro de creación e In-nova Cultural promovido pela Fundación Bancaria Caja Navarra e a Obra Social “la Caixa”.

Obra assistida em 17 de setembro de 2022, no Teatro Guarany, em Santos (SP).

Recebido em 06/02/2023

Aprovado em 09/02/2023

Publicado em 12/04/2023



# Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos

*Theatricalities and performativities in necropolitical contexts*

*Teatralidades y performatividades en contextos necropolíticos*

**Ileana Diéguez**

Tradução de Marcos Bulhões e José Miguel Neira

## **Ileana Diéguez**

Professora e pesquisadora da Universidad Autónoma Metropolitana de México-Cuajimalpa, onde coordena o Seminario Cartografías Críticas, Prácticas Situadas. Doutora em Letras com pós-doutorado em História da Arte na Universidad Autónoma de México. Membro do Sistema Nacional de pesquisadores, é também co-diretora da Cátedra de Pensamiento Situado, Arte y Política desde América Latina. Seus temas de escrita/pesquisa abordam práticas artísticas e est/éticas, memórias, violência, teatralidades e performatividades liminares.

## **Marcos Bulhões Martins**

Professor e pesquisador da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o Laboratório de Práticas Performativas, grupo de pesquisa no CNPQ. Doutor em Artes Cênicas (PPGAC-USP) com pós-doutorado sobre Coralidades Performativas (UNIRIO-NYU). Desde 2011 orientou diversas pesquisas acadêmicas na área da Encenação e da aprendizagem e criação das Práticas Performativas em Teatro, na Intervenção Urbana e na Cena Expandida produzidas no Brasil, com foco nas relações entre arte e política. Sua pesquisa artística resultou em trabalhos apresentados em diversos eventos internacionais.

## **José Miguel Neira**

Artista e pesquisador. Doutorando no programa de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integrante da Red de Políticas y Estéticas de la Memoria e do Seminario Cartografías Críticas, Prácticas Situadas.

## Resumo

Este texto explora estratégias representacionais desenvolvidas por artistas e pela sociedade civil para interpelar o excessivo uso do poder em regimes patriarcais como o cubano, especialmente a partir dos massivos protestos sociais de 11 de julho de 2021, antecedidos pelos movimentos San Isidro e 27N. Apostamos na potência dos corpos raivosos como resultado da violência exercida sobre as pessoas em regimes de controle totalitário e práticas necropolíticas. A teatralidade do Estado pode ser utilizada para reforçar um sistema panóptico, que intenta subjugar toda forma de dissidência e resistência, do mesmo modo que desenvolve uma performatividade punitiva. Porém, esses mesmos dispositivos são utilizados em atos e gestos de subversão cívica que tornam visíveis a brutalidade dos poderes. Em um enfoque comparativo, são retomadas ações realizadas por artistas em outros contextos de extrema violência, como no México, para visibilizar as formas pelas quais os necropoderes se inscrevem nos corpos. Finalmente, se questionam as possíveis colaborações do silêncio diante dos necropoderes.

**Palavras-chave:** teatralidade totalitária; performatividade; dissidência; necropoder.

## Abstract

This text explores representational strategies developed by artists and civil society to question the excessive use of power in patriarchal regimes, such as the Cuban one, especially from the massive social protests of July 11, 2021, which were preceded by the movements of San Isidro and 27N. We argue for the potency of angry bodies, which are a result of the violence exerted on people in regimes of authoritarian control and necropolitical practices. The theatricality of the State can be used to reinforce a panopticon system, which intends to subjugate all forms of dissidence and resistance, in the same way as it develops a punitive performativity. However, these devices are used in acts and gestures of civic subversion that render visible the brutality of power. Via a comparative approach, the text investigates actions carried out by artists in other extremely violent contexts, such as Mexico, to turn visible the means by which necropowers are inscribed into bodies. Finally, we inquire into the possible collaborations of silence in the face of necropowers.

**Keywords:** totalitarian theatricality; performativity; dissidence; necropower.

## Resumen

En este texto exploramos estrategias representacionales desplegadas por artistas y por la sociedad civil para interpelar el excesivo uso del poder en regímenes patriarcales como el cubano, muy especialmente a partir del estallido de las masivas protestas sociales del 11 de julio 2021, antecedidas por el Movimiento San Isidro y 27N. Apostamos a la potencia de los cuerpos enrabados como resultado de la violencia ejercida sobre las personas en regímenes de control totalitario y prácticas necropolíticas. La teatralidad del Estado puede ser utilizada para reforzar un sistema panóptico que intenta doblar toda forma de disidencia y resistencia, del mismo modo que intenta desplegar una performatividad punitiva. Pero esos mismos dispositivos son utilizados en actos y gestos de subversión cívica que hacen visible la brutalidad de los poderes. En un enfoque comparativo se retoman acciones desplegadas por artistas en otros contextos de extrema violencia, como México, para visibilizar las maneras en que los necropoderes se inscriben en los cuerpos. Finalmente se coloca también la pregunta respecto a las posibles colaboraciones del silencio ante los necropoderes.

**Palabras clave:** teatralidad totalitaria; performatividad; disidencia; necropoder.

Neste lamentável uivo que penetra de vez em quando, e que se ignora de onde vem, no surdos calabouços, quase impenetráveis para o som, estão concentrados os últimos restos de dignidade humana e da fé na vida. Nesse uivo, o homem deixa seu rastro na terra e comunica aos demais como viveu e morreu. Com seu uivo defende seu direito a viver, envia uma mensagem aos que estão fora, exige defesa e ajuda. Se não resta nenhum outro recurso, há que uivar.

O silêncio é um verdadeiro crime contra a espécie humana.

Nadiezhdá Mandelstam, *Contra toda esperança*

Como pensaram outras mulheres, nosso olhar está encarnado em um corpo, porém também em um contexto de vida<sup>1</sup>. Pensamos inevitavelmente situadas no lugar onde trabalhamos e vivemos. Abordar a encruzilhada entre violência, política e teatro, implica reconhecer o modo em que as violências

<sup>1</sup> Referente às reflexões de Donna Haraway, como a outras pensadoras das epistemologias feministas afro-americanas e latino-americanas.



vêm definindo nossos corpos e a vida de milhares de pessoas. Porém, implica, também, entender os processos necropolíticos traçados desde espaços que deveriam estar a serviço do cuidado da vida e não contribuindo, permitindo ou diretamente produzindo circunstâncias nas quais se manipulam os direitos a bel-prazer do Estado, onde se persegue e se aprisiona por expressar o dissenso, por resistir e protestar. É complexo, hoje, nomear a palavra resistência. A vulnerabilidade e a resistência causam formas de ação situadas com custos muito distintos, segundo o lugar onde são exercidas.

A vulnerabilidade “entendida como uma exposição deliberada diante do poder, é parte do mesmo significado da resistência política como ato corporal”<sup>2</sup> (BUTLER, 2018, p. 43). No corpus reflexivo de Judith Butler, sempre em diálogo com práticas sociais realizadas por mulheres e que, além do feminismo, sugere um pensamento sobre formas de agência em geral, se propõe a vulnerabilidade “como algo que é usado de propósito ou mobilizado como modo de resistência” (2018, p. 50)<sup>3</sup>, para enfrentar ou deter as forças policiais ou militares expondo o próprio corpo à violência direta. Porém, também se propõe a mobilização a partir da vulnerabilidade para “fazer valer a existência,” reclamando o direito ao espaço público, ao protesto não violento e à dissidência.

Nesse leque de formas de vulnerabilidade e resistência, temos vivido as últimas explosões sociais e os protestos em cidades deste continente. São amplamente conhecidos os casos recentes de Chile e Colômbia, e muitas vezes questionadas as manifestações de protesto massivas em Venezuela, Nicarágua e Cuba. Em todos os casos, a cidadania que demanda mudanças e ações concretas a favor da vida digna tem tomado as ruas e suportado a partir da vulnerabilidade dos corpos o preço de enfrentar o poder. Sabemos que esse preço implica em dezenas de pessoas violentadas, feridas, assassinadas, encarceradas e desaparecidas.

Se nos posicionarmos por pensar e ativar as políticas de questionamento do poder, é imprescindível implicar todo poder político que utiliza, subjugua e reprime boa parte da sociedade. A política discorre sempre no “entre” das

---

2 No original: “entendida como una exposición deliberada ante el poder, es parte del mismo significado de la resistencia política como acto corporal” (BUTLER, 2018, p. 43)

3 No original: “como algo que es usado a propósito o movilizado a modo de resistencia” (BUTLER, 2018, p. 50)

práticas hegemônicas e contra-hegemônicas, em sua reprodução ou destruição. Precisamente por isso, me interessam as estratégias de desmontagem para visibilizar o uso da força por parte de qualquer poder.

Como disse Hanna Arendt, “a política se baseia no fato da pluralidade”<sup>4</sup>, o que implica conviver “uns[umas] com os[as] outros[as] e os[as] diversos”<sup>5</sup> (1997, p. 45) a partir das diferenças. A política se joga no modo de estar, de coexistir, no modo de tolerarmos ou disputarmos no espaço intersubjetivo que é o espaço onde se expõe os afetos que são a “a matéria mesma do social” (LORDON, 2017, p. 33)<sup>6</sup>. “O político é a dimensão do antagonismo”, como expôs mais recentemente Chantal Mouffe (2007, p. 26)<sup>7</sup>. Diante dessas reflexões, não podemos senão nos perguntar porque exercer o direito cidadão, ao invés de ocupar o espaço público e encarnar a pluralidade como habitantes de uma polis, se torna uma questão de vida ou morte na qual as forças do estado violam os direitos fundamentais das pessoas. Sobretudo, quando se trata de Estados com uma histórica aceitação internacional que prometeram “radiantes futuros”. Desejo falar desses espaços contraditórios onde os patriarcados imperam e cooptam vidas.

Há muitos anos tenho me interessado pela teatralidade e a performatividade para abordar cenários sociais e para visibilizar os dispositivos representacionais comprometidos pelo poder, ao impor formas de comportamento e ícones de doutrinação. Entender a política como uma “economia da visibilidade” (LORDON, 2017, p. 82)<sup>8</sup> me levou a utilizar as estratégias da teatralidade e da performatividade para visibilizar zonas de ação previamente desqualificadas, porque não correspondem aos esquemas da política tradicional. Destaco, então, a teatralidade desdobrada como um ato de olhar, seguindo a premissa de observar o mundo como espaço de representações. A performatividade e a teatralidade convivem em situações de luta e sobrevivência, como também em espaços de dominação.

4 No original: “la política se basa en el hecho de la pluralidad” (ARENDR, 1997, p. 45).

5 No original: “[las/]los unos con los otros/[las otras] y [las/]los diversos” (ARENDR, 1997, p. 45).

6 No original: “la materia misma de lo social” (LORDON, 2017, p. 33).

7 No original: “Lo político es la dimensión del antagonismo (MOUFFE, 2007, p. 26).

8 No original: “economía de la visibilidad” (LORDON, 2017, p. 82).

Tenho me colocado nesta encruzilhada, interessada em práticas socioestéticas que tomam os espaços públicos para exigir transformações nas condições de vida, mas também interessada em pensar o uso de dispositivos representacionais em contextos de extrema violência para desenvolver pedagogias do terror, utilizando o próprio corpo na produção de mensagens políticas. As reflexões de Elsa Blair e María Victoria Uribe abordando as encenações das violências na Colômbia, assim como o pensamento de Achille Mbembe sobre necropoder e necropolítica, me permitiram pensar as encenações da morte violenta no contexto mexicano como acontecimentos de representação e produção de um necroteatro, particularmente no período da chamada guerra do Estado contra os cartéis.

Do meu ponto de vista, o regime de visibilidade em torno ao horror que foi instalado no México tem operado ao menos em duas dimensões: numa construção espetacular por meio dos corpos expostos; e na produção de práticas sinistras, fantasmagóricas e secretas que tiveram nas desapareções forçadas e nas valas clandestinas os signos mais perturbadores da perda. O território onde trabalhamos e vivemos está minado de valas – mais de quatro mil valas clandestinas em quinze anos e quase cem mil desaparecidos: não é exagerado dizer que vivemos sobre um cemitério clandestino. Há vários anos, a antropóloga María Victoria Uribe tem manifestado que “os rios de Colômbia são tumbas que vão ao mar” (2008, p. 176)<sup>9</sup>. Essa condição aquosa de uma parte importante dos territórios de morte em Colômbia, de alguma maneira contrasta com o atual cenário forense mexicano, de contundente dimensão térrea (DIÉGUEZ, 2020a, p. 334). A partir das transformações desses cenários e das urgências que nos interpelam, nos anos mais recentes me concentrei em refletir sobre as performatividades da ausência, nas *communitas* de busca ativadas pelas famílias que, organizadas por conta própria, procuram seus entes queridos forçadamente desaparecidos e os corpos liminares que se configuram nesses processos.

A teatralidade e a performatividade têm sido para mim estratégias a partir das quais posso ativar um olhar que busca centrar-se em cenários onde a vida persiste, mas também é aniquilada. A partir desse “entre” em que se

---

9 No original: “[l]os ríos de Colombia son “tumbas que van al mar” (URIBE, 2008, p. 176).

superpõem práticas, atores e cenários diversos, concebo o ato de olhar como estratégia liminar e situada nas problemáticas que comprometem nossas vidas. Me interessa a textura política da liminariedade e seu caráter não estrutural, capaz de pôr em crise os sistemas e hierarquias sociais e de desautomatizar as práticas do campo artístico, assim como da representação política.

Nesses anos em que o controle social tem sido favorecido pelas políticas de confinamento e distanciamento, nos adentramos em sistemas de vigilância biopolítica ao mesmo tempo em que constatamos a predominância da necropolítica conceitualizada por Achille Mbembe. Não é somente por meio da guerra que pode proliferar o direito de matar, senão também direcionando “a política como um trabalho de morte” (MBEMBE, 2011, p. 21)<sup>10</sup> para gerar zonas de não direito à vida digna. Nesses territórios se aproximam as políticas radicais de regimes totalitários e as precárias políticas neoliberais. A soberania necropolítica decide quem tem valor ou não, quem é prescindível e “descartável” e quais corpos importam (DIÉGUEZ, 2020b, p. 3). Aos limites impostos por essa pandemia, se somaram as diversas pandemias sociais e econômicas que durante décadas têm restringido a vida nessa parte do mundo. Durante esses anos (2020-2021), em nome da saúde, se recrudesciu o controle e a repressão da vida pública assim como de qualquer atividade cívica e política.

É urgente condenar a repressão a quem expõe seus corpos – ou sua palavra oral ou escrita – para exigir o direito a vidas dignas em qualquer território do mundo. São numerosos os espaços dedicados a refletir sobre os processos sociais e a condenar o uso das forças contra os manifestantes, porém pouco ou quase nada se diz sobre o uso da força estatal em países como Cuba, Nicarágua e Venezuela, para reprimir a sociedade civil que tem saído às ruas reclamando a transformação das condições de vida e que por isso tem sido encarcerada e condenada, mediante julgamentos resumidos a anos de privação de liberdade. Para essas estratégias de representação e controle totalitário dirijo meu olhar, sempre ancorado nesse limiar onde a força do poder dá lugar a força da potência: a raiva pelos excessos de poder desperta a potência que habita os corpos. O excesso e o desconcerto são terrenos férteis

---

<sup>10</sup> No original: “la política como un trabajo de muerte” (MBEMBE, 2011, p. 21).

para que os desejos se tornem esconjuros coletivos pela vida. Os dispositivos representacionais também se ativam performativamente por essa outra parte da sociedade que assume o risco de divergir, interpelando os patriarcados exercidos desde qualquer filiação ideológica.

O poder se manifesta por meio de um sistema representacional que é apenas a parte visível do seu ordenamento cerimonial. A partir da noção de teatrocracia desenvolvida por Nicolas Evreinov para definir as representações que norteiam a durabilidade do poder, Georges Balandier (1994, p. 23) pensou a teatralidade como dispositivo amplificador das retóricas estatais, afirmando que, exatamente por meio da teatralidade, todo poder político obtém a subordinação. Balandier abordou a maquinaria totalitária como um palco onde a autoridade fortalece suas funções pedagógicas para garantir a submissão ao mandato supremo em chave dramática. A cena política assume uma forma trágica, quando a acusação sobre aqueles que ameaçam os chamados “valores supremos” é utilizada para legitimar a morte física ou moral (BALANDIER, 1994, p. 24). Mediante o uso retórico dos corpos e das palavras, a espetacularidade política se organiza para sancionar publicamente a transgressão dos interditos. O poder utiliza meios espetaculares para afirmar sua energia como refletiu Balandier (1994, p. 23):

Este último aspecto é o mais dramático, não unicamente porque ativa a violência das instituições, senão também porque sanciona publicamente a transgressão das proibições que a sociedade e seus poderes têm declarado invioláveis<sup>11</sup>.

A performatividade punitiva capaz de submeter por meio do terror faz parte importante das práticas pedagógicas do Estado. Falo de um terror difuso, líquido, como enunciou Bauman. E ainda, como refletiu Michael Taussig (1993, p. 26-27) ao considerá-lo não só um estado fisiológico, senão também como um estado social onde crescem estados de morte ao amparo das políticas de exceção e a suspensão do estado de direito.

---

11 No original: “Este último aspecto es el más dramático, no únicamente porque activa la violencia de las instituciones, sino también porque sanciona públicamente la transgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables” (BALANDIER, 1994, p. 23).

As teatralidades do Estado transitam entre as formas persuasivas e a disposição disciplinar extrema, sobretudo quando os discursos de inimizade blindam os cenários. Nessas circunstâncias, todos devem colaborar diante da ameaça terrorista e a possibilidade de converter-se em um “traidor da pátria”. Enquanto o governo trabalha para manter a segurança, o país depende dos olhos e ouvidos dos cidadãos em alerta, que deverão patrulhar as fronteiras entre os bairros para detectar os suspeitos. A função policial da cidadania é justificada em nome do amor à comunidade e a defesa do bem comum. Citei palavras de George Bush em seu discurso no Congresso nacional em 2002 a propósito dos acontecimentos de 11 de setembro, propondo a cidadania uma espécie de guarda comunitária (AHMED, 2015, p. 129), uma versão livre do que quatro décadas antes se desenvolveu em Cuba com os comitês de defesa da revolução, figura sob a qual o amigo ou vizinho se torna inimigo ou “contrarrevolucionário” em potência. Sob este dispositivo panóptico os afetos comunitários são determinados pelas “economias do medo” e a suspeita. A partir desse dispositivo, a teatralidade totalitária incorpora zonas de vigilância sociopolítica onde qualquer pessoa pode se tornar um inimigo. E é preciso despojar os inimigos, subtraí-los: convencem ao proprietário que te suspenda o aluguel e te ponha na rua; te confiscam obras de arte e objetos pessoais; te multam, roubam ou confiscam seus meios de comunicação (telefones e, quando existem, tablets ou computadores); cortam sua eletricidade e internet; organizam atos de repúdio no bairro contra você; põem policiais a vigiar o lugar onde vive para impedir que você saia na rua; te interrogam, supostos civis que são militares disfarçados te golpeiam, detém, desnudam, humilham, te fazem desaparecer temporariamente ou te deixam incomunicável por dias, sem que nenhum familiar possa saber onde nem como você se encontra; te julgam mediante processos sumários sem direito à defesa; e te convertem em prisioneiro(a).

Há muitas maneiras de matar, não necessariamente como morte física, senão, sobretudo, como morte social, política, até te reduzir ao que os homens de poder chamam de “marginais”, “mercenários”. Levar à morte é tentar reduzir o(a) outro(a) a ser um “ilegal” em seu próprio país, sem direitos, ou a ser desterrado(a). Descrevi sucintamente o trágico cenário que se vive em Cuba. O entrecruzamento entre violência e política tem sido amplamente

visibilizado em zonas da América Latina, porém em relação à violência e às violações a vida que tem lugar em Cuba há um silêncio cúmplice.

Há pouco mais de dez anos uma reconhecida pesquisadora e socióloga argentina interpelou a esquerda latino-americana a respeito da maneira em que Cuba foi congelada em um desejo arcaico. Em seu livro *Silêncio, Cuba*, Claudia Hilb se perguntava se o que se defende na ilha é o que se quis imaginar há mais de cinquenta anos e que “logo demonstrou que não seria” (HILB, 2010, p. 127)<sup>12</sup>. Tem se construído um discurso mítico sobre Cuba, que bem poderia explicar-se desde o modelo arcaico sugerido por Foucault ao referir-se ao grupo de rapsodos treinados na arte da recitação de um conhecimento que era protegido, defendido e conservado como um segredo e que por sua vez está vinculado a formas doutrinárias que tendem a difusão e a “posta em comum de um só e mesmo conjunto de discursos” em que “a única condição requerida é o reconhecimento das mesmas verdades e a aceitação de uma certa regra” (FOUCAULT, 2005b, p. 43)<sup>13</sup>, e onde os sujeitos falantes podem ser submetidos a “regras de exclusão”, quando são formulados outros enunciados inadmissíveis. Apesar da profunda e documentada análise que Hilb desenvolve em seu estudo sobre a construção social, econômica e política em Cuba, argumentando a insustentabilidade do crença mantida pela esquerda há mais de meio século, o livro tem sido recebido com cautela por essa mesma esquerda que aplica regras de exclusão ao pensamento crítico (DIÉGUEZ, 2021).

Porém, diante da performatividade do controle totalitário em Cuba, emergiram as performatividades contestatórias de mulheres e homens que interpelam as retóricas patriarcais de um sistema representacional essencialmente masculino. Sob as siglas MSI e 27N expressam-se dois momentos dessa performatividade contestatória. O movimento San Isidro (MSI) é um coletivo de ativismo cidadão, arte e solidariedade comunitária, que surgiu no final de 2018 no popular bairro San Isidro na cidade de Havana, integrado por artistas independentes e ativistas que se opuseram ao decreto 349, por meio do qual

---

12 No original: “muy pronto demostró que no sería” (HILB, 2010, p. 127).

13 No original: “la puesta en común de un solo y mismo conjunto de discursos” donde “la única condición requerida es el reconocimiento de las mismas verdades y la aceptación de una cierta regla” (FOUCAULT, 2005a, p. 43).

se regula a vida cultural e artística do país, criando obstáculos ao trabalho independente. Sob a sigla 27N se reconhece uma manifestação realizada por mais de trezentos jovens diante do ministério da cultura no dia seguinte à invasão da casa de Luis Manuel Otero, sede do MSI, e do violento desalojamento das pessoas que se encontravam em greve de fome em razão da detenção arbitrária do músico Denis Solis.

Se os protestos populares e absolutamente espontâneos que se desdobraram em distintos territórios de Cuba no dia 11 de julho podem ser pensados como paradigma da performatividade contestatória, foram também o ponto mais crítico da gramática repressiva do estado contra a população civil. Em Cuba, o protesto pacífico não só não é permitido, como recentemente o Estado confirmou com a proibição da marcha cívica reprogramada para o 15 de novembro, senão que o protesto cívico é violentamente reprimido usando toda a força dos aparatos militares e judiciais, forçando a interpretação de cláusulas constitucionais que são abertamente violadas. Ao menos 1.291 pessoas foram detidas e encarceradas em Cuba por se manifestarem<sup>14</sup>, entre elxs há mais de vinte adolescentes menores de idade, entre quinze e dezoito anos<sup>15</sup>, que permanecem em prisão. Vários detidos foram ajuizados com sentenças de até quinze anos de cárcere (BAJO..., 2021).

Nesses cenários, as práticas de convocação da arte têm jogado um papel essencial para criar gestos e ações que, de maneira persistente, lembrem ao poder a potência da produção estética para expressar a dissidência e o protesto social. As leituras de poesia Susurro Poético na casa de Luis Manuel Otero, as convocatórias de leitura poética diante de postos policiais, incluindo Villa Marista e diante da sede do Ministério da Cultura no dia seguinte ao 27 de janeiro, foram formas de ativação do movimento pacífico no

---

14 De acordo com a informação fornecida por CUBALEX (2021), organização de ação social sem fins lucrativos, integrada por defensores de direitos humanos que dá “assistência e assessoria legal gratuita a pessoas vítimas de violações de direitos humanos e grupos em situação de vulnerabilidade em Cuba,” tal como manifesta sua página, <https://cubalex.org/>. Neste link se pode consultar a lista de detidxs e desaparecidxs em Cuba a partir de 11 de julho de 2021, dos quais varixs já foram julgadxs em processos arbitrários com julgamentos sumários e postos em prisão domiciliar..

15 Por meio de sua conta no Twitter, a UNICEF (2021) na América Latina expressou: “UNICEF está preocupada com as suspeitas de casos de detenção de crianças reportados em Cuba. Fazemos um chamado as autoridades cubanas para que forneçam informação adicional comprovada sobre crianças que possam estar nesta situação.”



espaço público, contra os quais o poder respondeu detendo manifestantes, sobretudo mulheres, as quais foram regressadas a suas casas nos carros de polícia como forma de descrédito perante seus familiares e vizinhos. As mulheres têm sido alvo de ameaças, vigilâncias contínuas, prisões domiciliares, desalojamentos, agressões sexuais, roubos de suas ferramentas de trabalho como formas expressivas do uso do poder contra elas por parte de um Estado machista e patriarcal.

Produzir música e expressar os desejos populares em forma de poemas e canções, e imaginar a realização de intervenções visuais que circularam em América Latina inclusive sob ditaduras militares<sup>16</sup>, em Cuba tem implicado o encarceramento de distintos criadores, reativando a figura do “preso de consciência” que também é o preso político. Não são detidos pelo que fizeram, senão pelo que puderam imaginar ou desejar fazer, como no caso do artista gráfico Hamlet Labastida, preso por mais de três meses sob a acusação de “incitação ao delito” e finalmente desterrado-exilado. Nem sequer se trata de uma declaração pública, mas sim de uma informação obtida pela Segurança do Estado, ao violar uma mensagem privada na qual Labastida propunha “desenhar carimbos com as siglas MSI e 27N” para que pudessem ser carimbadas em cédulas em circulação. Desde os últimos anos da década de 1980, vários artistas cubanos desenvolveram obras em torno do dinheiro. A ideia de Labastida nunca foi realizada, mas a partir da popularidade alcançada pela peça musical *Patria y Vida*, de criação coletiva, as notas em circulação começaram a ser marcadas de maneira artesanal e anônima. Em solidariedade aos acontecimentos, o artista argentino Hugo Vidal fez circular uma cédula cubana com intervenções a favor dos presos políticos e poéticos. Vidal é um reconhecido lutador pelos direitos humanos em seu país e sua obra gráfica é um recordatório dos traumas produzidos pelas ditaduras militares e a sobrevivência dos necropoderes, inclusive na Pós ditadura, como se fez evidente com a desaparecimento de Julio López.

---

16 Me refiro à ação “Circuito Ideológico 2”, de Cildo Meirelles (1975), na qual realizou intervenções em cédulas emitidas pelo banco central brasileiro com a frase “QUEM MATOU HERZOG”, a propósito da morte não esclarecida do jornalista Vladimir Herzog.

Figuras 1 e 2 – Intervenções sobre papel moeda

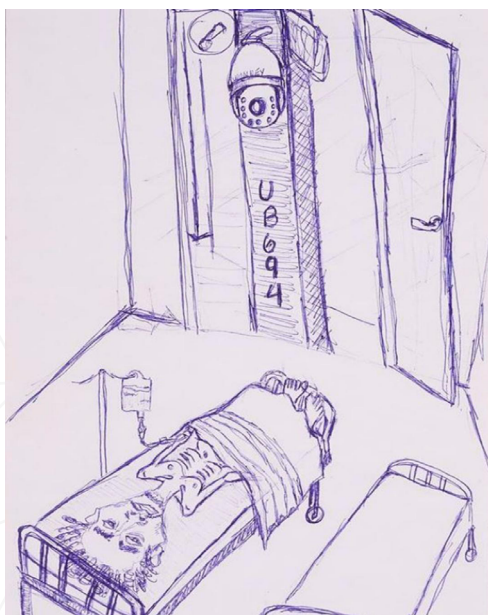


Fonte: Hugo Vidal, 2018/2021, cortesia do artista

A violência exercida sobre o corpo dos e das artistas, alcança definitivamente as suas obras. Apesar do desdobramento da teatralidade panóptica e da instalação de câmeras de vigilância diante das residências dos chamados dissidentes, burlar e parodiar os dispositivos de controle tem sido parte do desafio cotidiano para seguir vivendo. Em 10 de fevereiro de 2021, Luís Manuel Otero tornou pública sua decisão de “transformar a violência em arte”, desenhando a câmera que o vigiava em frente a sua casa. Converter a violência em um disparador poético evoca práticas realizadas nas décadas de 1980 e 1990, quando o obstáculo se tornou elemento criativo, tal como conceitualizou o “Teatro del Obstáculo” em Havana. Procurando desmontar o dispositivo de controle instalado em frente a sua casa, Luís Manuel Otero realizou uma série de desenhos, anotações poéticas e intervenções performativas. A série *“Naturaleza Muerta. Transformando la violencia en Arte”*, pode ser considerada um processo de meditação por meio do desenho, que apontava a uma desafiante domesticação do objeto a partir de um vínculo paródico. Os traços de tinta adquiriam um tom mais perturbador durante sua reclusão no hospital Calixto García onde permaneceu isolado e vigiado por policiais da Segurança do Estado: os desenhos desses dias são um testemunho da tortura psicológica a que ele foi submetido e as camadas de violência que habitam a arquitetônica totalitarista.

**Figura 3** – Da série *Naturaleza muerta: convirtiendo la violencia en arte*.

Tinta sobre papel, 14 x 21 cm, 2021



**Fonte:** Instagram da curadora Claudia Genlui (@claudiagenlui), 24 de setembro de 2021

Sabemos que a arte de castigar se expressa por meio de dispositivos representacionais, como pensou Michel Foucault (2005a, p. 108). Como parte desse sistema, se desenvolve “uma tecnologia dos poderes sutis, eficazes e econômicos” (2005a, p. 106)<sup>17</sup>, por meio da qual se perpetua a soberania sobre os corpos. Quando o castigo opera como “uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 2005a, p. 18) põe em jogo “a substituição da semiótica punitiva por uma nova política do corpo” (2005a, p. 107)<sup>18</sup>. Por meio do “teatro dos castigos” se estabelece uma relação sensível que busca afetar a percepção. Sobre os corpos, se produzem intervenções em ocasiões sutis que são parte de um sistema representacional dirigido a provocar o estado de alerta e a distribuir parceladamente o medo. Uma política do medo implica um sistema de representações e um conjunto de performatividades dirigidas a produzir temor social através da crença que tudo está sob controle.

O teórico, Iuri Lotman, criador da Escola de Tartu na Estônia, estudou a semiótica do medo como parte de suas pesquisas em torno da semiótica

17 No original: “una tecnología de los poderes sutiles, eficaces y económicos” (FOUCAULT, 2005a, p. 106).

18 No original: “una economía de los derechos suspendidos” (FOUCAULT, 2005a, p. 18) e “la sustitución de la semiótica punitiva por una nueva política del cuerpo” (FOUCAULT, 2005a, p. 107).

da cultura. A questão do medo propõe problemas não apenas psicológicos, senão também semióticos (LOTMAN, 2008, p. 11). Quando se sofre o medo, pode-se observar uma situação de perigo, considerada assim pela parte da sociedade que qualifica a outra parte. Porém esta outra, identificada como o “objeto do medo”, deve ser uma minoria a qual se pode caçar. Ao menos este é o construto sob o qual Lotman propôs suas reflexões situadas em contextos europeus, marcados por uma explosão do medo ou uma “cultura do medo”, especialmente entre a segunda metade do século XV até meados do século XVII. O objeto do medo é uma construção com certas características: além de considerar-se como uma minoria organizada, é também estranho e impróprio porque representa as “forças do mal”. Se reconhece entre essas forças uma comunidade conformada por feiticeiras, bruxas e “aqueles que em outras situações culturais são atribuídos a comunidades nocivas de um ponto de vista político” (LOTMAN, 2008, p. 19-20)<sup>19</sup>. A estas comunidades perigosas para o resto da sociedade, se deve extirpar sem diferenciar entre suspeita, acusação e condenação (2008, p. 27). Não se necessitam processos legais, basta deixar cair sobre elas todo o peso de um consenso moral erigido como lei. Me interessa esse relato semiótico para pensar certas lógicas totalitárias com que as forças do Estado atuam.

Porém, sabemos que todo excesso de força direta ou sutil gera determinada potência, desperta outro tipo de força desejante, outras estratégias performativas que tomam os corpos. A energia ativada pelos dispositivos de controle produzem uma violência acumulativa. Em um claro desafio ao olhar totalitário, Luis Manuel construiu um Garrote vil e, vestido de branco, descalço, dispôs seu corpo a um mecanismo que o implicava em um ato de resistência e de extrema vulnerabilidade. Para corporificar o assédio, decidiu permanecer sentado no artefato durante cinco dias e oito horas em cada jornada, convocando as autoridades para que consumassem a execução publicamente. Como publicou Luis Manuel em sua conta do Instagram: “esta obra é o resultado de uma série de vídeos na qual denunciemos a maneira arbitrária com que são acusados os ativistas e opositores em Cuba”

---

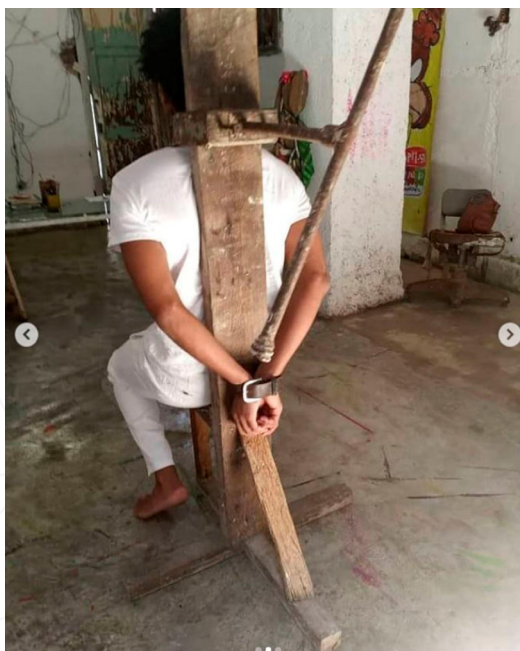
<sup>19</sup> No original: “aquellos que en otras situaciones culturales son atribuidos a comunidades nocivas desde el punto de vista político” (LOTMAN, 2008, p. 19-20).

(OTERO ALCÁNTARA, 2021)<sup>20</sup>, e forma parte da série *Causa No.1* de 2019. Mais que uma performance, foi uma ação radical. Um gesto desesperado para sustentar sua última aposta por uma forma de vida digna de ser vivida. Um ato, também, de obstinação, de persistência. A obstinação, segundo Frederic Lordon, é uma estratégia de afecção utilizada pelo ativismo para transformar os afetos e produzir impressões perduráveis (2017, p. 79). O próprio objeto, o garrote, carrega uma memória que expõe seu uso proveniente do poder soberano. Alguém tem o poder de decidir a vida do outro. O garrote é uma máquina de matar que data da idade média e que foi introduzida na América para produzir castigos e assassinatos exemplares nas insurreições. Esteve vigente legalmente na Espanha desde 1820 até a abolição total da pena de morte com a aprovação da constituição de 1978. Durante a ditadura de Franco, em 1974, se deram as últimas execuções por esse método, no caso do anarquista Salvador Puig Antich do Movimiento Ibérico de Liberación e do preso comum Heinz Chez (AMIGUET, 2019).

**Figuras 4 e 5** – Garrote Vil, performance de Luis Manuel Otero Alcántara (2021)



20 No original: “Esta obra es el resultado de una serie de videos donde denunciamos la manera arbitraria en la cual son acusados los activistas y opositores en Cuba” (OTERO ALCÁNTARA, 2021)



Fonte: Instagram do artista (@luismanuel.oteroalcantara), 16 abril 2021

Na ação realizada por Luís Manuel, o aparelho faz parte da representação do castigo, aparentemente autoinfligido, porém explicitamente resultado de uma extrema pressão policial. Sustentar o corpo na postura que pede a máquina de matar configura uma imagem altamente perturbadora, porque contra todos os discursos justiceiros e redentores propagados pelo estado, a imagem de um homem jovem e negro nos transporta ao momento em que os corpos negros escravizados não importavam, como tampouco importam agora os corpos e as vidas de qualquer dissidente em Cuba. O processo metonímico que ativa a máquina gera também analogias sobre os reprimidos e repressores. Quando penso que é um gesto, mais que uma performance, apelo também à condição liminar que a atravessa. E a liminariedade se constrói como situação vital, necessária e assumida. É a configuração de um modo radical de estar na vida por meio da arte ou de qualquer outro tipo de prática. E esse modo de estar implica um posicionamento inevitável, necessário, no qual nos conectamos com outras forças vitais, afetivas, para reabilitar nossa experiência e nosso lugar no mundo. Realizada como uma ação a partir da arte ou do “plus diferencial” próprio do sistema artístico e dos artistas, configura um momento em que o gesto pela vida toma uma forma estética e que é também uma agência. Pelo umbral em que se posiciona, pela ironia entre a vida e a morte, é uma ação liminar: um chamado desesperado a defender a vida, porém de maneira que possa ser dignamente

vivível. É uma ação pela vida, ao mesmo tempo em que implica um sinal sobre a eleição de morrer em vez de mal viver. É uma ação manifesta como ato ético e como forma estética desse ato.

Em que pese a subtração do objeto, ao roubo e dano de várias de suas obras que produziram uma cadeia de acontecimentos, desde a greve de fome ao encarceramento hospitalar, até a sua atual condição de prisioneiro sem julgamento nem causa legal, na prisão de máxima segurança Guanajay, por ter participado das manifestações de 11 de julho, o gesto estético e urgente de Luis Manuel Otero está inscrito em nossas memórias e faz parte de outras inscrições corporais desesperadas encarnadas por artistas e cidadãos em nosso continente. Penso na ação do *performer* Lukas Avendaño, sustentando sobre seu peito a foto do seu irmão Bruno Alonso Avendaño, desaparecido desde 10 de maio de 2018 em Tehuantepec, Oaxaca. *Buscando a Bruno*, como ele a nomeou, foi iniciada como uma ação de visibilização, denúncia e protesto no consulado do México em Barcelona (junho, 2018), onde Lukas Avendaño se apresentou portando a vestimenta das mulheres do Itsmo de Tehuantepec, que é também sua região e cultura, para reclamar a demora das autoridades mexicanas diante da desapareção de seu irmão e obter uma denúncia e visibilidade internacional. A ação se desenvolveu em dois tempos, o primeiro como intervenção e protesto. O segundo teve lugar na área externa do consulado, instalando no espaço público a questão da desapareção e busca de seu irmão Bruno, convidando ao gesto solidário e de acompanhamento (DIÉGUEZ, 2020c). A partir desse momento, Lukas desafiou o tempo e o silêncio com que se firmam os pactos patriarcais dos necropoderes.

Lukas e Luís Manuel subjugaram seus corpos como se os oferecessem sacrificialmente para alcançar um fim. Desafiaram o tempo e a visibilidade restrita àqueles que socialmente encarnam práticas marginalizadas: no caso de Luís Manoel, um homem negro do bairro popular de San Isidro, tão vilipendiado desde as esferas do poder a partir da visibilidade contestatária que ele alcançou. No caso de Lukas, um corpo indígena que desde a *muxeidad*<sup>21</sup>

---

21 “A muxeidade não se pode catalogar, dizer que muxe é igual a puto, mampo (homossexual em algumas regiões) ou queer. A muxeidade deve existir na medida em que haja um universo social, cultural, natural e simbólico que a sustente. Posso ser muxe em minha localidade, porém lá fora sou puto, então se perde a conotação” (LINDERO, 2017).

assume sua dissidência a partir da diferença cultural, interpelando as hegemônias nacionalistas e heteronormativas. Sujeitos e corpos desafiando aos poderes que creem ter o controle sobre nossas vidas e corpos. Ambos os poetas utilizaram estratégias estéticas, medindo a potência de uma imagem que afeta, do *ars afecctandi*, fazendo uso de seus direitos cívicos. Lukas Avendaño atravessou portas de embaixadas, museus e delegacias para buscar seu irmão, a quem finalmente encontrou e enterrou em dezembro de 2020, não por bondade dos necropoderes nem do questionado sistema judicial mexicano, senão pela ação sustentada por ele, seus familiares e dos coletivos de busca. Em Cuba, Luís Manoel foi impedido de manifestar-se ou de produzir uma arte contestatária, incluindo em sua própria casa e bairro; foi agredido, detido, e suas obras danificadas e usurpadas pelas autoridades do Estado. Desde julho de 2021 está preso e absolutamente incomunicável na prisão de máxima segurança de Guanajay, ao oeste da cidade de Havana, e seu corpo suportou três greves de fome. Tanto nos corpos, como nas obras das(os) artistas, se inscrevem os relatos da teatralidade totalitária e as práticas de uma performatividade punitiva que busca exhibi-los como estandartes exemplares.

**Figura 5** – Buscando a Bruno, performance de Lukas Avendaño, junho 2018, Barcelona.



Foto: @Car Agui

Ambas as ações subvertem as cenas e hierarquias da arte, seu lugar consagrado e socialmente reconhecido, para se instalarem como práticas



liminares e gestos. O gesto não pode ser reduzido à forma, senão que pertence a uma dimensão ética e política, como proposto Giorgio Agamben (2001, p. 53). Como na linguagem, o ser se expõe nos gestos. Um gesto que implica um ato, uma performatividade que interpela as expectativas do comportamento (AGAMBEN, 2001, p. 76). Esta é a liminaridade que transforma acontecimentos da ordem do estético em ações necessárias para nossa própria vida (DIÉGUEZ, 2014).

Penso que nossa responsabilidade com a defesa da vida e da condenação das violências implica considerar nossa responsabilidade como pessoas que, além de supostos saberes “especializados”, temos uma prática de alcance político. As reflexões de M. Bakhtin (BAJTÍN, 1997) em torno da teoria do ato ético como uma figura essencial de uma filosofia da vida, o levaram a analisar as distintas ações que assumem as pessoas, na qualidade de “especialista” ou inclusive como “representante” de um grupo, de uma tarefa, de uma instituição etc. A distinção entre esses dois planos da ação – a especializada ou representativa, separada da responsabilidade ética – foi o que levou-o a afirmar: “[...] a crise contemporânea é basicamente a crise do ato ético contemporâneo. Abriu-se um abismo entre o motivo de um ato e seu produto” (BAJTÍN, 1997, p. 61)<sup>22</sup>.

A propósito dessas reflexões, retomo brevemente os pensamentos de Bauman e Donskis (2015, p. 53) em torno da adiaforização do comportamento, como a “capacidade de reagir ou não reagir como se algo lhe ocorresse não a pessoas, senão a objetos físicos, a coisas ou a não humanos”<sup>23</sup>. A adiaforização como retirada temporal da própria zona de sensibilidade está invariavelmente vinculada à ideia de “cegueira ou insensibilidade moral”. Bauman insistiu em usar a palavra “insensibilidade” em uma dimensão metafórica para dar conta de certo comportamento humano ou indiferença em relação às dores de outras pessoas, uma postura que ele resumia no gesto de Poncio Pilatos de lavar as mãos. Essa saída da esfera de implicações éticas foi pensada por Bauman como suposta imunidade à dor. A capacidade de sentir dor

---

22 No original: “la crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (BAJTÍN, 1997, p. 61).

23 No original: “la capacidad de no reaccionar o de reaccionar como si algo le ocurriera no a personas, sino a objetos físicos, a cosas o a no humanos” (BAUMAN; DONSKIS, 2015, p. 53).

é um sinal do corpo ante situações de risco que podem ser tratadas e talvez curadas. A ausência de dor é também associada a um estado de enfermidade diante da qual é difícil uma cura (Diéguez, 2018, p. 47). Como disseram Bauman e Donskis (2015, p. 27): “a dor moral é despojada de seu saudável papel de advertência, alerta e agente ativador”<sup>24</sup>.

Então, como podemos contribuir para a desmontagem de uma adiaforização ou insensibilidade política/moral, nos implicando na desmontagem da teatralidade do poder e suas políticas do medo, na desmontagem da performatividade do silêncio exercida por aqueles que calam, amparados em justificativas “politicamente corretas”. Como não ser parte dessa cena representacional de um teatro de Estado, se com nossos comportamentos e silêncios expandimos a teatralidade do poder e suas tecnologias do castigo? Castigamos calando, disseminando uma performatividade do silêncio que inevitavelmente alcança e expõe os seus agentes. Em que medida somos espectadorxs passivos dessas teatralidades do poder ou somos *performers* desse silêncio cúmplice?

## Referências bibliográficas

- Agamben, G. **Medios sin fin**: notas sobre la política. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Ahmed, S. (**La política cultural de las emociones**. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- AMIGUET, t. Puig Antich, ejecutado por garrote vil. **La Vanguardia**, Barcelona, 1 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2CuTZGA>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- Arendt, H. ¿Qué es la política? Trad. de Rosa Sala Carbó. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAJO militarización, procesan a manifestantes del 11J en Artemisa. **CUBALEX**, [s.l.], 22 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Yu6l99>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- Bajtín, M. **Hacia una filosofía del acto ético**: de los borradores y otros escritos. Trad. de Tatiana Bubnova. San Juan: Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Balandier, G. **El poder en escenas**: de la representación del poder al poder de la representación. Barcelona: Paidós, 1994 .
- Bauman, Z.; DONSKINS, L. **Ceguera moral**: la pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida. Barcelona: Paidós, 2015.

<sup>24</sup> No original: “El dolor moral es despojado de su saludable papel de advertencia, alerta y agente activador” (BAUMAN; DONSKIS, 2015, p. 27).

- Butler, J. **Resistencias**: repensar la vulnerabilidad y la repetición. Ciudad de México: Paradiso editores, 2018.
- CUBALEX. **Listado de detenidos y desaparecidos Cuba Julio de 2021**. [S./], 2021. Disponible em: <https://bit.ly/3S2Kfb5>. Acesso em: 15 fev. 2023. Google Planilhas..
- Diéguez, I. **Escenarios liminales**: teatralidades, performatividades, políticas. México, DF: Toma, 2014.
- Diéguez, I. Interpelar a escuridão: olhar, escavar, exumar... *In*: CARREIRA, A.; BAUMGARTEL, S. (coord.). **Efetividade da ação**: pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Gramma, 2018. p. 35-55.
- Diéguez, I. La performatividad de la izquierda neocolonial. **Rialta Magazine**, [s./], 29 jul. 2021. Disponible em: <https://bit.ly/3lonmM1>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- Diéguez, I. Escenarios forenses, estética material y agencias performativas. (A propósito de las desapariciones forzadas y las búsquedas por las y los familiares). *In*: URIBE, M. V.; PARRINI, R. (ed.). **La violencia y su sombra**: aproximaciones desde Colombia y México. Bogotá; Ciudad de México: Editorial Universidad del Rosario; Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Cuajimalpa, 2020a. p. 331-366.
- Diéguez, I. Corps liminaux: sur la disparition/apparition et la recherche du disparu. *In*: **Formes transitoires... ou l'interpestif covid et l'interregnum**. Aix-Marseille Université: Presses Universitaires de Provence, 2020c. p. 29-44. (Incertains Regards: Cahiers Dramaturgiques.)
- Diéguez, I. Saberes pandémicos para intentar imaginar lo que vendrá. **Revista Conceição | Conception**, Campinas, v. 9, p. 1-7, 2020b. DOI: 10.20396/conce.v9i00.8663703.
- Foucault, M. **Vigilar y castigar**: nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005a.
- Foucault, M. **El orden del discurso**. Buenos Aires: Tusquets, 2005b.
- Genlui, C. (@claudiagenlui). De la serie "Naturaleza Muerta. Convirtiendo la violencia en arte:" Tinta sobre papel, 14x21 cm. **Instagram**, 22 set. 2021. Disponible em: <https://bit.ly/3XA1qls>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- Hilb, C. **Silencio, Cuba**: La izquierda democrática frente al régimen de la Revolución cubana. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- LINDERO, S. La cultura mariposa de Lukas Avendaño en Oaxaca. **YACONIC**, [s./], 27 mar. 2017. Disponible em: <https://bit.ly/3lqVz4E>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- Lotman, I. Caza de brujas: la semiótica del miedo. **Revista de Occidente**, Madrid, n. 329, p. 5-33, 2008.
- Lordon, F. **Los afectos de la política**. Trad. de Juan M. Aragües y Julien Canavera. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Mandelstam, N. **Contra toda esperanza**: memorias. Trad. de Lydia Kúper. Barcelona: Acantilado, 2012.
- Mbembe, A. **Necropolítica**. Trad. de Elizabeth Falomir Archambault. Tenerife: Melusina, 2011.

Mouffe, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Trad. de Jordi Palou y Carlos Manzano. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

Otero Alcántara, L. M. (@luismanuel.oteroalcantara). Desde hoy estaré durante 8h diarias por 5 días, sentado en la un Garrote Vil, días en los que permanezco sitiado por el DSE, convoco a las autoridades a que si accionen este torno y me ejecuten públicamente. **Instagram**, 16 abr. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3IBs3cz>. Acesso em: 15 fev. 2023.

TAUSSIG, M. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

UNICEF Latin America (@uniceflac). UNICEF está preocupado por los presuntos casos de detenciones de niños y niñas reportados em Cuba. Hacemos um llamado a las autoridades cubanas para que proporcionen información adicional verificada sobre niños y niñas presuntamente en esta situación. **Twitter**, 19 nov.2021. Disponível em: <https://bit.ly/3XwakAI>. Acesso em: 15 fev. 2023.

URIBE, M. V. Mata que dios perdona. Gestos de humanización en medio de la inhumanidad que circunda a Colombia. In: F. Ortega (ed.). **Veena Das**: sujetos del dolor, agentes de dignidad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. 2008. p. 171-191.

Recebido em 07/02/2023

Aprovado em 11/02/2023

Publicado em 12/04/2023