

TEATRA LIDADES DIASPÓRICAS

DODI LEAL • ÉDER RODRIGUES • FELISBERTO DA COSTA (Orgs.)

DODI LEAL
ÉDER RODRIGUES
FELISBERTO DA COSTA
(Orgs.)

TEATRALIDADES DIASPÓRICAS

São Paulo,
2021

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 Cidade Universitária

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

T253 Teatralidade diaspóricas [recurso eletrônico] / organização Dodi Leal, Éder Rodrigues,
Felisberto da Costa. – São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (492 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-48-7
DOI 10.11606/9786588640487

1. Teatro. 2. Teatro - Aspectos sociais. 3. Teatro - Representação. 4. Performance.
5. Arte-educação. I. Leal, Dodi. II. Rodrigues, Éder. III. Costa, Felisberto da

CDD 21. ed. – 792

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

PREFÁCIO	5
APRESENTAÇÃO	27
Capítulo 1 - Processos dramaturgicos que invocam a dispersão no mundo: olhares sobre a aula-espetáculo por Felisberto Sabino da Costa	35
Capítulo 2 - O Direito à Cidade em uma Perspectiva Travesti: uma breve autoetnografia sobre socialização transfeminina em espaços urbanos por Maria Léo Araruna	83
Capítulo 3 - Eu, um crioulo por José Fernando Peixoto de Azevedo	143
Capítulo 4 - Textualidades negras em Paulo Nazareth: corpo, depoimento e performance por Marcos Antônio Alexandre	183
Capítulo 5 - Descolonizando o corpo na dança: teatralidades diaspóricas no Brasil por Eloisa Leite Domenici	217
Capítulo 6 - A pósprografia como arma contra a maquinaria da colonialidade por Bruna Kury	275
Capítulo 7 - A dramaturgia como espaço diaspórico de experiências por Éder Rodrigues da Silva	299
Capítulo 8 - Luz de vela em performance: contrassexualidades cênicas da iluminação como diásporas religiosas por Dodi Tavares Borges Leal	349

Capítulo 9 - Pensamentos cenográficos nas manifestações culturais populares brasileiras por Pâmela Peregrino da Cruz	387
Capítulo 10 - A diáspora da imaginação cinematográfica e a heterogênese entre técnica, estética e política por Leonardo da Silva Souza	415
Capítulo 11 - Artes da cena, educação e interdisciplinaridade: possibilidades contra-hegemônicas na formação de professores/as por Gessé Almeida Araújo	445
NOTA BIOGRÁFICA	483

PREFÁCIO

Un prólogo por hacer

Imre Kertész, intelectual del Este europeo, afirma que los “crímenes históricos” del pasado siglo se debieron a “la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación”. Tras esta rotunda profesión de fe contra el pensamiento abstracto y las grandes ideas, y a favor de la imaginación, el escritor húngaro, superviviente de los campos de concentración alemanes, continúa su conferencia, pronunciada en la primavera de 1993, apelando a su condición de escritor, de escritor a secas, un escritor no especializado en un campo de saber o disciplina específicos; con ello quiere advertir que no hay que esperar de su trabajo ningún “rigor científico”, pues en tanto que escritor a secas su punto de vista depende de su estado de ánimo y en todo caso más de la experiencia que del rigor teórico. “Porque

existe un rigor – siento la tentación de considerarlo directamente el rigor característico de nuestra época – que no presta ninguna atención a la experiencia y hasta hace como si no la conociera”, añade.

En este libro hay varios trabajos que comienzan también advirtiendo que no se atienen a la forma de un trabajo académico. Las formas tienen a degenerar en costumbres, quizá de las más peligrosas por pasar inadvertidas al considerarse secundarias frente a los contenidos. Sin embargo, sabemos que no es así, que las formas no tienen nada de secundario. Las academias velan por el cuidado de estas formas, convirtiéndose también en academias de costumbres, como ocurre con la universidad.

Pero cualquier cambio ha de empezar por un cambio en las formas; lo que no le queda claro es dónde queda el lugar de la experiencia, de la imaginación o las emociones, cuando es el académico europeo el que habla, en el caso de este prólogo. Las teatralidades diaspóricas, reflito, lo que

podría traducirse en distintas perspectivas críticas sobre las teatralidades artísticas y sociales.

La relación entre grandes pensamientos y grandes masacres históricos no es nueva. Y aunque en el caso de Kertész, como superviviente de los campos de concentración, esta percepción de las ideas con mayúsculas se tradujo en una experiencia física y mental extrema, no sería difícil rastrear esta misma relación traumática en la construcción de cualquier otro campo de poder, como cualquier espacio identitario desde el que generar un sentido de pertenencia, es decir de inclusión y exclusión, como la propia universidad o en otro orden de cosas las identidades raciales.

Unos años antes a la conferencia de Kertész y desde el otro hemisferio del mundo, otro escritor, Ricardo Piglia, en una novela histórica de los años ochenta Respiración artificial, calificaba el Discurso del método de René Descartes como la primera novela moderna. El escritor argentino presenta esta obra fundacional en la construcción del discurso científico occidental como el relato de una búsqueda

personal de una verdad absoluta cuya puesta en práctica tres siglos más tarde habría sido anticipada por Adolf Hitler en Mi lucha: una vez que las verdades absolutas estuvieron maduras, llegaba el momento de salir a la calle para hacerlas realidad.

Pero esta voz de alarma no solo acompaña la historia de la subjetividad y de la ciencia, sino también de un sistema económico de explotación y dominación legitimado en una suerte de ilusión epistémica: pienso luego existo. El éxito de esta prueba “irrefutable”, tal y como la anunció el propio Descartes, de la existencia de un sujeto individual no hay que atribuírselo únicamente al filósofo, sino sobre todo a este complejo sistema económico conocido como capitalismo que fue poniendo cualquier fuerza de trabajo, incluido, por supuesto, el conocimiento, al servicio de una abstracción como la mercancía, categoría en la que terminaría ingresando el propio yo y las ideas.

Una teoría, ciertamente, también puede ser un negocio, sobre todo cuando se presenta dentro de un medio como el académico. Esto convertirá esa

prueba irrefutable de existencia en un yo produzco/consumo (teorías) luego existo y el conocimiento en una propiedad más (privada) de un sujeto individual.

A pesar de alegatos como los de Antonio Damasio denunciando El error de Descartes en favor de los sentidos y las emociones como vías de conocimiento, el error no hay que atribuírselo a Descartes ni siquiera a Adam Smith o a cualquier otro/a actor/actriz en condición de filósofo/a, es decir, de amante del conocimiento, sino de una compleja lista de actores/actrices en defensa de un sistema de producción basado en el libre mercado frente al que se terminaron rindiendo todas las armas. El conocimiento por sí solo no mata, pero los modos como se utiliza pueden hacer mucho daño. La privatización de un bien público como el conocimiento, que se produce y funciona en la medida en que circula, se difunde y multiplica, es una expresión más de un cúmulo de contradicciones entre las que no resulta fácil moverse.

Que la universidad, constituida como un bien público, haya funcionado como un instrumento al servicio de la empresa colonial de Occidente y más recientemente en una agencia de privatización de conocimientos es una más de estas contradicciones que tenemos que afrontar a la hora de escribir un prólogo para un libro ligado al medio académico.

En Otra es ciencia es posible, presentado como un manifiesto por la desaceleración de la ciencia, Isabelle Stengers cita a Galileo, otro de los padres de la ciencia occidental, como la primera escena de una historia del conocimiento que también ha funcionado como una historia de dominación “dotada de una autoridad general, unilateral, que conquistó el mundo, que definió lo que cuenta y lo que no es más que creencia ilusoria, bendiciendo la destrucción de otras maneras de entrar en relación, de conocer, de evaluar y de interpretar” (Futuro Anterior / Ned Ediciones, 2019, p. 154). Esta historia insiste en reducir la complejidad y diversidad de lo real a un conjunto de datos “objetivos”, en convertir el mundo en una

prueba o ilustración de una idea, tesis o discurso mientras más abstracto más poderoso.

Las abstracciones, piezas clave de la ciencia y el conocimiento como maquinarias de guerra, son instrumentos ciertamente necesarios; pero todo depende de los modos cómo se usen para que no se conviertan en una forma de violencia; un tema que atraviesa en forma de denuncia algunos de los testimonios y estudios de este libro.

Desacelerar la ciencia no quiere decir trabajar más despacio ni más rápido, sino de otros modos y en función de otro tipo de resultados, posiblemente menos universales, lugares de autoridad menos autoritarios o al menos más inciertos, abiertos y expuestos. Para ello es necesario abrir también el mundo del conocimiento especializado, las universidades y gran parte de los espacios culturales de élite a esa dispersión improbable de realidades, emociones e imprevistos que conforman la vida de todos los días. Esto implica hacer un hueco en la mesa de expertos/as a los que no tienen más títulos especializados que los que les da su propia

experiencia y lugar en el mundo. Esto no quiere decir dejar de producir conceptos, teorías y discursos críticos, ni tampoco renunciar al saber de los/as expertos/as, sino descolocar ese capital acumulado en función de otros capitales más dispersos y menos acumulables, pero más vivos.

A mi faceta de perezosa, el hecho de que la vida de Descartes y con ella el comienzo de la tradición intelectual en Occidente hubiera estado marcada por una serie de revelaciones en forma de sueños que tuvo el joven filósofo a lo largo de una noche de noviembre del año 1619 le hacía concebir todavía alguna esperanza acerca de la raza humana. Que una cierta historia del conocimiento tenga su punto de partida en un sueño era algo que la consolaba.

Aficionada a las corrientes críticas contemporáneas, a esta otra yo, la perezosa, le gustaría definirse, para allá de la idea de humana. Un término del que se enamoró por su sonoridad, que le recuerda al ruido de un tren largo pasando lentamente hacia no se sabe dónde. El conocimiento

es así, nómada y promiscuo, se decía esbozando una pícaro sonrisa. Pero en realidad la palabra la toma del poeta italiano, también intelectual, Pasolini, quizá tan comunista como lo pudo ser Kertész. Dante, que lo utiliza en la Divina comedia para referirse al paso de lo humano a lo espiritual. Para ella no se trata, sin embargo, de pasar a lo espiritual, sino simplemente de pasar, de donde sea adonde sea, de estar en un constante estado de transición hacia un estado otro igual de improbable que el actual. Estos estados tan imprevistos como los sueños guardan siempre una promesa, en el sentido en que Donna Haraway hablaba de las promesas de los/as monstruos/as. La perezosa era fan de Haraway y de los/as monstruos/as, con los/as que a veces tenía fantasías sexuales.

Dante, aunque menos monstruoso, le brindaba sin embargo la posibilidad de abrir este prólogo refiriéndose a la divina comedia de la academia. Como decía Pasolini, al final es la institución que nos guste o no nos permite estar aquí ahora juntos/as de alguna manera, a pesar de los virus y

del confinamiento, con la promesa implícita de que en algún momento pasaremos también a otro estado más o menos igual de monstruoso que el actual. Lo del movimiento, los viajes y las migraciones parece estar hoy más difícil que nunca. Pero nunca nada fue fácil, se consolaba la perezosa, incapaz de aguantar un clima que fuera demasiado frío o demasiado cálido o demasiado húmedo. No era una mujer fácil, de todos modos estaba convencida de que lo de la libertad de movimiento era un sueño que solo fue real para el capital, el único que pudo moverse realmente con toda la libertad del mundo, y eso lo obtuvo al precio de transformar el sueño en pesadilla. Por lo que la perezosa prefería no precipitarse.

Para ella organizarse, la otra idea clave del poema de Pasolini, era algo más incierto que para los/as sapiens, sobre todo para aquellos/as que se pasan el tiempo organizándolo todo, su propia vida y la de los/as demás. No es fácil que algún tipo de organización humana aguante los tiempos largos, delirios y momentos de dispersión que los/as

perezosos/as compartían sin embargo con muchos humanos, pero estos tiempos de pérdida y estos otros modos de vida forman parte también del mundo, afirmaba la perezosa haciendo valer sus derechos. Por esto le interesaba esa dimensión esquizoide con la que el poeta justificaba su decisión de afiliarse al Partido Comunista Italiano, es decir, de entrar en la institución. Era fundamental que la institución, incluida la institución académica, nos permita y nos permitamos estas escisiones, vacíos y contradicciones, porque como decía Pasolini: “¿No es esta separación la que siempre se ha buscado, quizá con razón?”.

La perezosa no sabía bien a qué tipo de separación se refiere el poema, pero creía firmemente que una institución se mantiene viva en la medida en que es capaz de desacostumbrarse a ella misma, de abrirse a un proceso constante de instituciones y desinstituciones.

¿Pero cómo hacerse cargo de esta locura?, se preguntaba en su habitual duermevela, mientras hacía recuento de la lista de dualidades

irreconciliables sobre las que los sapiens habían construido el mundo, dualidades como animal-humano, naturaleza-sociedad, hombre-mujer, blanco/a-negro/a, occidental-no occidental, académico-no académico, amo-esclavo, hasta que el recuento le hacía caer en el mundo de los sueños, donde estas dicotomías se deshacían en posiciones más complejas, dinámicas e inciertas.

Los/as perezosos/as eran supervivientes natos/as. Sus ancestros/as convivieron con los dinosaurios ya en el Pleistoceno. Luego entraron con éxito en el Holoceno, que tras la colonización del mundo se conocería como Antropoceno, y aunque la perezosa les había tomado cierto afecto a los sapiens, tenía la seguridad de que les sobreviviría, si antes estos no acaban con las selvas. El secreto de la supervivencia está en los sueños.

Frente a las epistemologías del norte y las epistemologías del sur, la perezosa proponía una tercera epistemología, la epistemología de los sueños como práctica activa de transformación del

mundo (ESPATM). La clave de esta nueva episteme no era solo que nos permitía soñar, vagar, perdernos, delirar, imaginar, sino sobre todo que era un medio para escapar a los juegos de contrarios que mantenían la política encerrada en este callejón sin salida de las abstracciones y los juegos de contrarios. A la geometría rectangular de las abstracciones, la perezosa, apelando al terreno de las artes, le añadía el álgebra de las amebas, las matemáticas de lo improbable. Y la epistemología de los sueños, aprendo, es una epistemología del sur.

El vórtice del que nacen los sueños, pieza clave de la ESPATM es el remolino oscuro que mantiene en movimiento una trama incomprensible. Ese vórtice es comparable en otro orden de cosas con la sensación de vacío y extrañamiento que se produce cuando tiene lugar un accidente, cuando la historia se agrieta y el tiempo se detiene. Entonces se escucha el rumor sordo que se siente antes y después del tsunami de la historia, un rumor que aunque los/as sapiens solo lo perciben cuando alcanza una frecuencia de onda elevada, está

siempre presente para quien lo quiera oír. Es el rumor de fondo que deja la historia. Porque estos accidentes están siempre ocurriendo. Ese vacío sordo es el motor de la ESPATM para llegar a otras posibilidades de conocernos y desconocernos. La episteme del sueño hace que otros mundos por improbables que parezcan terminen sucediendo.

En este momento de la reflexión a la perezosa le gustaba imaginar que ese estado de suspensión y en cierto modo de inoperancia en el que se pasaba sumida gran parte del día, tenía que ver con el estado de excepción que Agamben cita como arcanum imperii de la política occidental. La perezosa tampoco sabía bien lo que era eso de los arcanum imperii, pero intuía que tenía que ser algo grande, incomprendible e importante como todo lo que tiene que ver con los secretos del imperio. En los orígenes de la política el filósofo italiano descubre un gesto de exclusión de lo que él llama la nuda vida, la vida en sus formas más básicas de existencia, la vida a secas, desnuda. Esta vida sin más, que la perezosa decía practicar a diario

durante varias horas de ininterrumpida, no era algo político en sí mismo, pero era lo que justificaba la necesidad de la política. La perezosa necesitaba la política para que su vida no-política pudiera seguir existiendo, en el sentido literal de existir, como un vivir por fuera. Sobre este gesto de exclusión de la vida sin más se constituye el poder, pero un poder que debía garantizar también lo que estaba más allá de ese poder.

Este acto originario se replica en cada una de las instituciones en tanto que modos de legitimar estos sistemas de exclusión e inclusión, formas de administrar derechos y responsabilidades, de decidir quiénes pueden entrar y quiénes tienen que quedarse definitivamente fuera. La perezosa se preguntaba si este movimiento no tendría que ver con esa separación a la que se refería el poeta italiano, una separación que nos aparta y nos constituye al mismo tiempo en torno a esta distancia y estos vacíos, donde habitan también los sueños. La perezosa, al igual que Agamben, reivindicaba este tipo de existencias como el territorio legítimo

con el que trabajan los/as filósofos/as y los/as artistas, dando forma y voz a lo que solo es político por quedar fuera de la política. “Reflexiónese sobre la particularidad de esta operación: la vida no es en sí misma política - de ahí que deba ser excluida de la ciudad - y, sin embargo, es, precisamente, la exceptio, la exclusión-inclusión de este Impolítico que funda el espacio de la política”. Este párrafo de Agamben, de El uso de los cuerpos, se lo sabía casi de memoria, aunque siempre se confundía en algo.

La teatralidad no se construye únicamente sobre el espacio de la representación, es decir, de la correspondencia entre significantes y significados, sino que entabla una difícil relación entre estos espacios de visibilidad y proyección hacia fuera y el lugar oscuro desde el que se sostienen esas representaciones.

En el ámbito de la política oficial, la reconciliación entre ser humano y naturaleza, este movimiento de desinstitución / desautorización puede parecer poco operativo o demasiado utópico, sin embargo, en el terreno de la política de todos los

días, que es la política que llevamos incorporada en nuestros gestos, actitudes y palabras, el gesto de desinstitución que implica este tipo de teatralidades críticas tiene que acompañar al proceso de institución para que ambos sean efectivos sin cerrarse en sí mismos como lugares de poder o contrapoder. No hay que esperar a instituir un nuevo poder para luego desinstituirlo, ambas dinámicas deben convivir y corregirse de forma recíproca, con el fin de que lo instituido no termine reproduciendo las limitaciones de aquello a lo que se opone.

Para llevar a cabo este doble movimiento son necesarios nuevos discursos, posiciones políticas y teóricas críticas, como las que se exponen a lo largo de este libro, pero también nuevos lenguajes, nuevas formas de hablar dentro y fuera de la academia, otros modos de imaginar y pensar. No hay que inventar únicamente ideas y discursos, sino los lenguajes que las conviertan en prácticas que empiecen por lo más básico, las formas de hacer y hablar, de mirarnos y tratarnos.

Un mundo de abstracciones, generalidades y conceptos, a los que se refería el escritor húngaro, tendrá que convivir con un medio de matices, modos y diferencias, imposibles de reducir a un discurso. No se puede decir algo distinto si no se crea un modo distinto de hablar. En un momento en que el arte se entiende como una función y un servicio públicos, es importante que esa funcionalidad no se reduzca a lo que está previsto que sea según una serie de corrientes y teorías críticas. Se necesitan abstracciones, discursos e ideas, y se necesita también imaginación, pasión, contradicciones y dudas, excluidas tradicionalmente de la universidad como elementos contrarios a las formas de conocimiento autorizadas.

Cuando Dodi Tavares me invitó a escribir a este prólogo no la conocía. Quedamos en Madrid en un bar junto a la Plaza de Tirso de Molina. A la salida me invitó a mirar por sus gafas mágicas que te hacían ver las luces de la noche rodeadas de corazones. Aunque esa noche las nubes tapaban la luna, me lleve esa imagen como un regalo,

transformado ahora en excusa para este prólogo, que es también un lugar tan imaginario como aquella imagen.

Que este libro me haya dado la oportunidad de transformar mi papel como ser vivo en esta diáspora de la academia, la oportunidad de migrar, de esparcirme y diluirme, de imaginar voces y viajar en compañía de agentes desconocidos es de agradecer, como también hay que agradecer que un día una desconocida te enseñe la luna rodeada de un corazón de luz.

Si has llegado hasta aquí seguramente tendrás la intención de seguir leyendo el resto del libro, o quizá ya lo has hojeado y has dejado el prólogo para el final. Recuerda entonces que nada es lo que parece, que este libro no es solo un libro, sino cualquier cosa distinta de lo que ya conoces; sus significados, referencias y posiciones puede que ya estén fijados, pero sus sentidos, formas de circulación y uso dependen de ti. Acompáñate de esas agencias que te den potencia de actuación, no te preocupes si te resultan inciertas, desplégalas a

lo largo de estas páginas, pon en práctica otros recorridos, prácticas que superan el humanismo occidental, movimientos irregulares y coincidencias improbables, historias compuestas y descompuestas por cambios de raza, género e identidad, por desbordamientos, excesos y desapariciones.

Actuar no es hacer algo, sino hacer que alguien haga algo, hacer que algo suceda. Este principio del actor/actriz-red de Bruno Latour alimenta las teatralidades diaspóricas, que no son solo teorías sino formas prácticas de poner en juego otras formas de hacer y ponernos nosotros/as también con ellas en juego. Este es el papel de los/as agentes que han intervenido en este prólogo y de forma especial del propio libro, hacer que otros/as hagan y que tú o yo a su vez hagamos que otros/as hagan. Convierte el libro en otra cosa, dale un lugar totalmente distinto y transfórmate a través de ese lugar. Convierte el libro en una acción y compártela.



Foto: *Resistir en la era de los medios*. Del Archivo del Confinamiento (2), marzo 2020. Serie Autoritarismos/Autoridades.

<http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/>

Óscar Cornago
Madrid, mayo de 2020

APRESENTAÇÃO

O pensamento diaspórico nos múltiplos terrenos da teatralidade sublinha a diluição entre os territórios, as fronteiras e as travessias inerentes a todo processo de dispersão (coagido ou não) ligado aos movimentos de dissidência que, independente do domínio conceitual, social, geográfico ou artístico, atuam como nuvens de resistência à própria aridez que as miragens carregam.

A palavra “movimento” é importante nesse pensamento em trânsito porque as teatralidades diaspóricas reunidas nesta obra apontam, refletem e iluminam o viés errante como o moto-contínuo insurgente que irriga os campos epistemológicos com novos olhares em torno das práticas, frentes de pesquisa e resistências circunscritas no contemporâneo.

A própria história das artes da presença pode ser tomada como um movimento de dispersão e de resistência ao acentuar o campo do sensível, do

poético e do estético enquanto outras vias e veias de pulsação e leitura de mundo.

É preciso ressaltar que os textos reunidos neste livro foram escritos antes da pandemia do novo coronavírus. Ao contrário do que possa parecer, a condição de isolamento social não supõe exatamente uma ausência de movimento. Em verdade, mover-se (ou ter sua vida e histórias movidas à sua revelia) parece mesmo ser um atributo diaspórico. E a pandemia tem nos mostrado pelo menos duas dimensões sobre nossas teatralidades: 1) as diásporas étnico-raciais, de gênero e de classe ora discutidas no livro não são menos diaspóricas em políticas de isolamento social; e 2) os genocídios aos quais os grupos não hegemônicos estavam expostos pré-pandemia, ora se atenuam com gravidade. E o que pensar sobre a forma teatral quando ela é convocada à indisciplina aos modos de produção de saber e de arte do capitalismo? O que podemos aprender sobre as experiências diaspóricas pré-pandemia no sentido

de percebermo-nos em nossos moveres em contexto de pandemia?

O olhar diaspórico de Felisberto Sabino da Costa em Processos dramaturgicos que invocam a dispersão no mundo: olhares sobre a aula-espetáculo nos traz uma espécie de dramaturgia de fronteira cuja tessitura entrelaça forma e conteúdo, teorização e criação artística. A discussão perpassa os campos da dança, da performance, da teatralidade, do cinema e dos brincantes para tensionar as engrenagens do modus operandi dramaturgico na contemporaneidade.

Maria Léo Araruna em O Direito à cidade em uma perspectiva travesti: uma breve autoetnografia sobre socialização transfeminina em espaços urbanos autoetnografa vivências e diásporas dentro do espaço urbano. Os cerceamentos e a violação do direito à cidade denotam uma esfera de enfrentamentos e confrontos à cisnormatividade e à transfobia junto aos processos de socialização disruptivos.

Em Eu, um crioulo, de José Fernando Peixoto de Azevedo, o Teatro Negro é o mote de discussão sobre o que estamos entendendo por teatro para além da perspectiva eurocentrada e a noção de teatralidade. A reflexão atravessa o inconsciente escravocrata e as dialéticas dos processos de colonização e elabora um pensamento em que o Teatro Negro desenha um campo próprio de reescritura da história, além de apontar como o racismo opera com uma teatralidade própria.

Marcos Antônio Alexandre amplia o campo do teatro e das teatralidades performativas em Textualidades negras em Paulo Nazareth: corpo, depoimento e performance no qual propõe uma reflexão a partir do depoimento do artista mineiro cujas ações performáticas possuem um caráter sociopolítico de ressignificação de identidades, poéticas e resistências, ao mesmo tempo que cartografa os distintos lugares em que as artes negras se fazem presentes.

Descolonizando o corpo na dança: teatralidades diaspóricas no Brasil, de Eloisa

Domenici, coloca em perspectiva a desconstrução do cânone eurocêntrico no campo da dança. Ao analisar o trabalho de importantes profissionais da dança contemporânea a partir das prerrogativas da Epistemologia do Sul, a autora assenta o lugar das chamadas danças populares brasileiras como vetor referencial, estético e identitário próprio do reconhecimento de nossas ancestralidades.

A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade, de Bruna Kury, traz o pós-pornô como uma vertente de arte/antiarte/política atuante junto à resistência de vozes e corpos dissidentes. Ao contrapor o sistema cissexual e repensar o imaginário sobre as sexualidades, a autora coloca o corpo e a performance como campo de batalha e vetor de questionamentos sobre como a colonialidade permeia o contemporâneo e suas formas de opressão.

A dramaturgia como espaço diaspórico de experiências, de Éder Rodrigues, explora o campo expandido da práxis dramática a partir de um

olhar diaspórico latino-americano. A provocação de pensar a dramaturgia como um espaço de tessituras de experiências retoma a topografia conceitual e operacional do ofício dramatúrgico, ampliando as arestas de suas bases epistemológicas.

Luz de vela em performance: contrassexualidades cênicas da iluminação como diásporas religiosas, *de Dodi Leal, provoca a discussão sobre os aparatos e fundamentos da iluminação cênica enquanto simulacro da cisão contrassexual em relação ao cristianismo hegemônico-colonial. Ao expandir as engrenagens do próprio pensamento, ilumina-se fatores subjetivos e objetivos da experiência de resistência à colonialidade e do teatro como diáspora de si mesmo.*

Pensamentos cenográficos nas manifestações populares brasileiras, *de Pâmela Peregrino, aproxima as questões que envolvem a cenografia das expressões populares, apontando a tradição que compõe o aparato visual de festas, folguedos e manifestações de povos e comunidades como uma*

encruzilhada de saberes que demarca a contemporaneidade e o pensamento pluri-referencial.

Quem pode invocar o 'Corta!' ? é o ponto chave das reflexões propostas em A diáspora da imaginação cinematográfica e a heterogênesse entre técnica, estética e política, com autoria de Leonardo da Silva Souza. A análise remete a figura do autor-griô e da autora-griotte como característica de uma heterogênesse diaspórica em que o cinema passa a compor uma inscrição política que perpassa não apenas a técnica e a estética, mas também os modos de produção.

Finalmente em Artes da cena, educação e interdisciplinaridade: possibilidades contra-hegemônicas na formação de professores/as, de Gessé Almeida Araújo, temos a análise da experiência pedagógica no âmbito da Universidade Federal do Sul da Bahia como mote para reflexões acerca do viés interdisciplinar e diaspórico na matriz curricular e seus desdobramentos nas experiências didáticas contra-hegemônicas provocadoras na

formação interartes e intepistêmica da/o artista-educador/a.

Como síntese dos movimentos que a obra impulsiona, tivemos a honra de contar com a capa de Annaline Curado, cuja imagem é pródiga em nos provocar em relação a toda errância que acomete quando a ideia de cartografia se perde no próprio equacionamento dos mapas. Em consonância com o além que as nuvens remetem, ficam todas as variáveis de cinza e azul, no quando cada um dos passos tortos vale mais que a própria coleção deles transformada em estrada.

A arte teatral sobreviveu a muitas pestes. Sua diasporicidade talvez a tenha salvado. Salvar ou não salvar o teatro?, pode ser que esta pergunta feita agora, em um período de pandemia, seja um falso dilema. Agora talvez nos caiba salvar as diásporas. Como? Pelas teatralidades.

*Dodi Tavares Borges Leal e Éder Rodrigues da Silva
Porto Seguro, junho de 2020*

Capítulo 1 - Processos dramatúrgicos que invocam a dispersão no mundo: olhares sobre a aula-espetáculo

por Felisberto Sabino da Costa

Resumo: Busco discutir, ancorado na dramaturgia em campo expandido, a fricção entre aula e espetáculo cênico, mediante a proposição “aula-espetáculo”, “palestra-performance” e correlatos, como possíveis operadores dramatúrgicos na contemporaneidade, a partir do entendimento de diáspora como todos os movimentos humanos, sejam eles geográficos ou não. Se, num primeiro olhar, lidamos com um deslocamento que põe em jogo aula e espetáculo, ao propor procedimentos dramatúrgicos operando num entrelugar; numa segunda mirada, a escolha abre perspectivas que se traduzem na elaboração das próprias dramaturgias e nas geografias cênicas que elas produzem. Sob esses olhares, contemplamos experiências de artistas brasileiros/as e do exterior, nas duas primeiras décadas do século XXI, cuja produção revela uma natureza nômade, refletindo não apenas a criação artística, como também o estar no mundo daquela/e que a perfaz. Ao articular aula e espetáculo, sinaliza-se o trânsito entre um e outro termo, evidenciando o entrelugar como território de uma operação criativa.

Um convite

El mundo entero de extremo a extremo.

Empecinados[...]¹

Gostaria de iniciar esta ‘fala’ afirmando que perfaço, com esta escritura, uma tentativa leve e profunda. Leve, porque exala uma poesia meio torta, meio intrometida, meio conversa, meio discurso que, às vezes, pode soar acadêmico, o que não considero desmerecimento, apenas acentuo a diferença da natureza entre ambas. Profunda, porque na superfície destas linhas há fissuras, espaços em que podemos mergulhar nas imagens que aqui são tocadas. Talvez as linhas não permitam esse mergulho; talvez as imagens que delas brotam o possam; talvez a escuta seja de outra ordem; talvez o olhar queira outra coisa. Assim, principio com um convite: essas palavras se destinam não apenas à ruína pelo que elas trazem consigo, mas

¹ Os subtítulos em itálico são versos da canção “Movimiento”, de Jorge Drexler. Essa música faz parte do álbum “Salvavidas de Hielo”, que fala sobre migrações. Ele abre com a primeira música aqui citada e finda com “Salvavidas de Hielo”, que dá nome ao trabalho.

também à construção de algo, de uma história que cada um pode tecer, evocando as suas memórias. As que exponho aqui nesse agora são as minhas palavras vividas de algum modo nesse mundo, mesmo desviado, quando eu não estava lá, estando. Hoje, 10 de maio de 2019, finalizo esse percurso, iniciado em algum dia de 2018, cuja data exata não me recordo mais.

*Apenas nos pusimos en dos pies,
comenzamos a migrar por la sabana*

As diásporas invocam travessias e fronteiras de toda espécie, tal como aqui trilhada a diáspora remonta ao deslocamento e confinamento, carregando em si um entrelugar para aqueles/as que se aventuram na travessia, aos/às que não pertencem mais ao solo da partida e, tampouco, ao porto almejado. É nesse território, de mobilidade tensionada, de um corpo em estase e de um espírito vagante, que se estabelecem desejos, se aventuram

tempos, esperas e porvires. Bergson (2006, p.27), ao abordar a duração, observa que:

É incontestável que toda ação humana tem como ponto de partida uma insatisfação e, por isso, um sentimento de ausência. Não agiríamos se não nos propuséssemos um objetivo, e só procuramos uma coisa porque nos sentimos privados dela. Nossa ação procede assim de “nada” para “alguma coisa” e é de sua essência bordar “alguma coisa” sobre o canevás do “nada”.

É nessa “alguma coisa” sobre o canevás do entrelugar que a aula-espetáculo revela-se como bordado, processo dramatúrgico no qual forma e conteúdo entabulam um diálogo, dado que essa ‘coisa’ aqui pensada se situa num território intensivo que instaura entre a aula e o espetáculo um viés entre teorização e criação artística. Constitui uma espécie de fronteira, na acepção de Lotman (1996), pois aula e espetáculo não se fundem, antes coabitam e se contaminam de diversas formas. Em seu alcance mais radical, a aula-espetáculo constitui uma geografia movente, um espaço no qual o discurso estético se funda na transitoriedade,

situado no entremeio dessas margens, no estrangeirismo da normatividade. Às vezes, essa radicalidade se esvai, quando a palestra-espetáculo é apresentada num palco à italiana, submetendo-se a uma moldura que tende mais ao espetáculo.

Um (quase) agora

*Estamos vivos/as porque estamos en
movimiento*

A aula-espetáculo (ou palestra-espetáculo) perpassa múltiplos processos e pode ser plasmada desde um acontecimento inteiramente concebido nessa perspectiva ou a outro em que essa ideia apenas passeia, vagueando em doses estilísticas, com porções de embriaguez no texto. Mais que um formato ou um procedimento puramente estético, é um modo de pensar-fazer a cena em sua relação com o/a espectador/a. Podemos encontrar rastros dessa noção em peças brechtianas e em tantos

outros/as autores/as² que configuram sua dramaturgia como fala (às vezes conversa) com o público. Sob esse aspecto, esse processo busca romper a fronteira colocada entre quem diz e quem ouve, atuante e espectador/a. Conforme observa Rosenfeld (2009, p.79):

A cena moderna, “espacial”, sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a “enquadra” e constitui como um mundo distinto é nitidamente aperspectívica. Há uma interpenetração entre espaço cênico e o espaço empírico da sala que borra a perspectiva.

A ideia de palestra-espetáculo pressupõe a participação do/a espectador/a e o ato de borrar a relação entre atuante e espectador/a. Em qualquer momento da “preleção”, como acontece em uma aula, ou em momentos demarcados, como quando a palavra é aberta ao público no final do percurso, o processo, na sua forma mais radical, deveria

² Demonstrações de processos criativos, como, por exemplos os realizados pelos/as atrizes/tores do Odin dialogam com essa proposição.

instaurar uma espécie de ágora. Fundamentalmente, deveria contemplar a fala como manifestação direta ao/à espectador/a. Em algum outro evento cênico, caso dirigir-se ao público possa ser parcial, nesse tipo de experiência, torna-se fundante. Em muitas das peças com suporte nessa vertente, deparamo-nos com uma única figura sentada à mesa, face ao público, com alguns papéis e um copo d'água, composição que nos remete aos trabalhos de Spalding Gray. Mas nem sempre é assim, e podemos pensar numa espécie de “conferência-espetáculo”, em que a polifonia de vozes envolve o público. A proposição de uma aula-espetáculo invoca, no sentido mesmo de dar a voz, o agora e a ágora. Flerta com o nominado “Teatro do Real” como temática e irrupção do dito real na cena, na suspensão do ficcional, o que não significa expulsá-lo dessa esfera. Uma aula pode implicar uma intervenção de alguém, provocando a quebra de um fluxo por parte daquele/a que expõe, bem como pode supor um acordo tácito com o/a espectador/a, como se a/o atuante-dramaturgo/a

soprasse ao seu ouvido “você está convidado/a a intervir, porém observe o momento propício para que essa irrupção possa acontecer, se entregue ao exercício da escuta”. Se há uma camada em que essa disrupção pode fraturar a cena de forma imprevista, há outra em que ela é arquitetada. Em ambas, há a tensão que alimenta o experimento dramaturgicamente.

Se, na atualidade, há palestras-espetáculos que contaminaram a eclosão de peças investindo nessa experiência, como parece ser o caso de Rabi Mroué, Lola Arias e Sergio Blanco, há vozes mais distantes que ecoam esse desejo remontando a Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, John Cage, Robert Morris ou Joseph Beuys. Porém, se, na atualidade, há uma contaminação que vai na direção da palestra-espetáculo, podemos pensar o caminho inverso: o espetáculo-palestra. Se, na atualidade, o fenômeno aula-espetáculo não se verifica apenas na temática, podemos dizer que há uma assimilação dessa ideia à própria estrutura dramática. Teço essas pontuações não para buscar modelos ou

normas, mas tão somente sinalizar: estamos tateando um território complexo que não é invenção do agora.

Em “*The last performance – a lecture*”, Bel (1998a, 1998b) concebeu uma palestra para expor o processo criativo do espetáculo nominado. Ao compô-lo, declarou realizar uma espécie de *sampling* de suas danças favoritas: roubou coreografias que amava e organizou-as para fazer a sua própria dança. Operação que eclode ao flunar pelas galerias de arte numa rua parisiense. No transcorrer da conversa com o público, a teatralidade do corpo embrenha sua fala. Sentado numa cadeira em face de um *laptop* colocado sobre a mesa, Bel dança, ao compartilhar pensamentos sobre a (sua) dança. Na sucessão imagética posta ao olhar do/a ouvinte, o coreógrafo engendra o corpo e tece enquadramentos levando o foco ora para a sua face ora para as mãos, ao desenhar linhas no espaço, ora levanta-se e realiza uma performance. No agenciamento da dança proposto por outrem, Bel elabora uma tecedura com artistas e

teóricos/as numa complexa teia intertextual. A peça, vista como citação, invoca a memória, enquanto escrita cênica (que) implica o passado. É importante observar que a sua escolha recai sobre uma coreógrafa em atividade que dança sua própria dança.

Quando enuncia as três funções que são a base do seu teatro — intérprete, autor/a (coreógrafo/a) e espectador/a — Jérôme Bel joga com o público, ao entrelaçar esses três vértices. Mostra-nos uma cena em que um bailarino dança por detrás de um pano preto, que é segurado por outros dois. O deslocamento do corpo pelo espaço é acompanhado pelo movimento da tela de tecido preto que o esconde. Vemos apenas partes do corpo do dançarino que dança. Ao ocultar o corpo do intérprete, Bel propõe ativar a/o espectador/a, o/a qual constrói as partes não reveladas do corpo em movimento como parte do jogo. A ação lançada pelo coreógrafo em “*The last performance*” e relatada na palestra vai ao encontro de um dos princípios constituintes da aula-espetáculo: dispositivo de jogo

que ativa o/a espectador/a no agora proposto pela aula, no qual presença e presente se conjugam e geram um estado corporal imbuído de contemplação ativa. A aula-espetáculo leva-nos a jogar com as possibilidades que a palavra encontro descortina: um chegar diante do/a outra/o, descobrir, passar a conhecer, junção de pessoas que se movem em vários sentidos, que se dirigem para o mesmo ponto, a confluência de rios.

Em outra chave, a diretora Cristiane Jatahy, em sua pesquisa que envolve as relações entre atuante e público, trafega em situações da peça "*O agora que demora*" por zonas que se avizinham de uma "palestra-espetáculo". Ao intervir, enquanto compositora (diretora) do espetáculo, cria espaços sonoros corporais que rompem o fluxo da cena e nos coloca no agora do teatro por intermédio de uma fala direta à audiência. Tal como Kantor, a diretora está presente e interage com a cena. Para a realização da obra, juntamente com alguns membros da equipe, Jatahy empreendeu uma viagem de seis meses a cinco países – Palestina,

Líbano, Grécia, África do Sul e Brasil (o povo *kayapó* da Amazônia nacional) — para travar contato “com refugiados/as, no intuito de mesclar suas histórias pessoais à ficção homérica da Odisseia” (JATAHY *apud* BARSANELLI, 2019). Nesses lugares, registrou imagens com atores/trizes e não atrizes/tores refugiados/as, pessoas em fuga de um país em conflito, em luta contra o despotismo e a ação imperativa do capital. O exílio, sob essas condições, “não é só precisar sair. É também ser exilado dos seus direitos. Uma situação que te deixa num estado de imobilidade, esse agora que demora” (JATAHY *apud* BARSANELLI, 2019). Em face a sujeitos exilados de seus corpos, que estão vivos porque estão em movimento, a/o espectador/a é ativado como testemunha, como ouvinte de uma experiência rapsódica concebida nos corpos daqueles/a que a contam, que ouviram nessas viagens. O espetáculo se move entre viagens e paradas, documentário e ficção, cinema e teatro, movimento e estase. É nessa ‘movência’ que os

relatos apresentados são parte do corpo, são histórias que configuram a história.

Fronteiras e enfrentamentos

Somos una especie en viaje. No tenemos pertenencias sino equipaje

Ao inserir, neste tópico, passagens de um texto que elaborei sobre o jongo e a peça sinfônica³, trago trechos ligeiramente modificados que servem para iluminar essa nossa conversa sobre o processo aula-espetáculo. Tal como lá, a opção é realizada pelo transbordamento, por atuar numa perspectiva fora do quadro e buscar a discussão sobre dramaturgia como matéria que inventa um teatro, um alimento que faz brotar processos compartilhando uma vastidão. Num tempo em que a questão de gênero vem sendo posta em jogo, como ação normativa no campo sociocultural, falar em “gênero”, no campo dramático, como arcabouço

³“Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade: um olhar sobre o musical brasileiro a partir do Jongo e da peça sinfônica *Vozes em Estado de Sítio*, do Ausgang Teatro”.

circunscrito por determinados/as iguais ou lugar configurado por determinadas leis hegemônicas, soa um despropósito. Ante essa perspectiva, gênero não se traduz como imposição normativa, mas como o olhar que se lança sobre a realidade, uma escolha individual que se traz ao mundo, algo que jorra a partir do sujeito. Reiterando, a discussão aqui estabelecida não envereda pela noção de gênero como enquadramento de um determinado fazer dramático.

É importante observar que, ao pensarmos o corpo-jongo, no período escravagista brasileiro, ausência (invisibilidade) e presença foram componentes de articulação da dramaturgia, o não dito, não numa acepção figurada, mas numa existência real. Na condição de escravo, a/o negra/o, um sujeito destituído do corpo, entabulava negociações com o patrão para realização da dança.

E porque as palavras da língua portuguesa eram suspeitas aos seus olhos e veículos de uma dominação que recusavam, utilizavam poucas palavras em seus cultos, mas um gestual rico de significação. A dança, a música e uma intensa efervescência religiosa alienavam seu apego aos ritos de seus ancestrais e sua vontade de não deixar destruir seu universo cultural. (DELUMEAU, 1998, p. 267)

As camadas de sentidos sobrepostas à dança estavam impregnadas pela realidade. A presença incontornável da negritude se revela, enviando-nos aos trânsitos afrodiaspóricos da população negra, propulsores de uma dramaturgia do real tecida pelo nomadismo, pelas travessias atlânticas e pelos corpos atirados ao mar. Diálogos exercidos pelos escambos e pela alternância entre banzo e alegria, ações povoadas por negros/as. E negras/os que se traduziam como “peças” e buscavam a humanidade na dança coletiva. Uma vez em outro território, a América, os deslocamentos dessa multidão não cessavam, criando rotas de fuga, paragens breves para um descanso ou cura. Esse dispositivo diaspórico também pode ser observado nos povos

ameríndios e nos afro-ameríndios, oriundos de seus contatos corporais. O nomadismo constitui uma característica singular dos povos indígenas habitantes do território que atualmente nominamos Brasil. Nossa dramaturgia traz em si rastros desses percursos que podem ser vistos no *Bumba meu Boi*, no *Cavalo Marinho* e em uma parcela abundante da dramaturgia escrita para o teatro no país. Sobre a forma relacional que a/o índio/a tupinambá estabelece com a terra, Casé Angatu (2019) nos diz que o corpo ameríndio é envolto pela água, pelo mato, um corpo que é a terra, cuja sabedoria, ligada à natureza, é anterior ao conhecimento. Não estou falando tão somente de temática, mas do modo como opera a dramaturgia em sua constituição. Há uma dramaturgia brasileira que têm sua gênese nas contaminações desses deslocamentos e paragens dos corpos.

Cavalo Marinho e outras danças

Nunca estamos quietos/as, somos trashumantes

O trânsito entre tradição e contemporaneidade possibilita que se possa ater ao brinqueado em si, como manifestação da tradição que coabita em diversas camadas, e a relação que se espraia para outros fazeres na contemporaneidade. Tal é o caso, por exemplo, da peça “Traçados de memória de uma atriz brincante”, sob a direção de Érico José, resultado de uma pesquisa sobre o Cavalo Marinho, realizada pela atriz Flávia Gaudêncio. Valendo-se de um dispositivo cênico configurado como aula-espetáculo, a atriz revela o seu encontro com o folguedo por meio de algumas experimentações lastreadas em sua vivência nessa manifestação popular. Conforme observa Gaudêncio (2018), durante dois anos, ela investigou elementos constituintes do Cavalo Marinho, como o jogo, a comicidade e o improvisado, materiais que resultaram na configuração de uma aula-espetáculo, estreada

em 2012. Gaudêncio fala da trajetória de sua pesquisa com esses elementos e de como ela percorre os momentos de investigação. Há a elaboração de um artefato cênico no qual a/o espectador/a é convidada/o a experimentar a atmosfera sonora, tátil e visual do brinquedo: “eu conto, por meio dos elementos cênicos, como eu percorri essa investigação. Depois, as pessoas podem falar sobre a sua impressão e fazer perguntas” (GAUDÊNCIO, 2018). Já, Aguinaldo Roberto da Silva⁴, do Cavalinho Estrela de Ouro, busca no dispositivo aula-espetáculo um diálogo com o/a espectador/a, por intermédio da experiência cênica vivida no corpo dançante da/o brincante. “Do terreiro à cena” foi dirigido por Lineu Gabriel Guaraldo em parceria com Hélder Vasconcelos, em 2014. Silva perfaz um espetáculo solo em que traz à cena suas vivências no Cavalinho e questões que (ultra)passam o brinquedo.

⁴Aguinaldo Silva, além de brincante, é mascareiro e bordador de golas de Maracatu. O brincante tem exercido colaboração com o Grupo Grial (Pernambuco) desde 2004 e com a Cia Mundu Rodá (São Paulo).

Distinta da experiência anterior, na qual uma atriz de teatro alimenta-se da tradição para realizar um espetáculo, a sua proposta empreende um movimento na direção contrária: “sempre houve, em certo grau, um movimento de ‘beber da fonte’ das tradições populares, porém o que se apresenta como novidade é justamente esse movimento dos/as brincadoras/es em direção ao palco” (INSTITUTO INVENÇÃO BRASILEIRA, 2017).

O Cavalinho Marinho, dramaturgicamente, é configurado por entradas e saídas das figuras. A dramaturgia é composta por paradas e deslocamentos, uma festança de terreiro marcada pelo humor. No trânsito, que forma uma paisagem, as máscaras se movimentam articulando uma estrutura nômade, na qual os (des)encontros são uma mistura, são trajetórias que se interceptam pelo acaso ou chamado. Como pontua Grillo (2018), diversos elementos e linguagens entrelaçam-se no momento de realização da brincadeira: as figuras mascaradas (responsáveis pela interlocução com o Capitão), os palhaços (Mateus e Bastião), as/os

bonecos/as (o cavalo, o boi, a ema, entre outros), as danças (mergulhão, trupés, dança dos arcos, coco de despedida) realizadas pelos figureiros e galantes, as músicas (toadas tocadas pelo banco) e os versos (loas). “Uma característica muito marcante e curiosa para quem vê o Cavalo Marinho é o fato de nele estarem conjugados momentos religiosos e outros de zombaria, com muitas piadas de conotação sexual, as puias” (GRILLO, 2018, p. 4). A música é uma espécie de fio condutor por onde trafegam as situações e as figuras em cada sambada.

O trânsito, entre artistas cênicos/as dos grandes centros urbanos e brincantes das pequenas cidades da zona da mata pernambucana e parte da Paraíba, adquire vários matizes. Para além da ideia de buscar nas manifestações populares brasileiras apenas fontes de pesquisa para o universo do teatro, há uma troca que redimensiona esses encontros, afastando-os de perspectivas unívocas ou colonizadoras. Antes, constituem encontros em que se trabalha em conjunto, se compartilha. Nessa

perspectiva, podemos citar o Grupo Grial de Dança, a Cia Mundu Rodá, o Grupo Peleja e o Boi Marinho.

O caminho da inter-relação entre palestra e cena, de uma forma um pouco distinta das anteriores, se desenvolve na palestra-performance “Mateus, o palhaço da cara preta do cavalo marinho”, realizada por Sebastião Pereira de Lima (Seu Martelo)⁵. O brincante joga com o aspecto performativo da composição da figura e compõe a fala junto ao público, sendo um exímio contador de “causos”. Desde 1956, Seu Martelo dá vida à figura do “Mateu”, “personagem” que compõe dupla com Sebastião. Estruturado como um diálogo cênico, o evento contou com a presença de uma atriz do grupo Manjarra, que já havia realizado uma experiência com seu Martelo para a constituição da figura de Sebastião. Ao longo de duas horas, Sebastião Pereira de Lima vai tecendo um diálogo com a atriz, sobre a sua atuação como Mateu, no qual vai trazendo em si, paulatinamente, a presença do “Mateu”, que é inteiramente realizada ao final.

⁵Casa Mundu Rodá, 19 de outubro de 2018.

Sebastião Pereira de Lima, Seu Martelo e “Mateu” são corpos que transitam na cena e trazem nessas experiências memórias de um corpo em seus deslocamentos na lida com a cana-de-açúcar nos engenhos pernambucanos, diásporas de trabalhadores nordestinos que não se limitam apenas à seca. O engenho do corpo em “Mateu”, composto por essas três camadas, supera e expande as possibilidades dos movimentos experienciados no âmbito cotidiano.

Se, na sua origem, os/as brincantes do Cavalo Marinho eram majoritariamente trabalhadoras/es do cultivo da cana, atualmente, há uma mistura bastante acentuada. A zona da mata norte de Pernambuco encurtou sua distância. A região metropolitana do Recife já (quase) atinge Goiana, com suas fábricas de automóveis. A intensa circulação de *vans* e motos que ligam os municípios da região num frenético vaivém dos habitantes das pequenas (próximas) cidades fazem desse território uma extensa malha. De modo similar ao que acontece em outras grandes cidades, as diásporas

econômicas levaram muitos/as habitantes da zona da mata para o Recife e, como em São Paulo, encontramos cavalos-marinhos das (e nas) metrópoles.

A fala direta à/ao espectador/a

*Los ojos en alerta, todo oídos. Olfateando aquel
desconcertante paisaje nuevo, desconocido*

Talvez a fala direta ao público; a ativação do/a espectador/a, que pode vestir a pele de testemunha, ouvinte, aluna/o, isolado ou simultaneamente; o dispositivo-jogo situado num entrelugar e a busca pela instauração de um agora distinto do experienciado num espetáculo sejam o que distingue a palestra-espetáculo de outros processos dramaturgicos. Ao retirar o/a espectador/a do papel de um público na fruição de um espetáculo, num domínio apenas do teatro, esse processo busca instaurar outra qualidade de espectador/a, invocando a presença e o presente, o agora promovendo um deslocamento entre o estatuto do/a

espectador passivo/a e o da/o ouvinte-participante de uma palestra ou levando-o a se situar numa zona de indeterminação. A configuração como palestra-aula permite que a realidade circunde o evento, pela experiência do “acontecendo agora”, invocando uma aderência do/a espectador/a nessa chave. Há que se observar, porém, que essa prerrogativa não é afeita somente ao dispositivo palestra-performance. Se essas pontuações podem ser verificadas, de modo geral, na cena contemporânea, tal como acontece no campo da autobiografia ou do documentário, a palestra-espetáculo, até mesmo pela própria nomenclatura, indica uma entrada distinta ao/à espectador/a.

Trago alguns exemplos, para avançarmos esta conversa, de algumas experiências que se situam no campo do teatro documentário ou autobiográfico. Imaginem Spalding Gray trajando uma camisa xadrez e, sentado à mesa, na qual há um microfone, um copo d'água e alguns papéis, realiza sua performance numa conversa que engendra a

cumplicidade da/o espectador/a. Imaginem agora essa perspectiva desdobrada em Denise Stoklos, em “Olhos recém-nascidos”, espetáculo em tonalidade autobiográfica. Resvalando também pela autoficção/autobiografia, Stoklos tece um diálogo com Gray e compõe a dramaturgia visual, sentada numa cadeira atrás de uma mesa “quase como Spalding”. Na arte da palavra (e do corpo) elaborada pelo autor americano, Stoklos busca o/a espectador/a como uma espécie de testemunha e confia a reverberação em si da morte do pai e prossegue abordando o ofício da/o artista. A energética movimentação corporal, que sempre fora uma característica de suas composições dramáticas, se condensa numa voz-corpo (ou corpo-voz), uma espécie de expiação de um luto que não se aparta da alegria do viver. Gray, que cometera suicídio ao se atirar num rio, é revisitado nessa composição dramática, um processo de escritura em que a fala é protagonista. Ao mergulhar na morte, sobrevém o seu processo criativo. Se Gray e Stoklos cometem ações que dialogam com

processos dramatúrgicos da palestra-palestra, Carolina Bianchi, em “Mata-me de prazer”, se reporta a outra morte, naquilo que denomina “estudo oral”. Tal como em Stoklos, imaginem uma mulher sentada numa cadeira atrás de uma mesa, um computador e a composição de paisagens dramatúrgicas projetadas numa tela branca. Articulada como palestra-performance, em 2016, a autora nos diz que está condenada a nunca se repetir, pois “a narrativa da experiência erótica que já aconteceu é uma premissa quase impossível. Porque o sexo é tempo presente absoluto” (BIANCHI, 2018). Na prática, para Bergson, “percebemos apenas o passado, sendo o presente puro o inapreensível avanço do passado roendo o futuro” (2006, p. 90), e nossa consciência de presente já é memória. A atriz-dramaturga entabula uma negociação entre palavra e som (música), endereçando um convite aos ouvidos. O portal para a experiência do corpo-escuta se compõe de um exercício realizado em dupla pelos/as espectadoras/es. Ao ampliar o corpo por intermédio

do ouvido, as palavras penetram ativando-o/a eroticamente. A tentativa do dizer, como performance-palestra, coloca-nos num presente imediato, um gozo que provém da narrativa sonoro-musical condenada a buscar um presente inalcançável, pois a própria enunciação é a sua morte, torna-se passado que teima em se fazer presente.

Por sua vez, o ator-dramaturgo Ricardo Guilherme faz uma aproximação à aula-palestra-performance-espetáculo pelo viés do humor descomedido e traz à cena um matiz característico da visada cearense. O ator, que veste a pele de um dramaturgo, entre várias outras ao longo da carreira, elabora o solo “Bravíssimo”, plasmado numa disposição cênica que instaura um dispositivo lúdico. Apropriando-se dos textos de Nelson Rodrigues, enceta um estudo sobre a/o brasileiro/a, contrapondo duas linhas de tensões: a “granfina de narinas de cadáver” e a “vizinha gorda e cheia de varizes”. Sentado atrás de uma mesa, o ator-dramaturgo vale-se de um microfone e de um

punhado de folhas de papel sulfite para jogar com o/a espectador/a. A tensão entre as duas figuras paradigmáticas percorre a fala endereçada à plateia, desenvolvendo um jogo mordaz, ancorado no texto Rodriguiano:

Ponha um inglês na árida paisagem lunar, continuará mais inglês do que nunca. A primeira providência do inglês ao chegar à lua será anexá-la ao império britânico. O brasileiro faz um imperialismo às avessas. Viaja à lua e, ao invés de conquistá-la, ele se entrega a ela e se declara colônia. (GUILHERME, 2015).

Os dois polos antitéticos atravessam a arquitetura textual e, tal como numa exposição acadêmica, convidam o/a espectador/a a refletir, juntamente com o palestrante, o percurso que interroga a nós próprios enquanto sujeitos de uma determinada brasilidade. A dramaturgia Rodriguiana é revisitada por Guilherme que sobrepõe a esta outra camada dramatúrgica, ao articular as crônicas do autor carioca-pernambucano o *modus operandi* da dramaturgia corporal. A crônica, voz individual

embebida na temporalidade do momento em que se vive, eivada de uma fabulação contemporânea que toca a/o espectador/a, possibilita que a fala endereçada ao público seja arquitetada no viés de uma palestra-espetáculo.

Diásporas e contemporaneidade — aula-espetáculo e outras composições

Es más mío le que sueño que lo que toco

A fricção que envolve aula-espetáculo e diásporas revela um encontro dramatúrgico, no qual forma e conteúdo se conjugam. A substância desse arranjo, quando pensada não de forma estanque, mas na relação entre as fronteiras, converte-o num lugar humífero para a eclosão de questões que envolvem trânsitos e paragens diaspóricas. A fronteira, lócus que não se constitui apenas como separação, mas entrelugar convival, território do encontro dos diversos, os sujeitos contaminam-se nessa ambiência, coabitam um espaço sem se fundirem um/a no/a outra/o, constituindo o que

poderíamos pensar como dramaturgias das fronteiras. Tal como referido, a tensão entre deslocamento e confinamento constitui duas faces desse território. À velocidade das travessias, encontramos os espaços de reclusão, o “agora que demora”, a experiência de uma movência na imobilidade, do assujeitamento e do desfazimento dos corpos.

A peça “*The Pixelated Revolution*”, de Rabih Mroué, joga com a imbricação forma/conteúdo fundada na relação palestra e espetáculo. O tema tratado pelo autor encontra um ponto de contato, na junção palestra-espetáculo (performance-espetáculo), um lugar propício para o tratamento de temas que envolvem a dispersão do (e no) mundo. A aproximação com uma comunicação/aula/palestra é bastante evidente no modo como conduz a articulação da dramaturgia, na junção de dois corpos valendo-se de procedimentos afeitos à arte e à academia. No espetáculo, ele defende/explicita uma teoria, no qual sobrevém à/ao espectador/a de teatro desempenhar também o

papel de ouvinte de uma exposição, uma pesquisa acadêmica: “minha teoria é que esse momento vital [a captura da imagem] é esticado em duas direções ao mesmo tempo — vida e morte —, fazendo com que fronteiras e separações se dissolvam, impedindo-nos de ver e registrar” (MROUÉ, 2013, p.392). Nesse certo traço teorizante que integra a constituição do jogo, de modo similar aos preceitos estipulados no Dogma 95, por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, a palestra sobre a revolução pixelizada coloca ante nossos olhos uma lista de procedimentos necessários para se realizar filmagens no contexto do conflito sírio. Entre outros preceitos, ressalto a mobilidade da câmera na mão, na captura das imagens; a não utilização de tripé, o que facilitaria o rápido deslocamento no caso de alguma ocorrência inesperada; e a mirada sempre atenta ao acontecimento-agora. O olho daquele/a que captura a imagem não é mais um que sente, esquece, inventa alguns pontos e pula alguns outros, “tornou uma prótese óptica” (MROUÉ, 2013,

p. 386-387). Ainda sobre o processo de captura da imagem, o dramaturgo adverte:

[Os/as revolucionários sírios/as] percebem que uma imagem “límpida”, seja solidária ou antagônica à sua causa, só pode corromper a revolução. Os/as manifestantes estão conscientes de que a revolução não pode e não deve ser televisionada. Consequentemente, não há ensaios em sua revolução e nenhuma preparação para um evento maior e mais importante. (MROUÉ, 2013, p. 389).

Nessa guerra, em que a câmera é uma arma e a imagem, o projétil por ela disparado, a imagem oficial, configurada mediante um tripé, é rechaçada. Contrariamente à câmera na mão que captura velozmente o instante, a que se assenta num tripé possui solidez, clareza, um modo “estático” de apreensão que revela o poder despótico. Já a imagem capturada sem o tripé, nenhuma preparação, velocidade e leveza trazem uma concepção imagética deliberadamente “mal-acabada”, pois não passa por um processo de limpeza, aqui esse termo adquire outras conotações.

Nessa mesma trilha, podemos alinhar “*The History of the World – Part Eleven*”, trabalho da companhia holandesa Hotel Modern. Ao elaborar um filme de animação sobre o atentado às torres do World Trade Center, em Nova York, as tomadas vão de encontro ao padrão estabelecido por Hollywood e pelas redes de televisão norte-americanas, “nas quais as imagens do real são enriquecidas, colorizadas, limpadas e geralmente manipuladas para a apresentação sem imperfeições” (MARTIN, 2013, p. 65). Conforme Martin, 17 minutos entre uma explosão e outra foi o intervalo de tempo que permitiu aos/às fotógrafas/os do *establishment* chegarem à cena e pudessem captar imagens que se tornaram oficiais (2013, p. 65). No filme da companhia Hotel Modern, seguindo a análise da pesquisadora, as imagens são reais e não reais ao mesmo tempo, “quanto menos detalhes, mais reais elas se parecem” (2013, p. 65). Nessa perspectiva, elas se aproximam das estratégias referidas por Mroué, o tratamento dado às imagens para evidenciar “clareza” invocam um mundo ficcional, ao

passo que as imagens sem tratamento, sem a “limpidez” do sistema, convocam a realidade, estampam a sanha das corporações que estilhaçam pessoas pelo mundo, andarilhos indesejados.

Se, na palestra-espetáculo concebida por Mroué, há a singularidade de um/a *performer* que opera em si atuação, dramaturgia e encenação; em “Colônia”, a composição cênica congrega o agenciamento do texto, da atuação e da direção em sujeitos distintos. A peça opera numa triangulação equilátera, em que as três funções dramáticas se contaminam, e é nesse operar que a peça demonstra sua potência. Poder-se-ia dizer tratar de uma dramaturgia do encontro, em que as três vozes – Renato Livera, Gustavo Colombini e Vinicius Arneira – entoam um monólogo conjuntamente. A palestra-espetáculo nasce das pesquisas, inicialmente realizadas por um dos integrantes sobre a história do Hospital Colônia de Barbacena, de Minas Gerais. Segundo estatísticas, cerca de 60 mil pessoas morreram nessa instituição, em condições suspeitas. Dessa imagem disparadora, a

dramaturgia tece situações envolvendo os significados da palavra colônia, corporificando imagens em que o vocábulo ganha diversos matizes, desde aspectos metafóricos, simbólicos e poéticos até ensejos mais concretos, políticos sobre a história brasileira. Enquanto aula-espetáculo, o/a “palestrante” convida a/o espectador/a a realizar um percurso em torno da palavra, no qual as designações colocadas à/ao espectador/a são desconstruções possíveis.

O conferencista-professor-ator, ao escrever na lousa o nome Colônia, leva-nos a pensar num suposto interno, uma espécie de Artaud que brinca naquele espaço, denunciando sua crueldade. Sinaliza algo que se estende a todo o corpo social, trazendo à tona as diversas memórias, escritas e seus apagamentos, os diversos textos que são raspados para cederem lugar a outro, como um palimpsesto corpóreo. Diz-se que, nesse hospital Colônia, foram despejadas pessoas não necessariamente enfermas, mas indesejados/as sociais, corpos abjetos, no sentido de serem descartadas/os da

norma. Espaço que, num certo sentido, tece relações com os acampamentos destinados aos/às refugiadas/os, aos/às milhares de homens, mulheres e crianças que são postos/as num lugar de passagem, num “agora que demora”. Remontando à situação descrita por Foucault, diríamos tratar-se de “prisioneiros da passagem” (FOUCAULT, 1972, p. 13).

Em “Contos Negreiros do Brasil”, espetáculo realizado a partir da obra do escritor pernambucano Marcelino Freire, a mão que escreve com giz num quadro negro inscreve a realidade presente (no momento da apresentação e do país). São dados atuais expostos para a plateia, conforme atesta o programa da peça. Na perspectiva de aula-espetáculo em que foi concebida a inserção do filósofo e sociólogo Rodrigo França, há uma espécie de clivagem entre realidade e ficção. França, como expositor, traz a paisagem social afro-ameríndia, apresentando estatísticas que demonstram dados da realidade em tensão com as cenas colhidas do livro mencionado. Como observa Freire (2009): “eu

escrevo com o corpo inteiro. Nunca conto uma história. Eu ‘componho’ uma história”. A escrita dos contos negreiros compõe o espetáculo e estabelece um diálogo com a negritude, revelando em estatísticas uma face opressora da nossa história, de um contingente de mais de 4 milhões de pessoas escravizadas. Há uma alternância entre cenas ficcionais e os dados vincados no real, entre as cenas e as falas endereçadas à plateia.

Navegando nesses exemplos, podemos pensar uma dramaturgia que se constrói por um entretocado de memórias constituintes, que colocam em jogo o aqui e o agora, tal como na odisseia homérica. Travessias que implicam a memória como eclosão de subjetividades, territórios dos desejos, ações de um tempo que divide homens e mulheres, o antes e o depois, acontecimentos que trazem simultaneamente o passado e o porvir, que abrem brechas para o “acontecendo” agora. Nesse sentido, a aula-espetáculo se revela como um procedimento que imbrica os tempos, que faz um convite à/ao ouvinte-espectador/a, para que ouça com todo o

corpo. Brecht (2005) falava de um teatro que integrava cena e público, a/o espectador em estado relaxado e simultaneamente. Há aula-espetáculo que vai nessa direção na medida em que não ignora o lugar-espaco onde e no qual ela acontece.

Trajetos

Movimiento

Os oceanos (e mares) sempre foram lugares de fascínio, das travessias e atravessamentos dos corpos. O Mediterrâneo que circunscribe as incursões de gregos/as, troianos/as, sírios/as, asiáticas/os e africanas/os; o Vermelho que se abre à diáspora do povo judeu, os mares nunca dantes navegados pelos/as portugueses/as. A perspectiva de aula-espetáculo aqui esboçada pressupõe mares serenos e bravios; pressupõe o ideário dos trajetos, das caminhadas e do caminho, do exílio e dos deslocamentos; pressupõe métodos e pedagogias, haja vista que as palavras pedagogia e método implicam caminhos. O ato de se chegar à sala de

aula (ou ao teatro) também envolve caminho. Krenak (2019) nos diz que a nossa própria coreografia, ao nos movermos de onde estamos para estar em um outro lugar, é arte. Nessas artes do movimento, instauramos corpografias, rotas certas e derivas. Um plano de aula e uma composição dramática são caminhos a serem trilhados, coreografias que não ignoram os atalhos. O desvio não constitui fuga, mas um modo de operação do corpo-dramaturgia. O/a desviado/a não é uma anomalia dramática, é aquela/e que compôs a sua própria coreografia. Aula/palestra-espetáculo requer um programa, seja como nos diz Fabião (2013) ou como outras operações a serem inventadas, uma agência a ser transitada e arranjada conforme o instante. É salutar desconfiar de aulas fixas que não se abrem aos moveres.

No espetáculo “sal.”, dirigido por Dawn Walton, a performer-dramaturga Selina Thompson envereda pela memória em busca de sua ancestralidade, numa viagem que parte de Londres para Gana, a

bordo de um cargueiro junto com uma amiga. No retorno à Ítaca-Inglaterra, realiza uma paragem na Jamaica, ilha de onde veio parte de sua família. Dramaturgicamente, Thompson inverte o percurso diaspórico colônia-metrópole. Ao retornar cumpre a mesma rota que fizeram membros de sua família, a qual partiu da Jamaica. A composição da peça evidencia um caráter autobiográfico e partilha com a palestra-espetáculo, entre outros processos, a fala direta com a plateia. A atriz escolhe o monólogo, como ocorre quando se trata de palestra. O acúmulo do passado explode em seu corpo numa verborragia fundada na intensidade vocal; a urgência do dizer dispensa um/a intermediário/a, um/a representante — personagem. A fala (pro)ferida é compartilhada com o/a espectador/a, revelando as marcas do seu corpo, a navegação nesse espaço atlântico, passageira de um navio cargueiro rumo a Acra, habitante desse espaço crítico. No percurso que a leva da Inglaterra para a África revolve o passado com as amarras no presente. No transcorrer do relato, a dramaturga realiza uma instalação

cenoplástica, na qual a hierarquia de poder é construída no palco por pedras que se estendem da base da pirâmide ao vértice: à autora, pequenina pedra situa-se na base, seguem-se pedras maiores que representam os homens imediatamente superiores, até alcançar o comandante, ampliando a escala até atingir as corporações representantes do capital. A ruptura dessa cadeia ocorre por fortes marteladas, transformando as pedras em pó e estilhaços. A jornada realizada por Selina Thompson traz à memória o deslocamento de milhões de negros e negras, “peças” comercializadas pelas corporações marítimas europeias, em associação, com brasileiros/as e africanas/os. Dessa forma, o navio de carga não é apenas uma metáfora, mas uma tentativa de reminiscência, de sentir na pele a experiência da travessia atlântica no corpo. Nessa viagem, os tempos se superpõem, apresentando no aqui agora da narradora o racismo contemporâneo, as questões de classe e as que sujeitam a mulher em suas diversas faces. Atirar-se ao mar não seria uma fuga, antes um mergulho naquele espaço-água

repleto de memórias, de uma ancestralidade tornada invisível. Para Bergson, “o passado só retorna à consciência à medida que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação” (2006, p. 61). Talvez Thompson, tal como dito por Mroué em seu relato, esteja “apostando na morte para me [se] fazer redescobrir tudo de novo” (2013, p. 7).

Já no solo-ritual “Violento”, a ideia de trajeto não se dirige ao deslocamento expressamente físico, mas aos lugares do embate do corpo negro na sociedade hodierna. Com assessoria dramaturgica de Aline Vila Real, o espetáculo, performado por Preto Amaro, transita entre a ancestralidade e contemporaneidade, trazendo à cena situações nas quais os vários significados que a palavra violência implica compõem a dramaturgia visual. Se, em “sal.”, a palavra jorra de forma caudalosa, em “Violento”, o caudal se dá mediante imagens, abrindo-se à fala em um único momento, ao invocar (dar voz) a um dizer numa língua nominada calunga, uma das tantas que foram ou

ainda são faladas/lembradas no interior de Minas Gerais, ou até que não mais existem.

*Vamos con el polen en el viento. Estamos vivos/as
porque estamos en movimiento*

A palavra aula origina-se do grego “aulé”, que, entre outras acepções, diz respeito à arquitetura (ao palácio) e ao local contíguo onde pessoas se reuniam para discussões. Com o passar do tempo, aula tanto seria a concretude da edificação quanto o movimento das ideias que circulavam numa “aulé”. A explanação proferida por um/a professor/a, dirigida aos/às alunos/as, versando sobre determinado tema, é um dos substratos que instaura o que aqui nominamos aula-espetáculo. Pensada como palestra (*palaistra*), a “aula” seria o lugar do embate, do enfrentamento de corpos-ideias. Se a palestra, na Grécia, destinava-se ao convívio de corpos cisgêneros masculinos, a proposta posta aqui coloca em jogo essa seletividade, na qual gênero é um artefato que explodiu em inúmeros estilhaços. Em

sua conferência sobre a irrupção do romance no teatro, proferida na cidade de Paris, o professor e dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac diz, no que concerne ao campo do teatro, que “a noção de gênero não existe mais. Diria mesmo que estamos numa espécie de transmodo no qual passamos do épico ao dramático, saltamos de um para o outro. Estamos numa espécie de hibridação do dramático para o épico” (2009, p. 10). Essa proposição, enunciada em 1995, pode ser ampliada às operações dramatúrgicas em tela atualmente, não apenas as situando no campo do teatro, mas vinculando-as ao corpo sociopolítico atuante na cidade: gênero não apenas restrito ao universo da estética, mas também ao da ética. Ao se evocar nessa escrita “aula-espetáculo”, “palestra-espetáculo”, “palestra-performance” e outros mais que podem advir dessa conjunção, não estamos pautados/as por uma comunicação unidirecional, invocamos a memória e trazemos à cena a tradição oral, a fala como documento, como proposta de verdade, mesmo pela ficção, invocamos

a oralidade ou a oralitura, invocamos corpos desejanter, trazendo à tona as pulsões rapsódicas, como também já dissera Sarrazac (2009). Enfim, invocamos dramaturgias como “atratores/as de humanidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 54). Não se trata de modelos a serem replicados, mas da fala que ilumina um tempo onde isso se dá, sem ter a esperança que dure, mas que se manifeste enquanto ainda fizer sentido falar, através desses dispositivos, de questões que nos tocam.

*De ningún lado del todo. De todos
lados un poco*

Referências

- ANGATU, Casé; KRENAK, Ailton; GOLDSTEIN, Ilana (mediação). Território e produção (áudio)visual indígena – imagem, criação e identidade. **Evento Abril Indígena**, São Paulo, Sesc Vila Mariana, 2019.
- BARSANELLI, Maria Luísa. Diretora Cristiane Jatahy busca paralelo entre Homero e índios. In: **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 29 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/christiane-jatahy-faz-sequencia-de-itaca-com-relatos-de-refugiados.shtml>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h11 (Paris, França).
- BEL, Jérôme. **The Last Performance – Lecture**. First part. 1998a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h12 (Paris, França).
- _____. **The Last Performance – Lecture**. Second part. 1998b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ccR4rfoECkg>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h13 (Paris, França).
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIANCHI, Carolina. **Mata-me de prazer**. Programa do espetáculo. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. Ilynx. **Revista Lume**, n. 4, 2013, p. 1-11. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h19 (Paris, França).

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREIRE, Marcelino. Entrevista. **Cândido. Jornal da biblioteca pública do Paraná**. 2013. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h19 (Paris, França).

GAUDÊNCIO, Flávia. **Entrevista ao Programa TVE Revista**, da TVE Bahia, no dia 05 de junho de 2018.

GRILLO, Maria Ângela Faria. Cavalo Marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673501_ARQUIVO_Textocompleto.pdf>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h17 (Paris, França).

GUILHERME, Ricardo. **Bravíssimo**. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4yRA1mCxtI>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h18 (Paris, França).

INSTITUTO INVENÇÃO BRASILEIRA. **Do terreiro à cena**: Aula-espetáculo e Oficina de Cavalo Marinho. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/InvencaoBrasileiras/post/s/1457498937596033/>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h20 (Paris, França).

KRENAK, Ailton; ANGATU, Casé; GOLDSTEIN, Ilana (mediação). Território e produção (áudio) visual indígena — imagem, criação e identidade. **Evento Abril Indígena**, São Paulo, Sesc Vila Mariana, 2019.

LOTMAN, Iuri Mikhailovich. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Tomo I.

MARTIN, Carol. **Theatre of the Real**. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

MROUÉ, Rabih. **Image(s), monamour: Fabrications**. Madrid: CA2M, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. **Folhetim**, n. 28, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2009, p. 7-15.

Capítulo 2 - O Direito à Cidade em uma Perspectiva Travesti: uma breve autoetnografia sobre socialização transfeminina em espaços urbanos⁶ *por Maria Léo Araruna*

Resumo: Este trabalho autoetnográfico busca explicar como que meus processos de socialização no gênero e a construção da minha identidade travesti se constituem em meio às falhas na proteção do meu direito à vida urbana. A partir da análise de três narrativas minhas, demonstro como situações de opressão e, conseqüentemente, de sofrimento ocorrem devido a interpelações que recebo ao passar por espaços urbanos. Portanto, utilizo minhas próprias histórias cotidianas para denunciar facetas de uma sociedade estruturada na cisnormatividade e na transfobia.

⁶ Texto publicado originalmente na Revista Periódicus - Revista de Estudos Indisciplinares em Gêneros e Sexualidades, v. 1, n. 8 (2017) — Cidades dissidentes. A última seção, *Ensaio sobre o espetáculo Transmitologia*, no entanto, é inédita e foi acrescida especialmente para esta coletânea.

*eu não quero
mais/ser a pessoa a
andar à noite ou de
dia com medo dessa
cis-heterossexualida
de machista que
mata
mata mata mata
mulheres
trans
e bichas
a toda hora
e ainda arrasta os
corpos pra mata
pra atear
fogo!*

kika Sena

Introdução à uma pesquisa travestilizada

Eu preciso iniciar este texto com um respiro. Finalmente encontrei o método de pesquisa que melhor suporta meus devaneios e ideias sobre ser uma travesti e existir na cidade. Descobrir a autoetnografia me proporcionou uma escrita acadêmica menos gélida e colonizadora; possibilitou-me criar uma epistemologia sensível, poética, pessoal — a construção de um pensamento

sincero sobre mim, sobre a vida como mona e sobre o mundo lá fora que me atravessa.

A ideia de trazer a temática do direito à cidade unida à socialização trans⁷ para a universidade veio do meu próprio processo de transição de gênero (em tornar-me travesti), quando percebi que ser o que sou não está vinculado somente a uma construção identitária formada por hormônios, indumentárias ou até mesmo de como eu me nomeio, mas também, a outros processos sociais mais dinâmicos e transversais. A necessidade de produzir este artigo surgiu, quando eu, enfim, percebi que o olhar, a voz e o toque do Outro que colam em mim expectativas e verdades também nutrem minha identidade, também me conformam e

⁷ Segundo Berger e Luckmann (1985, p.173-195), socialização se refere aos processos de integração do indivíduo com a realidade social, sendo esta possuidora um tecido de significados com os quais se estabelecem comportamentos, regramentos e comunicações. Dessa forma, o ser humano é encarado como um produto social que também é capaz de moldar e tensionar seu contexto. A socialização no gênero, por sua vez, pode ser pensada a partir do anteriormente exposto, já que a constituição identitária, corporal e subjetiva dos seres em sociedade também é perpassada pelas normas culturais de gênero.

até me explicam. Ser travesti não é só comandar e transformar meu território corporal, mas, além disso, é ser restrita e sofrer as interferências e agonias de transitar pelo território urbano.

A socialização travesti, a qual se encontra dentro dos marcos de socialização de gênero, pode ser melhor compreendida pelas explicações de Beatriz Pagliarini Bagagli (2016):

A socialização de gênero é desde sempre o aculturamento para a cisgeneridade. A masculinidade — o papel esperado para indivíduos aculturados para serem “homens” — e a feminilidade — o papel esperado para indivíduos aculturados para serem “mulheres” — não existe fora dos marcos regulatórios da cisgeneridade.

A masculinidade e feminilidade hegemônicas são necessariamente cisgêneros. Não existe norma em relação à socialização de gênero que não seja necessariamente cisgênera, além de binária, misógina e heterossexual. Se a socialização de gênero necessita da norma cis — a exclusão da transgeneridade como Outro é na mesma medida necessária (...) Por isso a questão do trânsito de gênero está necessariamente inscrita estruturalmente na forma como a socialização funciona. Nenhuma socialização de gênero em nossa sociedade é indiferente àqueles que insistem vivenciar os trânsitos de gêneros.

Por isso nossa sociedade não socializa pessoas trans e cis da mesma forma.

Este trabalho autoetnográfico busca, a partir de três narrativas sobre minhas experiências pessoais na travestilidade, explicar como que situações de opressão e, conseqüentemente, de sofrimento ocorrem devido a interpelações⁸ que recebo ao passar pelos espaços urbanos. Dessa forma, a proposta de trazer a retrospectiva de meus sentimentos e de minhas lembranças, unindo estas

⁸ A filósofa Judith Butler (1997, p.2-5) nos traz algumas reflexões sobre o conceito de interpelação desenvolvido por Louis Althusser. Para ela, a linguagem é fundamental para a construção social do corpo subjetivado. Assim, alguém só viria a existir a partir da dependência fundamental do endereçamento do Outro. Esse alguém existe não só devido ao fato de ser reconhecido/a, mas, antes disso, em poder ser reconhecível. E os termos que proporcionam esse reconhecimento são convencionais; são instrumentos de um ritual social que indica, por meio da exclusão e da violência, as condições linguísticas que possibilitam a sobrevivência dos sujeitos. Portanto, a interpelação não é um processo de simplesmente chamar alguém por um nome, é um processo de constituição e modelagem de sujeitos. Exige-se das pessoas que elas ajam de forma a corresponder aos termos os quais são direcionados a elas. E é possível perceber esse processo de construção dentro das normas da estrutura do gênero; interpelar alguém como homem, mulher ou, até mesmo travesti, exige práticas e comportamentos ritualizados dentro dos códigos de masculinidade e feminilidade (ZIVI, 2008, p.162).

com análises científicas e acadêmicas, permite traçar compreensões e, até mesmo, viabilidades teóricas sobre processos de socialização que são próprias e específicas de uma pessoa trans⁹.

Assim, a vontade posta, neste trabalho, não é fazer de minha subjetividade e de minhas vivências algo comum e geral para todas as travestis do Brasil, pelo contrário, a intenção aqui é fazer com que o contexto no qual os fragmentos de minha trajetória se situam possam ser capazes de demonstrar facetas de matrizes que estruturam uma sociedade, como a cisnormatividade¹⁰ e a transfobia¹¹.

⁹ Trans é um termo abrangente que abarca as transgeneridades em todas as suas formas de desobediências de gênero (JESUS, 2012).

¹⁰ Cisnormatividade se refere à necessidade de alinhamento entre “sexo biológico” e “gênero”, ou seja, a definição do gênero de alguém precisa estar ligada a um certo critério objetivo e estável construído historicamente que é o do dimorfismo sexual. Assim, não deveria haver equívocos nas definições “macho/homem” e “fêmea/mulher”. Além disso, é preciso dizer que a cisnormatividade estrutura as relações sociais e, por conseguinte, marginaliza e violenta aquelas pessoas (trans) que não seguem seus pressupostos (VERGUEIRO, 2016, p.57).

¹¹ A transfobia, neste trabalho, pode ser encarada como um conjunto de opiniões e atitudes culturais e pessoais (...) que são

Auto Etnografar é unir autobiografia com etnografia, isto é, manter um olhar atento para mim mesma e para toda a conjuntura que me cerca; é entender como que situações pessoais são percorridas por construções culturais e políticas (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2011, p.3-4). A potência desse método é fazer com que haja uma intensa quebra do modelo canônico de pesquisa em que assegura rigidez em como uma pesquisa definitivamente é e como uma pesquisa deve ser feita (ELLIS *et al.*, 2011, p.2). Por esse novo processo de escrita, rompo com o binário artístico/científico e faço de minha narrativa algo fora dos modelos hegemônicos de escrita perpetuados por uma academia masculina, racista e transfóbica. Está na hora de mostrar minhas vulnerabilidades, constrangimentos e privilégios; tornar-me frágil à interpretação alheia. Pois, acredito que só assim conseguirei, de forma sensível e autêntica, explicar os miúdos olhares, gritos, assédios e medos que

dirigidos, de maneira agressiva, contra indivíduos ou grupos que não se encaixam nos pressupostos das expectativas e das normas sociais de gênero da cisgeneridade ((TVT), 2010).

enfrento e que, também, compartilho com minhas outras irmãs trans.

O intuito de escrever pela autoetnografia foi ensinamento herdado de outra trava: Viviane Vergueiro. Fui apresentada ao seu nome por um colega trans durante uma conversa na rodoviária do plano piloto do Distrito Federal, cidade que habito. Convidei-o para um papo que começou com uma angústia e terminou com um aprendizado que move até hoje minhas produções escritas e minha militância.

Embora eu já estivesse em transição e já conhecida socialmente como Maria Léo, ainda moravam em mim, naquele dia, algumas dúvidas e desesperos; assim, eu enchi meu colega de perguntas e questionamentos como se estivesse no início de todo esse processo. A conversa, então, continuou. E eu amo lembrar da singela sensação de calma que me tomou quando ele, após me apresentar a dissertação de Viviane — uma autoetnografia que visa discutir a cisnormatividade —, me disse que é normal sentir algumas

inquietações, pois as pessoas trans são um grupo social que ainda estão elaborando suas linguagens e modelos de explicação de si e do mundo. Aquele pensamento me entornou um turbilhão de ideias e aspirações; fez a angústia cair.

Entendi por meio daquela conversa que, realmente, nós, trans, estamos montando uma linguagem que nos caiba, que consiga dar conta de nossas vidas, de nossas emoções; uma linguagem outra que possa tensionar os borrões que a cisgeneridade insiste em trazer para nossas perspectivas. A partir daquela noite, eu me invoco a ser mais uma nessa caminhada pela organização de uma gramática-trans. Quero acreditar na produção de um mundo linguístico que cuide de nossos testemunhos, que nos complexifique e que boicote um mundo-cis que consome carne travesti todo dia.

A ideia de uma linguagem outra, de uma linguagem transgênera ou até mesmo de uma “gramática-trans” pode ser confeccionada a partir de algumas considerações sobre a linguagem realizadas por bell hooks (2013, p.233). A autora

propõe a reflexão sobre como a língua é importante no resgate e apresentação das experiências de povos oprimidos. Para ela, é em meio a enfrentamentos com a incapacidade da linguagem dominante em promover intimidade e criatividade necessárias para esses povos que se produzem linguagens variadas, fragmentadas e sem regras. A pensadora, então, acredita que tomar a linguagem do opressor e voltá-la contra si mesma, faz com que as narrativas de grupos marginalizados se tornem contra-hegemônicas. Pode-se entender, então, que a gana de construir caminhos outros na linguagem para a constituição de uma gramática nossa, transgênera, perpassa atravessamentos e contradições variados que são próprios da língua hegemônica (cisnormativa), mas que, mesmo assim, são importantes para trazer novas perspectivas de mundo, rupturas e libertação.

Toda essa disposição em travar resistências e lutas pelas palavras ficou latente em mim desde aquela noite, e só adquiriu contornos mais concretos depois que, finalmente, me deparei com a pesquisa

de Viviane. Suas elucubrações entraram em sintonia com pensamentos vários que rondavam minha mente, e, por isso, não penso duas vezes em assegurar aqui algumas de suas viagens as quais me dão suporte, até hoje, para permanecer nessa disputa pela linguagem: “(...) acredito que esta autoetnografia trans possa contribuir em alguma medida com a defesa do potencial de uma diversidade de vozes agenciadas para a elaboração de reflexões críticas sobre diversidades corporais (...)” (VERGUEIRO, 2015, p.24). Dessa forma, faço-me presente nesse projeto sobre a potência dos escritos trans, por meio deste artigo, deixando minhas marcas e pegadas para futuros enfrentamentos.

Assim, é em meio a essas memórias, as quais apresentei rapidamente, que posso sustentar a importância de uma pesquisa totalmente travestilizada. Uma pesquisa que relata pedaços de meu cotidiano, mas que vai além do individual; utiliza minhas histórias para explicar características culturais estruturantes (ELLIS et al., 2011, p.1). Isto

é, pensar o “eu” junto ao “Outro” que me cria, e os tons e sons culturais que nos envolve, que nos alimenta e nos conduz.

Diante de tudo isso, eu quero adiantar logo um dos limites em que esta pesquisa está estruturada. Acredito ser necessário apontar que as considerações feitas sobre minha vida presentes neste texto, a fim de denunciar a violação do meu direito à cidade, são somente um pequeno trecho de uma análise muito maior apta de ser oferecida por cada travesti que habita distintas quinas de cidade. Minhas histórias foram suficientes para me guiar em direção a esta pesquisa, mas não são suficientes para dar conta da totalidade de uma sociabilidade que acontece devido às violações oferecidas pelos espaços urbanos.

Alguns rascunhos de minha trajetória vou entregar aqui; eles terão seu valor ao validar minhas conclusões, pois permitirão ao/à leitor/a acessar alguns de meus processos subjetivos e encontrar verossimilhança e possibilidade nas histórias que irei contar (ELLIS et al., 2011, p. 10). Assim, seja para

pessoas trans ou para pessoas cis que me leem, imagino ser possível existir tanto (re)conhecimento e empatia quanto distanciamentos, sendo estes em razão das interseccionalidades¹² e das realidades que não me pertencem.

Por fim, quero fazer deste artigo um reviver de momentos angustiantes e importantes que tive e que constituíram minha travestilidade, sendo que muitos deles nunca compartilhei detalhadamente com ninguém. Entendi, por meio desta escrita que realizo, a importância das minhas emoções e da presença do meu corpo nos lugares. Hoje, eu (r)existo por diversas instâncias e estratégias, e uma delas é a linguagem. Eu preciso falar sobre esse mundo que me absorve, eu preciso dizer que:

É pelos nossos territórios corporais não serem dignos de existência no espaço-cidade

¹² Interseccionalidade foi um termo cunhado e refletido dentro dos aportes teóricos de feministas negras. A categoria se refere às “dinâmicas de interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p.177).

que novas epistemologias e imaginários sociais devem vir à tona, a fim de que possamos, enfim, permanecer. E, isso só vai acontecer quando estivermos construindo nossos próprios pensamentos, fundando nossa própria semântica, e ocupando espaços de legitimação de novos saberes para, então, disputar, com gana, um novo conceito de mundo (ARARUNA, 2019a).

A travesti tem direito à cidade?

No dia 3 de junho do ano de 2017, eu fui para um protesto contra a transfobia que aconteceu em frente a uma pastelaria da rodoviária do plano piloto. O motivo do ato foi o fato de uma travesti ter sido xingada e espancada por funcionários desse estabelecimento¹³. Dentre os manifestantes presentes, estava a própria vítima: uma moça negra a qual nos disse ser comum passar por aquele local e receber insultos devido a sua identidade de gênero.

Estar ali, naquele dia, me fez rever alguns de meus enfrentamentos e privilégios ao "transitar" e

¹³ Acontecimento foi retratado em matéria jornalística do sítio eletrônico Metrópolis (FERRAZ, 2017).

“passar”¹⁴ pela cidade. Como travesti branca, que mora em um espaço de elite e que possui um automóvel, as possibilidades de interferência da transfobia e do machismo na minha pele são, com certeza, muito menores que para aquelas que são negras, residem em cidades periféricas e dependem do transporte público, por exemplo. Ao mesmo tempo, eu e todas as pessoas trans que estavam naquele ato, enfurecidas com a situação de violência sofrida pela companheira, puderam recordar a simples dificuldade que existe em caminhar pelos espaços urbanos. Pois, existir como um corpo dissidente das normas cisgêneras é o suficiente

¹⁴ Trouxe esses dois verbos, “transitar” e “passar”, que, dentro das narrativas trans, referem-se à transição de gênero e à passabilidade. O primeiro termo se refere ao processo de modificações corporais para que a identidade de gênero das pessoas trans se torne inteligível (QUEIROZ, 2016, p.9); o segundo termo se refere à comunicação da performatividade de gênero sem falhas, é uma metáfora ao fato do sujeito “passar” sem ser percebido enquanto pessoa trans (QUEIROZ, 2016, p.67). Dentro do texto, essas mesmas palavras ganham significado ambíguo ao registrá-las como sinônimos de deslocamento pela cidade. Realizei esse jogo semântico, pois acredito que os caminhos de constituição e de materialização dos corpos trans se articulam e se moldam a partir dos processos de interpelação advindos da locomoção no espaço urbano.

para que o nosso acesso às disposições que compõem o direito à cidade seja precarizado e correntemente violado.

Neste artigo, utilizo a concepção de direito à cidade proveniente da Carta Mundial do Direito à Cidade, elaborada entre os anos de 2004 e 2005. E dentro das características que compõem o conceito, acredito ser relevante considerar, principalmente, alguns pontos, como o respeito à diversidade corporal e a mobilidade urbana¹⁵, conforme mostrado a seguir:

Todas as pessoas devem ter o direito a uma cidade **sem discriminação de gênero**, idade, raça, condições de saúde, renda, nacionalidade, etnia, condição migratória, orientação política, religiosa ou sexual (...) O Direito a Cidade é definido como o **usufruto eqüitativo das cidades** dentro dos princípios de sustentabilidade, democracia, equidade e justiça social. É um **direito coletivo** dos/as habitantes das cidades, em especial dos **grupos vulneráveis e desfavorecidos**, que lhes confere **legitimidade de ação e organização, baseado em seus usos e**

¹⁵ A ideia de mobilidade urbana vai além da locomoção com o uso de automóveis, refere-se, em geral, à capacidade de deslocamento e trânsito dos indivíduos por entre os espaços da cidade (CARVALHO, 2008, p.5).

costumes, com o objetivo de alcançar o pleno exercício do direito à livre autodeterminação e a um padrão de vida adequado (...) Inclui também o **respeito às minorias e à pluralidade étnica, racial, sexual e cultural**, e o respeito às/aos migrantes (Artigo I.1, CARTA MUNDIAL DO DIREITO À CIDADE).

Dentro das três principais narrativas que farei neste artigo sobre minha socialização transfeminina na cidade, será possível verificar a relação dessas duas características selecionadas. Pois, a interrupção e os constrangimentos de minha mobilidade nos espaços urbanos estão diretamente ligados à não-normatividade do meu corpo e às interpelações que recebo. Sendo assim, poder-se-á verificar que, na verdade, o que está disposto sobre direito à cidade revela uma contradição entre o dever ser e a realidade vivenciada por mim, enquanto criatura trans (LIMA DA SILVA; MORAIS DOS SANTOS, 2015, p.502).

Cidade-corpo: território que produz travesti

Utilizar a cidade como um campo híbrido que conjuga práticas humanas dinâmicas é uma necessidade que tive para realizar um deslocamento teórico sobre a construção da travestilidade. Pensar o corpo trans por meio de suas localizações discursivas, de suas simbologias e de seus rompimentos com signos de representação não bastavam para mim. Eu precisava explorar outra dimensão da estrutura do gênero¹⁶, uma dimensão a qual pudesse me mostrar como que a força das

¹⁶ O significado do termo gênero é amplo, isto é, ele pode estar associado tanto a uma sistematização de normativas culturais que constituem os corpos quanto a relações sociais desiguais entre estes corpos (CONNELL e PEARSE, 2015, p.46-48). Assim, pode-se inferir que o gênero é uma estrutura social que transpõe seus padrões e conjuntos regentes, constituídos historicamente, para as práticas cotidianas (CONNELL e PEARSE, 2015, p.47). E a dimensão a qual estarei dando maior destaque, nesta produção, é sobre a catexia: as relações emocionais que envolvem as dinâmicas de gênero (CONNELL e PEARSE, 2015, p.168). É relevante ressaltar, também, que o foco nessa dimensão não impede sua comunicação com outras, como o Poder e suas as relações sociais desiguais e a Simbologia e seus traços carregados de significados culturais. Todas essas dimensões constituem os corpos dos indivíduos e suas interações (CONNELL e PEARSE, 2015, p.175-176).

relações sociais do cotidiano e das trocas emocionais são capazes de nos conduzir a caminhos contraditórios (cheios de atravessamentos e de rupturas) sobre minha identidade e meu corpo (CONNELL, 2012, p.865-866).

A cidade, portanto, surge como um contexto cheio de antagonismos e conflitos, em que as pessoas se deslocam em suas superfícies lotadas de conteúdos culturais que nos oferecem sentidos e normas para nos comunicarmos e interagirmos. A cidade não é só um terreno físico, ela vive por meio das movimentações e das afetações entre os sujeitos — a cidade é cidade-corpo, isto é, o nosso corpo é atravessado pelo corpo da cidade, o qual se molda por instituições, práticas e des-encontros (HISSA e NOGUEIRA, 2013, p.56-58). A nossa carne é, enfim, um intermédio, pois é matéria que, ao se chocar com as interferências do espaço, recebe subjetividades, por isso os lugares estão carregados de memórias e de significados (HISSA e NOGUEIRA, 2013, p.61).

Sendo assim, o que eu quero afirmar aqui é que meu corpo travesti não estava pronto, completo e pré-determinado quando lidou com as angústias e temores da vida urbana transfóbica e machista, mas que, pelo contrário, ele foi sendo tecido e construído, aos poucos, por meio de processos de socialização disruptivos que encarei nos lugares em que estive. Aprender o gênero, corporificar-se e se tornar homem ou mulher (cis ou trans), necessita de entrecruzamentos institucionais e pessoais complexos que a vida cotidiana oferece (CONNELL e PEARSE, 2015, p.199-203). Não há travesti anterior aos conturbados percursos de interpelação e de socialização. Tornar-se travesti, para mim, foi, acima de tudo, consequência de uma trajetória de resistência e, também, de conformidade às leis hegemônicas do gênero. Foi um efeito.

Primeira narrativa: os olhares dos Outros e a minha voz

Para iniciar minha primeira narrativa, vou utilizar da teoria e de alguns conceitos desenvolvidos pelo sociólogo Ervin Goffman, o qual se debruçou nas análises comportamentais das microrrelações sociais e de como estas são reguladas por normas culturais estruturantes (KIAN, 2014, p.315-317). Assim, com o auxílio dessas categorias científicas, conseguirei descrever e acentuar algumas sensações importantes que me tomaram dentro de um quadro urbano de transfobia cotidiana.

Gostaria de apresentar, agora, portanto, alguns relatos sobre como meu corpo trans junto ao meu subjetivo se modelaram a partir das minhas experiências com olhares alheios e com a minha própria voz. Escolhi trabalhar com esses dois sentidos corporais, pois entendo que eles, embora estejam inteiramente presentes no itinerário de maneira banal, possam ser carregados de

significados em determinadas situações¹⁷, ou seja, possam constituir instrumentos sensoriais pelos quais se transmite e se obtém informações (GOFFMAN, 2010, p.24-25). Faz parte da textura da cidade o barulho, os olhares perdidos e trocados, as conversas rápidas e atrasadas; e para mim, enquanto travesti, ser tomada por alguns sentidos me fez mover e refletir minha identidade de gênero.

Eu me recordo, de maneira viva, o cansaço e esgotamento que sentia — logo no início da transição, quando minha androginia se fazia esquisita para as pessoas cisgêneras — ao sair para o mundo externo para realizar meus estudos e trabalho, e acabar colhendo pelo caminho alguns olhares de susto, de repulsa, de vergonha e até de riso. Sim, com o tempo, eu consegui decifrar cada um deles. Eu tinha a sensação de que minha caminhada não era nunca inocente e fortuita, e que meu corpo não permitia que os olhares de

¹⁷ Situação: “(..) ambiente espacial completo em que, ao adentrar, uma pessoa se torna um membro do ajuntamento que está presente, ou que então se constitui. As situações começam quando o monitoramento mútuo ocorre, prescrevem quando a última pessoa sai” (*op. cit.*, 2010, p.28).

transeuntes se dissipassem e se perdessem pelo espaço, mas pelo contrário, ele parecia uma marca que direcionava e organizava pupilas alheias.

Segundo Goffman (*idem*, p.43),

(...) quando indivíduos entram na presença imediata uns dos outros onde não é preciso nenhuma comunicação falada, eles ainda assim inevitavelmente iniciam uma espécie de comunicação, pois em todas as situações atribui-se importância a certos assuntos que não estão necessariamente ligados a comunicações verbais particulares.

Alguns desses “assuntos” são silenciosos e pressupõem um conjunto de regras cisnormativas e sexistas, como, por exemplo, uma coerente disposição dos símbolos de gênero presentes nos corpos das pessoas. Dependendo da presença ou ausência de alguns desses signos, pode-se ter uma trajetória travesti tranquila ou uma mais tensa. E, um dos lugares em que eu pude notar meu manejo com esses códigos de gênero foi o banheiro coletivo.

Por algum tempo, eu segurei bastante o xixi para não ter que construir uma interação com alguma mulher no banheiro e me sentir deslocada, constrangida e, até mesmo, ameaçada. Mas, depois que perdi algumas características consideradas culturalmente masculinas, como os pelos do rosto, e adquiri outras que me levavam a uma maior passabilidade, como os cabelos longos, eu passei a frequentar alguns banheiros femininos, em *shopping centers*, na minha faculdade (dentro da Universidade de Brasília — UnB), no meu estágio (um órgão público), em boates, bares e restaurantes. Mas, mesmo assim, os banheiros continuaram sendo aqueles espaços espalhados pela cidade que mais me traziam inquietude.

O banheiro feminino sempre funcionou para mim como um território ambíguo, porque, ao mesmo tempo que eu adorava quando não tinha ninguém lá dentro comigo, eu queria que as pessoas percebessem que eu adentrava aquele espaço. Pois, ser vista entrando ou saindo daquele lugar era

uma forma de comunicar à sociedade minha identidade de gênero sem precisar verbalizar nada.

Mas, quando uma moça chegava e eu tinha que me deparar com sua presença e ela com a minha, mesmo que em questão de minutos, eu usava de alguns comportamentos sutis, que logo se tornaram recorrentes, simplesmente para tentar amenizar qualquer reação transfóbica. Eu me acostumei, logo que alguém abria a porta e entrava no recinto, a erguer o meu tronco para ressaltar os pequenos seios escondidos no sutiã e também deixava que os cabelos caíssem sobre meu rosto, escondendo o máximo das minhas bochechas que podiam conter alguma pelugem. Essa reação que eu criei pode ser melhor compreendida pelo conceito de ajuntamento desfocado de Goffman.

Para o autor (*idem*, 2010, p.28), o ajuntamento se refere a um conjunto de duas ou mais pessoas que se encontram na presença imediata umas das outras. E a interação que ocorrer ali se dá de maneira desfocada quando as informações recolhidas sobre alguém se dão ao se olhar de

relance para ela, mesmo que momentaneamente, ou seja, quando há a mera copresença (*idem*, 2010, p.34-35). Portanto, meu comportamento em esconder e apresentar alguns conteúdos do meu corpo, carregados de simbologia de gênero, serviu para que eu tentasse afirmar uma interação simples com os olhares disponíveis no banheiro e sem grandes riscos de deturpação. A possibilidade de incomodar e trazer riscos para a poderosa calmaria cisgênera daquele lugar foi suficiente para que eu me sentisse tentada a controlar minha corporeidade. E, um pensamento que sempre vinha a minha mente quando reagia daquela forma era que começar um tratamento hormonal e obter os caracteres desenvolvidos por ela dariam fim a esse tipo de comportamento, e, então, de outras sensações eu poderia compartilhar ao frequentar o banheiro.

Se eu modelava meu corpo conscientemente para propiciar uma interação desfocada era porque a interação focada trazia alguns riscos para o meu bem estar. Essa última interação, por sua vez, acontece quando as pessoas estão em ajuntamento

e iniciam uma licença comunicativa especial que pode conter diálogos como foco de cooperação (*idem*, 2010, p.95). Por muitas vezes, me vi temerosa em falar com alguém ou alterei meu timbre de voz devido à apreensão de ser percebida como farsa ou mentira em um contexto. Isso aconteceu e ainda acontece muito, porque o som grave que sai da minha boca também é possuidor de conteúdo cultural e, por isso, pode ser interpretado como denúncia de um “corpo feminino enganador”. E só de imaginar que posso lidar com o possível semblante de frustração ou de curiosidade de alguém já me causa algum incômodo.

Teve um dia, porém, que eu resolvi trocar esse medo e esse incômodo pela raiva. Estava com a mesma amiga que anunciei no início deste artigo em frente a uma loja de *fastfood* de um *shopping center*. Já eram quase dez horas da noite e o comércio estava prestes a fechar. Eu fiz meu pedido e estava aguardando sua entrega fora da fila, enquanto minha amiga conversava com a atendente do caixa. Atrás dela, aguardando para serem atendidos, havia

dois homens que conversavam entre si até que um deles encontrou meu olhar. Eu logo desviei minha atenção, porque percebi que seus olhos tinham se estacionado naquela figura de saia longa, batom, cabelos médios, com marcas de barba feita e seios marcados que eu apresentava. Comecei a percorrer meu olhar por toda a paisagem na minha frente, de um lado para o outro, só para ver o que ele faria com a informação que meu corpo passava.

Esse homem ficou me encarando por muito tempo, de uma forma totalmente desconfortável. Eu, finalmente, o encarei de volta, mostrando que, por óbvio, eu estava ali e que aquela atitude era estranha, mas ele pareceu não se importar e ficava me observando como se eu não o visse. Seu olhar só se desviou, quando convidou seu amigo para me observar junto com ele.

Eu estava achando aquela situação tão absurda e inconveniente, e parecia que eu não podia fazer simplesmente nada; eles me tinham sob vigília. Eu fui tentando me encher de coragem para fazer alguma coisa, demonstrei irritação, fechei

minha cara, encarei de volta, e nada. Eles continuavam com os olhos fixos em mim, pareciam que queriam me decifrar ou verificar como aquela matéria não fazia sentido para suas concepções fixas de gênero. Eu juro que esperei tempo suficiente para que a conduta deles mudasse, mas isso não aconteceu; uma raiva foi crescendo em mim e, então, eu reagi.

Comecei a gritar e a fazer um belo “barraco” para que eles parassem de me observar daquela forma. Os/as funcionárias/os do *fastfood* ficaram chocados/as e caladas/os, e minha amiga, que esperava próxima ao balcão seu pedido e estava a uma certa distância de mim, pareceu não entender bem o que acontecia. Já os donos da encarada, assustaram-se com a minha atitude, pareciam ter sido surpreendidos com minha exaltação. Eles começaram a discutir comigo, negando o que estavam fazendo, e terminaram me chamando para uma briga do lado de fora do *shopping*.

Eu tremia bastante enquanto todo aquele conflito acontecia, mas, depois, me senti feliz por ter

sido corajosa o suficiente em romper com aqueles olhares desconfortáveis e julgadores. O ato de encarar alguém em público não é uma atitude comum e, facilmente, pode ser concebida como uma infração nas relações sociais; e, também, parece funcionar como uma sanção, colocando o indivíduo encarado em uma classe distinta das outras pessoas (*idem*, 2010, p.98-100). Por esse motivo que sensações de limitação, encurralamento e invasão se iniciaram em mim, e a raiva incorporada nos gritos foi uma consequência de resistência ao poderio daqueles homens.

E falando sobre eles, os homens... minha próxima narrativa se concentrará em alguns efeitos que a masculinidade cisgênera desses sujeitos apresenta sobre corpos mulheris e femininos, como o meu.

Segunda narrativa: os homens cisgêneros heterossexuais

Entre as vias conturbadas de minha socialização transfeminina, um dos principais personagens de envolvimento com meu corpo foi o homem cisgênero heterossexual. Alguns de seus atos e, até mesmo, a mera possibilidade de sua presença masculina em alguns espaços me lembravam da vulnerabilidade social e física imposta a criaturas como eu. Tratar sobre isso agora, em formato autoetnográfico, é relevante para se compreender como que os abusos, o assédio e o medo da violência masculina, nos espaços urbanos, também são assuntos que concernem às travestis.

Eu não me recordo, agora, o dia em específico, mas era próximo de meio-dia e eu estava voltando do meu estágio, no caminho em direção ao meu carro. Eu andava pela calçada, quando escutei um homem próximo de uma moto, com seu capacete na mão, me chamando. Eu cheguei um pouco perto e pensei que ele queria pedir alguma informação, já que isso era uma prática muito recorrente nessa

minha rotineira trajetória durante a semana. Quando me aproximei, ele abriu um sorriso e sussurrou algumas palavras as quais eu acreditei não ter entendido nos primeiros segundos, mas minha cabeça trabalhou o suficiente para compreender tanto o que ele havia dito anteriormente quanto o que estava acontecendo naquela cena. Eu fiquei um pouco assustada e chocada com tamanho descaramento em plena manhã, na rua. Eu simplesmente me virei e continuei andando. Aquele homem tinha simplesmente acabado de me convidar para ir a algum lugar com ele para fazer sexo.

O meu silêncio e meu afastamento não foram suficientes para ele entender a óbvia negativa. Então, ele subiu na sua moto e começou a me seguir pela grama, enquanto eu continuava andando pela calçada. Ele fez, novamente, o convite podre com o mesmo sorriso no rosto. Naquele momento, eu senti vergonha, e percebi que isso não podia acontecer. Eu não podia continuar calada com um homem desses perto de mim. Eu pedia a mim mesma para que eu fizesse alguma coisa, várias

vezes. Pedia para que eu reagisse de alguma forma. Comecei a bolar planos sobre entrar em alguns dos colégios próximos, ou em simplesmente correr. Mas, eu continuava pedindo a mim que convocasse forças e falasse algo diretamente para ele.

Eu parei. Olhei na cara dele e mandei ele se foder duas vezes. Ele riu e foi embora.

Outro dia, domingo, eu estava no estacionamento da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, localizada no Campus Darcy Ribeiro. Por ser final de semana, o lugar estava bastante vazio, com pouquíssima gente. Eu estava ali esperando um amigo meu me buscar de carro, pois iríamos, até outro prédio da universidade, encontrar mais alguns/mas colegas de turma para terminarmos um trabalho acadêmico. Enquanto aguardava, sozinha, eu vi um homem do lado oposto da pista encostado no muro da Maloca¹⁸. Ele olhava fixamente para mim e, ao mesmo tempo, mexia na sua genitália.

¹⁸ Centro de Convivência Multicultural dos Povos Indígenas da Universidade de Brasília.

Estávamos só eu e ele, naquele espaço aberto. Ele percebeu que eu o tinha visto e, mesmo assim, continuou movimentando suas mãos em um lugar específico da sua bermuda, provocando uma excitação em si mesmo. Aquilo foi extremamente nojento e absurdo.

Eu peguei o celular e tentei ligar para meu amigo, e não funcionou. Decidi, então, sair daquele lugar e achar outro que fosse perto e mais movimentado. Fui em direção ao posto de gasolina. O homem, então, se moveu para trás de uma árvore e continuou me observando e se tocando. Até que, enfim, meu amigo chegou. Eu entrei no carro dele e fiquei calada. Só esperei ele entrar na pista e passar próximo à árvore que o homem se escondia. Abri a janela do carro e mandei, com toda vontade que encontrei em mim, aquele sinal com o dedo do meio em sua direção.

Em um dia de noite, saí da minha aula mais cedo para me encontrar com um homem que conheci em um desses aplicativos de relacionamento. Ele queria me conhecer

pessoalmente, falou que tinha me achado bonita e atraente, e que já tinha ficado com outras mulheres transgêneras. Combinamos, então, de nos encontrar dentro do seu carro, em um estacionamento de uma quadra residencial específica, e ficaríamos ali, não iríamos para nenhum outro lugar. Ele me enviou as características do automóvel; era um daqueles carros pretos, altos e bonitos, um SUV¹⁹; eu o encontrei; bati no vidro com película escura; o homem abriu apenas dois dedos do vidro e pediu para que eu entrasse; e eu entrei.

Achei estranho ele não ter descido o vidro todo para me ver, mas decidi não deixar nenhum complexo meu surgir. Enquanto a gente conversava, ele ficava olhando para os lados, recorrentemente, para ver se não havia ninguém perto. Foi, então, que eu entendi que estar comigo ali era um segredo, algo que merecia sigilo, esconderijo, cautela. A privacidade proporcionada por um carro preto, à noite, não era suficiente para trazer tranquilidade àquele cara. Ele precisava constatar se ninguém —

¹⁹ SUV é uma sigla em inglês que significa "Sport Utility Vehicle" que em português é "Veículo utilitário esportivo".

naquele mundo externo de pistas, calçadas, paradas de ônibus e faculdade — o delataria por estar com uma travesti. Logo, as sensações de arrependimento e medo me alcançaram.

Eu fiquei dentro daquele carro, naquele estacionamento, querendo que tudo aquilo que a gente fazia acabasse logo. Eu só queria ir embora. Eu me senti enganada e usada; um projeto de mulher que não merece ser mostrada ou tida como acompanhante publicamente.

Enfim, expeli algumas dessas histórias. E sei que assim como estas — que tratam sobre o fetiche de um corpo como o meu — há muitas outras espalhadas pelos cantos das cidades.

Meus relatos apresentaram interações que homens cisgêneros tiveram comigo que estão na fronteira entre o desejável e o rejeitável. Essa relação paradoxal é formulada a partir do enquadramento de certas identidades como desviantes, o que possibilita a manutenção de outras como normais, verdadeiras, normativas (FOUCAULT, 2002, p.51). E, conforme explicam

Stallybrass e White (1986, p.191), aquilo que é expelido como “Outro”, possuidor de uma configuração corporal contrária aos valores da elite e da hegemonia social, volta, no imaginário cultural e interpessoal, como objeto de nostalgia, fascinação e anseio; assim, corpos marginalizados se tornam objetos simbólicos de desejo e fantasia daqueles que pertencem às condições sociais normativas.

Diante disso, pode-se aplicar tal pensamento para o caso das travestilidades. É o que faz minha amiga e companheira de luta Taya Carneiro Silva de Queiroz (2016, p.93) a seguir:

A contraposição simbólica entre acusação-desejo que circundam o corpo das mulheres trans se efetiva numa espécie de desejo sexual proibido. Uma repressão da sexualidade que acaba por fetichizar a figura de uma mulher com pênis e localiza as práticas sexuais dessa população no âmbito da marginalidade. O imaginário coletivo dessa relação acusação-desejo é perceptível sobretudo nos dados de que o Brasil é o país que mais consome pornografia envolvendo mulheres trans (PORNHUB INSIGHTS, 2016), em contraponto à posição de primeiro lugar entre os países onde mais se assassina pessoas trans (TRANSGENDER EUROPE, 2016).

A partir dessa análise, apresento um último relato desta narrativa o qual contém alguns sentimentos meus capazes de traçar bem a posição ambígua que meu corpo ocupa nas sexualidades dos homens cisgêneros heterossexuais.

Sobre estar na rua à noite sozinha. Vivenciei uma noite que me trouxe algumas reflexões sobre estupro e espancamento. Era final de junho de 2017, terminei meu horário no estágio às 18 horas, naquele dia, e decidi convidar uma amiga para assistir um filme comigo no cinema, no *shopping center* ao lado do prédio em que trabalhava. Quando o filme terminou, já passavam das vinte e duas horas, as ruas estavam com uma frequência de carros muito baixa e com quase nenhum/a transeunte; as paradas de ônibus próximo ao shopping eram os únicos espaços com maior quantidade de gente aglomerada. Minha amiga, então, decidiu ficar em uma dessas paradas, pois não demoraria muito para passar seu ônibus. Eu tive que andar ainda por algum tempo até chegar no lugar onde costumo estacionar meu carro, todos os

dias, para ir trabalhar: próximo ao meio fio do lado direito de uma pista sem saída que possui à esquerda algumas casas.

Porém, fazer esse caminho de noite nunca pareceu tão pavoroso e demorado. Eu não encontrava ninguém, mas torcia que, caso encontrasse, não fosse um homem. Eu fiquei pensando na possibilidade desse encontro durante toda trajetória, e os resultados que imaginava eram sempre assustadores. Um corpo como o meu, na rua, à noite, apresenta um status de vulnerabilidade e de potência em ser destruído a partir dos arranjos de gênero que estão estruturados em nossa sociedade. Minha possibilidade de existir fora da cisheteronormatividade faz com que minha humanidade seja questionada, pois a materialidade do meu corpo é fabricada em meio a permanências e rejeições de normas de gênero fundamentais para a promoção de um corpo viável (BUTLER, 2008, p.19-20).

Assim, eu não pude deixar de pensar na ameaça que um homem cisgênero é para mim,

nessas situações. Sua representação dentro das relações de gênero faz com que ele possua o poderio de prescrever a mim diversos instrumentos de destruição: como o estupro, o espancamento e a própria morte. Eu tive medo de ser alvo de estupro por um homem que soubesse que eu sou travesti; eu tive medo de ser alvo de estupro por um homem que achasse que eu era mulher cis e, ao descobrir que sou travesti, exercê-lo junto a e outras violências por eu o ter “enganado”; eu tive medo desse homem me bater tanto até me matar porque eu frustrei sua tentativa de estupro por não ser a mulher que ele esperava. Enfim, eu colecionei alguns medos.

Mas, naquela noite, enquanto corria para chegar no meu carro, eu me deparei com um casal de um homem e de uma mulher. Passei, então, a caminhar mais próximo ao casal até que cheguei no meu destino com segurança e fui embora para casa.

Terceira narrativa: entre a solidão e a alegria

Minha última narrativa será dividida em dois relatos. O primeiro é sobre reclusão e fuga das interações sociais, e o segundo é sobre compartilhar espaços e coletividade.

Por um bom tempo, no ano de 2016, eu perdi a vontade de fazer muitas coisas que me davam prazer, que faziam-me sentir viva. Eu não queria mais me encontrar com meus amigos em suas casas, sair para festas, ir nos encontros de militância de dissidências sexuais e de desobediências de gênero, estudar, escrever; eu não queria ter que lidar com o Outro, com as trocas e interações. Só queria ficar sozinha no meu quarto, sem ter que apresentar meu corpo para o mundo lá fora e receber seus estímulos.

Hoje, eu entendo que:

a principal causa de toda essa situação em que estive foi a violência que cometia contra mim mesma. Uma autocrítica e desconfiança de quem eu era ganharam proporções imensas que terminaram no meu isolamento. Eu buscava, a todo o momento, em cada instante, uma explicação coerente com Sentido e Origem sobre quem eu era. Sobre,

especificamente, o que é ser Trans. Essas perguntas, que não possuem respostas adequadas e esperadas capazes de acalmar a ânsia presente em mim, fizeram com que eu apostasse que tudo isso que experienciava era Falso e Errado (...) A lógica que alcancei, então, foi a seguinte: se eu passar a não existir mais para o mundo externo, eu não precisaria ser interpelada por ele nem colocada à prova, e, assim, só me teria para mim. Logo, se eu tivesse que continuar viva, eu viveria somente para mim mesma; afastada de todos/as, sem ninguém para questionar-me, para duvidar de quem eu sou (ARARUNA, 2019b).

A restrição em que estive me fez entender o principal objetivo dessa pesquisa: a necessidade do Outro e do mundo “lá fora” para me constituir. Eu não queria mais estar disponível aos olhares, questionamentos e violências próprios da dinamicidade urbana cotidiana, mas, ao mesmo tempo, sei que vivenciar tudo isso faz parte de uma socialização travesti. Lidar com a presença da transfobia constantemente na minha rotina cria a travesti que sou. E entender esse processo é bastante doloroso.

A solidão que me tomou pode ser interpretada, para este texto, como um resguardo da cidade; como uma proteção de um campo amplo, totalmente aberto para conflitos e trocas. Eu também vejo os meus dias de solidão e de isolamento como consequências das esgotantes e cansativas experiências que reuni ao estar exposta à urbe e às suas relações calcadas na transfobia.

Só pude sair desse momento, quando busquei outras pessoas trans e procurei saber sobre seus processos subjetivos; quando me aproximei de suas narrativas e de suas histórias. As pluralidades, diferenças e afinidades entre nós fez com que eu percebesse a potência dos relatos de nossas vivências.

Um dos meus dias de extrema alegria ao lado dessas pessoas foi no dia 29 de janeiro de 2017, Dia Nacional da Visibilidade Trans. Aqui, no Distrito Federal, coletivas que realizam trabalhos contra a transfobia se reuniram junto a entidades do governo e da ONU²⁰ para promover uma semana inteira com

²⁰ ONU é sigla de “Organização das Nações Unidas”.

atividades voltadas para o público trans. E, de tudo que fizemos durante todos os dias dessa semana, o dia 29 foi o mais importante e marcante para mim.

Um bonde formado por pessoas transgêneras foi até a Torre de TV da cidade, um lugar que sempre possui muitas pessoas por ser ponto turístico reconhecido e por ser rodeado de lojas de artesanato e de comidas típicas do nordeste brasileiro. Subimos, então, até o mezanino daquele monumento e estendemos uma bandeira trans gigantesca. As pessoas cis, lá embaixo, ficavam intrigadas com o manifesto e com tanta gente trans reunida em um só lugar.

Aquele momento de união e solidariedade entre nós, lotando um espaço público da cidade, me proporcionou calma. Eu, pela primeira vez, estava vivendo a urbanidade de uma forma distinta: não estava cercada por interpelações e abordagens cunhadas no constrangimento cisnormativo.

Ocupar e acessar a cidade e seus espaços públicos, no dia 29, foi a realização de uma mudança nos pressupostos da cotidianidade urbana.

As pessoas trans, reunidas naquele local, realizaram uma prática de ultrapassagem da experiência individual para o alcance de um processo político e coletivo de obstinação às relações discriminatórias e desiguais que legitimam a produção de espaços para a dominação física e ideológica de alguns grupos sociais em detrimento de outros (LIMA DA SILVA; MORAIS DOS SANTOS, 2015, p.507). Nossa presença, naquela tarde, para as pessoas cisgêneras presentes, foi uma ruptura com as propostas normativas hegemônicas características da cidade.

Considerações finais: por uma outra cidade, por novas socializações de gênero

Habitar o concreto e o invisível da cidade é captar suas tripas, camadas e tecidos simbólicos e culturais que concretizam as nossas relações e encontros cheios de banalidade. Com isso, pensando na imensidão da malha urbana como corpo heterogêneo e sempre em construção, sustento a importância da realização de

transformações políticas guiadas por coletividades marginalizadas, com o propósito de promulgar novos horizontes de interação comprometidos com a diversidade dos corpos e com a mobilidade segura e saudável dos mesmos.

Meus relatos, posicionados dentro de uma escrita autoetnográfica, demonstraram fragmentos do meu processo de socialização travesti. Escolhi a cidade como caminho para trazer algumas tonalidades desse processo, pois acredito que é na urbe, seja nos espaços públicos ou naqueles com maior restrição, entre encontros e esbarradas, que eu me realizo e me materializo enquanto travesti — não porque eu simplesmente diga que sou, mas também porque o Outro se mostra forte o bastante para me fazer assim.

E foi com a proposta do direito à cidade que eu consegui capturar traços dessa constituição de mim, pois a precarização no asseguramento da minha mobilidade urbana enquanto corpo diverso e desviante faz com que a travesti que eu sou aconteça. O que quero dizer é que existem falhas na

proteção do meu direito à vida urbana e isso compõe minha socialização de gênero.

O afastamento de algumas interações, o receio de usufruir alguns espaços, o medo e o fetiche dos homens cis, a insegurança e a vergonha em reagir a certos tratamentos, o temor em falar, a necessidade de manter os olhares distantes de mim, minhas tentativas em me esconder; tudo isso, entre outras coisas, foram sentimentos e comportamentos que adotei para traçar uma perspectiva de mim. Escolhi, para esta pesquisa, focar-me nas miudezas dessa constituição travesti, por isso que dei atenção, principalmente, enquanto narrava, aos sentimentos. Estes possuem a função política de me dar suporte à proposta teórica que apresento, além de romperem com pressupostos acadêmicos de como se faz pesquisa.

Este texto foi concebido entre sufocos e sossegos, porque relembrar e descrever situações de angústia me fizeram percorrer outros detalhes sobre a minha transição de gênero. Eu percebi que muito das transformações corporais que eu busquei

foram fruto de interditos, questionamentos, dores e interferências que me atravessaram. A ansiedade em dar início ao meu tratamento hormonal, por exemplo, e adquirir uma passabilidade se localizam dentro desse contexto que foi apresentado durante toda essa escrita. Concluí que a fragilidade a que certos corpos estão submetidos frente à dinamicidade da cidade e de suas relações, mobiliza procuras por enquadramentos e inteligibilidade. Juntamente com os privilégios de classe e raça, adentrar em uma normativa corporal de gênero, fez com que certos espaços pudessem ser sentidos e explorados, com menos angústia e sofrimento. É por isso que luto para a constituição de uma cidade que permita o trânsito e a passagem de indivíduos que rompem com as tessituras rígidas das estruturas culturais, pois acredito que é nos encontros e trocas políticas e afetivas entre essas pessoas que novos arranjos são construídos e novos mundos são possíveis de emergir. A cidade não deve nos engolir, ela precisa ser reformulada por nós, entre nós;

conforme nos mostra o geógrafo David Harvey (2008, p.23):

[...] o direito à cidade [...] é muito mais do que a liberdade individual de acessar os recursos urbanos: trata-se do direito de mudar a nós mesmas/os, mudando a cidade. É, além disso, um direito comum antes de individual, já que esta transformação depende, inevitavelmente, do exercício do poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de criar e recriar nossas cidades e a nós mesmos/as é, como desejo demonstrar, um de nossos direitos humanos mais preciosos, mas também um dos mais descuidados.

Desse modo, enxergo o direito à cidade como direito à vida urbana, especialmente para os corpos dissidentes da normativa, como as travestis; e, assim, encaro a importância da contínua exigência desse direito (LEFEBVRE, 1991, p.117). Pois, diferentes rumos nos nossos processos de socialização e de constituição de si podem ser apontados se novas organizações nas relações da malha urbana forem firmadas. E isso só vai acontecer se houver a escuta ativa e o atendimento das demandas políticas de grupos sociais vulneráveis. Nossas vozes e nossas histórias são

grandiosas e, ao serem percebidas, podem oferecer novas possibilidades de existir e habitar o mundo.

Ensaio sobre o espetáculo *Transmitologia*²¹

Transmitologia é um espetáculo teatral que conta a história de uma travesti guerrilheira a qual sobrevive ao atual apocalipse político-social em que vivemos. Um mundo de arquiteturas e conceitos em ruínas — no qual a guerra e o desejo pelo agora são as únicas constantes — é corporificado por essa personagem também capenga em manter a integridade de sua mulheridade e humanidade (inclusive, muito orgulhosa de tais fracassos). Assim como as reflexões trazidas pelo artigo acima, a peça tem a necessidade de retratar a interação íntima entre o contexto de violência em que se vive e os afetos e sentimentos por ele impulsionados, e como essas mesmas sensações são capazes de acionar

²¹ O espetáculo *Transmitologia* é um monólogo formado pela seguinte equipe: Maria Léo Araruna (texto e atuação), Kika Sena (direção), Ana Quintas (iluminação) e Arnold Gules (sonoplastia). Este ensaio foi acrescentado em 2019, atualizando a porção de texto anterior, como comentado na nota inicial.

potências criativas para novas possibilidades de mundo.

A partir da minha vivência trans em comunhão ao hibridismo da cidade pude constatar que as interpelações, interferências e reações partem de múltiplas direções. Portanto é importante firmar que a criação da travesti — imbuída pela visão, toque e chamado do Outro na dinamicidade própria da vida — não possui uma lógica linear, sequencial ou que prima por uma origem, isto é, não existe regra ou fatores em sequência que organizam o processo de confecção de uma travesti. Tornar-se uma trava (assim como qualquer identidade de gênero) é um *continuum* proveniente de socializações, discursos e encontros que caminham por todos os lados. E é por estar atenta a essas movimentações anárquicas de “fabricação de si” que construímos uma peça teatral que foge da linearidade, ou da narrativa clássica de contação de histórias típica da mitologia moderna na qual estamos inseridas. A linguagem teatral com seu jogo entre símbolos e corpo-performance possibilitou que

o Devaneio e a Desordem (melhor: a Balbúrdia) fossem os principais guias linguísticos para a dramaturgia de Transmitologia. O fluxo de pensamentos desorganizados da personagem, que vão e voltam de um assunto para outro, permitem um encontro gostoso entre o macro e o micro: entre 1) os regimes de poder que nos regem, 2) o corpo-político que habitamos (no caso, a experiência de ser um corpo trans) e 3) os sentimentos e desejos pessoais e coletivos que nos atravessam. Como exemplo, temos o trecho seguinte em que a personagem, em deboche, começa a falar frases que são facilmente identificadas na boca cínica da cisgeneridade as quais, logo em seguida, despertam uma percepção crítica macro-histórica desse mesmo discurso e que, por fim, acabam por desembocar em nosso contexto atual de Bostossauro na presidência:

Calma, deixa eu ver se entendi: “Você é um homem que se sente uma mulher... então você se identifica como uma mulher trans? É isso? Mas não seria um homem trans? Porque é um homem que se trans-formou em uma mulh...” Ah, que preguiça! Que preguiça! Que preguiça de tudo que vem antes, da

explicaçãozinha, do anterior, daquilo que vem um depois do outro. Que preguiça da oração subordinada, da Modernidade, da lógica, um mais um igual a dois. Um, dois, três indiozinhos, quatro, cinco, seis indiozinhos; eu conto cinco degraus para subir até a minha casa. Eu conto um, dois, três, quatro e “Na quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher que eu jamais iria estuprar, porque você não merece! Você não merece! Porque quem usa cota, no meu entender, está assinando embaixo que é in-com-pe-ten-te! Eu tenho que entender de economia, agora?” *(repete frases de conhecimento notório ditas pelo atual Presidente da República)* In-com-pe-ten-te!

A peça olha para o processo colonizatório em que ainda vivemos e identifica em suas mitologias — gênero, raça e classe, por exemplo — marcações culturais fortes o suficiente para estabelecer, em desigualdade, a economia da humanidade de distintos grupos sociais. E, enquanto potência discursiva e urgente percebidas por uma travesti branca atriz e uma travesti negra diretora, fizemos a escolha de atacar, de forma poética e primordial, os regimes de violência da Cisnormatividade e da Branquitude as quais se interagem produzindo tanto

desmantelamento dos aportes, estruturas e subsídios necessários para se ter uma vida viável, quanto a própria destruição corporal para a população negra e trans. Logo no começo da peça, denunciemos aqueles invasores que deixam até hoje — dentro de organizações sociais desiguais que se atualizam — seus rastros de subjugação e morte:

Guerra! Bom-ba! Pau-za-da! Pe-dra-da!
Ba-cu-le-jo! Es-tu-pro! Pre-sí-dio!
Car-ni-fi-ci-na! Cheira mal, cheira muito mal!
Fede pra caralho! Os/as mortos/as da guerra
fedem suas moralidades e suas tradições
ocidênticas navegadas em atlânticos-navios
de colonialismo. Deve ser daí que vem esse
tal de transexual-lismo, homossexual-lismo,
capita-lismo, bran-quismo; é a porra de um
fedor!

A guerra contra aquelas/es que escapam dos abrigos normativos e hegemônicos está dada e ela existe há muito tempo. Mas é com *Transmitologia* que olhamos para esse mundo com olhos travestis. É a vez da transgeneridade erguer sua própria gramática frente a uma narrativa do mundo que

silencia, apaga e descarta outras realidades possíveis de se viver em corpo e em comunidade. É a figura política da travesti quem denuncia a continuidade do colonizador nas carcaças masculinas que se envergonham de estarem ao nosso lado e é pela travesti que podemos acolher criatividade e imaginários para enfrentar a guerra e, quem sabe, sei lá, fazer uma barricada de seringas de perlutam como proposta de uma nova arquitetura para o mundo que está por vir.

Referências

ARARUNA, Maria Léo. Carta de Uma Travesti Futura Jurista para Estudantes de Direito: o direito à cidade, os espaços de poder e a transdemocracia. *In: Bricolagem Travesti*. Brasília: Padê Editorial, 2019a.

ARARUNA, Maria Léo. Desistir de Mim Mesma: um diálogo entre transfobia e depressão. *In: Bricolagem Travesti*. Brasília: Padê Editorial, 2019b.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. 13 jan. 2016. **Afinando A Noção De “Socialização” E Refutando Algumas Distorções**. Disponível em: <<https://transfeminismo.com/afinando-a-nocao-de-socializacao-e-refutando-algumas-distorcoes/>>. Acesso em: 04/02/2020 às 16h01 (Madrid, Espanha).

BERGER, Peter. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2008.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performatives**. New York: Routledge, 1997.

CARTA MUNDIAL DO DIREITO À CIDADE. **Fórum Social das Américas** - Quito, Julho 2004; **Fórum Mundial Urbano** - Barcelona, Setembro 2004; **V Fórum Social Mundial** - Porto Alegre, Janeiro 2005. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/carta_mundial_direito_cidade.pdf>. Acesso em: 04/02/2020 às 16h03 (Madrid, Espanha).

CARVALHO, Diego Lourenço. **Mobilidade Urbana e Cidadania no Distrito Federal: um estudo do programa Brasília Integrada**. 2008. 124fs. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

CONNELL, Raewyn. Transexual Women and Feminist Thought: Toward a New Understanding and New Politics. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 37, n. 4, p.857-881. 2012.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *In: Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p.171-188, 2002.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E. e BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *In: Forum: Qualitative Social Research Sozialforschung*, Berlim, v. 12, n. 1, Art. 10, p.1-18, jan. 2011.

FERRAZ, Ian. 04 jun. 2017. **Grupo protesta na Rodoviária contra agressão a transexual**. Disponível

em:<<http://www.metropoles.com/distrito-federal/grupo-protesta-na-rodoviaria-contra-agressao-a-transexual>>. Acesso em 23 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Comportamentos em Lugares Públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. Petrópolis: Editora Vozes. 2010.

HARVEY, David. The right to the city. *In: New Left Review*, v.53, set-out. 2008.

HARVEY, D. O direito à cidade. *In: Lutas Sociais*, n. 29, p.73-89. jul-dez. 2012.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. *In: Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p.54-77, jan/jun. 2013.

HOOKS, bell. **ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Brasília, 2012.

KIAN, Azadeh. Ervin Goffman da produção social do gênero à objetivação social das diferenças biológicas. *In: O gênero nas Ciências Sociais: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014. p.313-326.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

LIMA DA SILVA, Andréa; MORAIS DOS SANTOS, Silvana Mara. “O sol não nasce para todos”: uma análise do direito à cidade para os segmentos LGBT. *In: Ser Social*, Brasília, v. 17, n. 37, p.498-516, jul-dez. 2015.

PORNHUB INSIGHTS. 05 fev. 2016. **Redtube and Brazil**. Disponível em:<<http://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil>>. Acesso em: 05/02/2020 às 15h07 (Sevilla, Espanha).

QUEIROZ, Taya Carneiro Silva de. **Montação: os usos da moda na comunicação da identidade de gênero de travestis e mulheres transexuais**. 2016. 125fs. Trabalho de conclusão de curso

(Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **The Politics and Poetics of Transgression**. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

TRANSGENDER EUROPE. 09 nov. 2016. **Trans Murder Monitoring**. Disponível em: <<http://tgeu.org/tdor-2016-press-release/>>. Acesso em: 04/02/2020 às 16h04 (Madrid, Espanha).

(TVT), T.-T. **Working Definitions**. [s.d]. Disponível em: <<http://transrespect.org/en/working-definitions/>>. Acesso em: 04/02/2020 às 16h05 (Madrid, Espanha).

VERGUEIRO. Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2016. 244fs. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ZIVI, Karen. Rights and the politics of performativity. *In*: CARVER, Terrel; CHAMBERS, Samuel A. **Judith Butler's Precarious Politics: Critical encounters**. London and New York: Routledge, 2008. p.157-170.

Capítulo 3 - Eu, um crioulo²² por José Fernando Peixoto de Azevedo

Em memória de Abdias Nascimento e Solano Trindade.

É a inocência que constitui o crime.

James Baldwin

Eu, um crioulo brasileiro, sei que uma bomba só cumpre o seu destino quando com ela explode também uma ideia. Mas Fanon alerta: “A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais”²³.

²² Publicado pela primeira vez como volume da coleção Pandemia, da editora n-1. Na origem, as ideias esboçadas nesse panfleto são desenvolvimentos breves de notas utilizadas na composição do roteiro de um áudio guia intitulado “Content.Manifest”, escrito para o Münchner Stadtmuseum e que estreou em 29 de Outubro de 2017, no contexto do SPIELART Festival, como parte do projeto *AudioReflex/Whispering Bodies* e com apoio do Goethe Institut (São Paulo/Munique). Em dezembro de 2017 foi realizada, em São Paulo, uma leitura-performance de trechos do roteiro, a convite da editora n-1. O presente texto retoma ainda ideias expressas em artigos que escrevi sobre teatro negro, dando corpo a um pensamento em processo.

²³ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 25.

Agora estamos em 2018, e são 130 anos desde a assim chamada “Abolição”. Dos sentidos que “abolição” comporta, apagamento é o que se realiza a cada dia. Um *inconsciente escravocrata* determina as relações que marcam a fisionomia de “nossa” sociedade. Se hoje, para a/o preto/a, a escravidão *permanece* como um sonho noturno que insiste em assombrar o silêncio ou o grito doídos de horror, para o/a branca/o ela sempre foi um devaneio tão compartilhado quanto a língua que a dissimulou. Ocorre que, no Brasil, esse sonho — noturno para uns/mas, diurno para outros/as — é toda a vida compartilhada sob o signo da violência, e a dimensão especular de sua realidade acaba por definir o teor de toda uma civilização. No escuro da história, os/as mortos/as voltam e reclamam justiça; mas, à luz do dia, não há quem devaneie a própria morte. No jogo, desde a infância, é sempre um/a outro/a que deve morrer.

Mas o mais difícil é tornar-se contemporâneo de si mesma/o. É como um sonho do qual não se recorda, mas que tomamos como chave de toda

uma experiência. Lembro um sonho que tive. Nesse sonho, eu levava o diabo para passear. A rua por onde andávamos me era bastante familiar. Uma familiaridade apenas menor que aquela partilhada com o demo, que de mãos dadas comigo passeava. No sonho, eu o levava para conhecer um outro diabo, por um caminho que só eu conhecia. O diabo que ia comigo estava ansioso e alegre, coisa que se percebia no seu sorriso de bicho com chifres, como convém a um diabo. Os/as que passavam por nós não se atinham ao inusitado da dupla, e isso dava o tom ao passeio. Chegando à porta do lugar, um letreiro de neon rosado disfarçava, não sem ironia, a verdade albergada ali dentro. Não recordo o que estava escrito. Acordei, e não me conforta não lembrar o endereço que, no sonho, eu conhecia.

Sei que nada que eu diga poderá ter o efeito mágico de encurtar caminhos. Eu, um crioulo brasileiro, durante muito tempo não sabia que o era. Assim como só pode se perder aquele que um dia teve um caminho, foi-me preciso partir, deslocar-me, para que então, sem plano, eu topasse comigo. Isso

foi há muito tempo, e durante muito tempo depois não me lembrei desse episódio tão determinante para minha vida.

Um teatro negro

Em 2007, um grupo de estudantes me fez defrontar com minha própria história, ao convidar-me para dirigir um espetáculo. Eram alunos/as pretas/os que chegavam à Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, onde a presença preta até então não havia sido vivida como “presença” e “ocupação de espaço” de maneira a um só tempo individual e coletiva — aquilo que Fanon denominou de “a experiência vivida do/a preta/o”. Com eles/as, eu *me tornava* o professor preto, o primeiro daquele lugar, e tinha de me posicionar. Desde 1997, com o Teatro de Narradores, eu reclamava a ideia de um teatro político na cena que eu fazia, mas ali, naquela cena, a escravidão e o racismo eram temas. Agora, com Os Crespos, eu era um preto dirigindo, e o fato dos corpos pretos mobilizando sua *negritude* embaralhava termos, pois a ocupação daquele lugar

impunha repensar a matéria, a prática e os procedimentos de representação, e, com isso, tornava a própria ocupação um dado de representatividade.

Se, por um lado, a ideia de um *teatro negro* hoje abarca aquele *devir negro* do mundo, antevisto por Achille Mbembe²⁴, estágio conflagrado de um processo de desumanização programada, por outro, a fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o/a negra/o como “raça” é uma invenção do capitalismo, exige a consideração de que a/o negro/a é, *depois disso*, sujeito de *uma posição no mundo*. A palavra “negro/a” não designa apenas a vítima, mas também aquele/a que se afirma sujeito de luta, forma radical de uma consciência em explosão. Antes reificada num processo de destituição dos corpos e das almas, essa consciência projeta-se no tempo, *agora*, tensionando *memória e história*.

Essa operação desmistificadora faz ver, no discurso da liberdade produzido ao custo do sangue da colônia, o crime de pensamento em que se

²⁴ MBEMBE, Achille. *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, 2013.

converteu grande parte da filosofia moderna — esse crime, a verdadeira dialética do esclarecimento. Mudar o sujeito da cena, eis o que certamente produz outros sujeitos. Como fez ver Susan Buck-Morss: e se a/o escravo/a da dialética do/a senhor/a e do/a escravo/a hegeliana for o/a negro/a da Revolução Haitiana em sua luta por reconhecimento?²⁵

A escravidão, núcleo estruturante de nossa sociedade, essa tecnologia — a mais avançada —, a serviço do progresso burguês, não é um arcaísmo, mas a expressão mais crua do moderno. Não se trata de negar os vínculos que certa versão da modernidade quis estabelecer com um projeto de humanidade inteiramente realizada; mas, antes, constatar que esse projeto não se realizou, e que talvez uma outra humanidade possa desse inferno emergir. Uma luta, sem dúvida, contra essa religião de um deus cego, chamada capitalismo.

Nesse teatro negro, o/a negra/o já não é *apenas* um tema. Com tal palavra interroga-se sobre

²⁵ BUCK-MORRS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.

o estágio atual do capitalismo em sua luta contra um outro, refugiado de seu horizonte, que se move, no entanto, como o Anjo da História de Walter Benjamin: empurrada/o pela tempestade do progresso, de costas para suas promessas já desmentidas de felicidade. O teatro negro seria então a experiência de *comunidades provisórias imaginadas*, espaço e tempo de uma *nova produtividade*. No confronto com os materiais, a *mimesis* que a sustenta não aporta na oposição falaciosa entre documento e ficção, mas numa outra aposta, diante da *imaginação como força produtiva*. O/a Negro/a, antes aquele/a *ser-capturada/o-pelos/as-outras/os* (Mbembe), é agora o sujeito da cena. A cena converte-se num inusitado espelho: no espelho do teatro negro deverá emergir uma *imagem da/o branco/a*.

A escravidão produziu no Brasil uma espécie de trânsito que esfumaça os limites entre vida pública e vida privada, produzindo uma intimidade envenenada, tão intensa, que opera por uma espécie de saturação: o/a preto/a é tão próxima/o,

tão presente, que já não é vista/o, uma vez que a/o outro/a não aparece aos olhos sem que alguma distância se produza. A presença da/o preto/a sempre foi vivida como um excesso; estando em toda parte, o/a preto/a, contudo, não tinha lugar algum. Eis a lógica da exceção brasileira: o/a preto/a, não estando ausente, é aquele *a quem* falta, e essa falta é uma condição. Ausência como falta, nesse caso, implica a demanda de presença, ou sua recusa. Esse é o movimento pendular que ainda toma conta de nossa vida social.

Veneno e antídoto, a presença do corpo preto na cena torna incontornável seu poder de demonstração, já que um/a preto/a não representa um/a preto/a, *um/a preto/a é um/a preto/a* — até que ele/a própria/o diga outra coisa. Já o/a branca/o: é ainda de uma falta que fala o/a branca/o, quando o/a branco/a fala de si.

A questão leva longe o debate, considerando o modo como, no Brasil, o teatro se constituiu a partir dessa supressão. Basta lembrar que a ideologia do teatro nacional e da nação foram forjadas sem que

pesasse sobre seu enunciado o fato de que a grande maioria da nação estava fora, da nação e do teatro — “formação supressiva”, como já explicou o crítico José Antônio Pasta Júnior²⁶.

Se quando vemos um/a preto/a em cena é ainda uma falta o que vemos, um *teatro negro* não é apenas o lugar e o momento de preenchimento de uma falta, de um buraco, mas talvez seja já o campo de uma crítica imanente: uma alteração temporal que, ao permitir ver duas vezes uma mesma coisa — um/a preta/o que é um/a preta/o —, revela o mecanismo de *invisibilização desse corpo, que pressupõe um olhar que o reitere*. Ora, não basta alterar os corpos da cena, é preciso recorrer a outros corpos que veem. Isso porque presença é também estar diante daquilo que é. Nesse caso, é gritante a exigência de mão dupla, pois pode não ser evidente a diferença entre o olhar de um/a espectador/a e o olhar de um/a policial. Já o corpo

²⁶ PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

preto, nós sabemos: tem sido visto como o/a pret-revólver, ou o alvo preto.

O corpo de um/a ator/triz preta/o é tema, é testemunho, é forma, é palco, é cena. Perguntarão: mas não é assim com qualquer corpo? Talvez. *A diferença é que um corpo branco, na cena de teatro, se mistura com ela. Um corpo preto, em cena, também a de teatro, impõe a pergunta: que cena é esta?* E se esse corpo preto se recusar a agir, a fazer coisas, então agravamos a situação.

Se, como afirmou James Baldwin (ao se interrogar sobre o que podia ainda fazer um intelectual preto, ao ver seus amigos e líderes ativistas Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King assassinados no combate à “supremacia” branca no coração do Império), “branco/a é uma metáfora do poder”²⁷; se a branquitude é um dispositivo que a tudo apreende; então o/a preto/a enquanto corporalidade e lógica de ação deve revelar seu *valor de uso*, de contradispositivo²⁸. O

²⁷ Ver o filme de Raoul Peck, *Eu não sou seu negro*, 2016.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

eventual retorno a raízes de matriz cultural em perspectiva diaspórica não elimina o fato de que esse teatro resulta de apropriações de um modelo europeu, dimensionado agora pela experiência de uma sociedade regida por aquele inconsciente escravocrata. Para além de hibridizações pacificadoras ou dualismos replicadores do modelo norte-americano de luta, esse *teatro crioulo* se projeta em seu teor crítico contra *toda uma sociedade*, no bojo de um processo que é mundial.

Crioulo dada

Um samba escrito pelo intelectual branco Sérgio Porto, em 1966, fala de um crioulo que endoideceu. A destituição da fala converte a loucura em cifra da gente. Não obstante, relido o samba a contrapelo, eis que aquilo que se nomeava loucura era, todavia, o sinal mais vivo de uma lucidez conquistada a sangue e dor, e que continha já, em cada linha, os elementos de uma outra teoria, por assim dizer, ainda crítica: uma justaposição temporal que a assim chamada “história da nação”, em sua

circularidade mítica, não cessa de reiterar. A alegoria dos encontros e associações — só aparentemente intempestivos — das figuras elencadas a cada verso descreve, com rigor de história natural, os reais encontros marcados desde a colônia, na prática reiterada de manutenção de uma ordem cuja regra é a da permanência: o *passado que não passa*. Resulta, desse trabalho alienado em corpos subalternizados pelo chicote que, entre o doido e o doído, a diferença só existe reduzida à desigualdade:

Este é o samba do crioulo doido.
A história de um compositor que
durante muitos anos obedeceu o
regulamento,
E só fez samba sobre a História do
Brasil.
E tome de Inconfidência, Abolição,
Proclamação, Chica da Silva, e o
coitado
Do crioulo tendo que aprender tudo isso
para o enredo da escola.
Até que no ano passado escolheram um
tema complicado: a atual conjuntura.
Aí o crioulo endoidou de vez, e saiu
este samba:

Foi em Diamantina onde nasceu J. K.
E a princesa Leopoldina lá resolveu se casar
Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa a se casar com Tiradentes
Laiá, laiá, laiá, o bode que deu vou te contar

Joaquim José, que também é da Silva Xavier
Queria ser dono do mundo
E se elegeu Pedro segundo
Das estradas de Minas, seguiu pra São Paulo
E falou com Anchieta
O vigário dos índios
Aliou-se a dom Pedro
E acabou com a falceta
Da união deles dois ficou resolvida a questão
E foi proclamada a escravidão

Assim se conta essa história
Que é dos dois a maior glória
A Leopoldina virou trem
E dom Pedro é uma estação também
Oô, oô, oô, o trem tá atrasado ou já passou

O procedimento de montagem que o samba propõe serve de esquema de análise, excedendo a função descritiva, indo às confluências de um

processo, sem síntese evidente, irreduzível a uma mera miscigenação. Nosso crioulo *dada* identifica a lógica de um falso enigma. A violência inscrita no processo emerge de um convívio a um só tempo íntimo e público, de modo que vemos operar um dispositivo de assimilação sem fim. Apenas aparentemente paradoxal, trata-se de uma dialética crioula: produzida a partir da sedimentação daquilo que revela a resiliência de certos corpos no interior de uma modernização que não colapsou — antes, desde sempre fez do colapso a sua forma. Esse endoidecimento — na verdade, uma espécie de dadaísmo crioulo — é forma.

Como num transe refuncionalizado, a justaposição não revela uma alienação histórica, possessão total ou inconsciência. O transe, aliás, pode ser também a conversa encenada com vozes de um passado que não passou, mobilizadas por corpos que são portadores, num exercício de escuta, segundo um convívio de consciências, como tentativa de desbloqueio do presente. Se o teatro é também esse trabalho de dar voz e corpo aos/às

mortas/os, é porque os/as mortos/as ainda têm segredos a nos contar.

Machado de Assis talvez tenha levado mais longe essa percepção. A forma crioula de seus romances, contos e crônicas de maturidade libertou a literatura de suas amarras supostamente progressistas, como uma revanche ao projeto conservador de nação formalizado no romance e panfletos de um José de Alencar. Denunciando o gesto patriarcal naquilo que ele suprimia — a mulher, o escravo, o/a branco/a pobre, o/a indígena —, Machado não hesitou em flagrar o trabalho de posseção dos corpos e o ódio que define a prática de dominação do/a branco/a escravocrata, indo até o inferno de sua volubilidade, dando chão ao processo de apropriação das formas e produção de uma língua ainda em disputa.

Colonialidade

A escravidão foi o corpo real da modernidade, sua carne, sua energia, uma tecnologia. Sua herança define, certamente, muito de *nossa*

atualidade, uma efetiva dialética da colonização. Da “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro/a”,²⁹ resulta isso que nos tornamos.

Mas, contra a força, uma forçação. Forcemos um pouco, forcemos a mão, forcemos a barra, como dizem. Façamos um exercício forçado de tradução: ali onde se leu “Modernidade” leremos “Colonialidade”³⁰. Não será trocando a margem pelo centro que se alcançará um novo estatuto sobre as práticas de conhecimento, dizem. Não obstante, seria necessário alertar sobre o fato de que é outra a operação aqui. Não se trata de substituição. Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circula sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade. Com efeito, o que está em jogo, antes de tudo, é exceder o desenho das fronteiras que a razão neoliberal impõe. Outras coreopolíticas

²⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 88.

³⁰ Ver, por exemplo, MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

interrompendo coreopolícias³¹; não se trata de expandir, mas explodir. Expansão e progresso são imagens brancas, sem as quais não compreendemos a modernidade e a noção de história que dela emerge. Não será por acaso que Brecht fez da interrupção um conceito chave de sua poética. De outra parte, quando atravessamos uma cidade como São Paulo e vemos a conformação de suas *quebradas e picos*, compreendemos que essas *não resultam de uma expansão ou hibridização de formas de vida, mas de uma explosão de tais formas*. Assim opera essa espécie de *crioulíce*, confirmando, noutro campo, seu aspecto de *imprevisibilidade*³². No cativo das categorias, resistir significa levar às últimas consequências os pressupostos do jogo. Aprendemos isso com os/as haitianas/os e sua revolução.

³¹ LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 41-60.

³² Confirmando em parte um aspecto da noção de “crioulização” defendida por GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Elnice do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Mutação antropológica

Numa entrevista recente, Mano Brown fala de luto, de como a distância entre os/as manas/os de outrora e a massa de agora revela uma espécie de conversão³³. De sobreviventes do inferno a consumidores/as vorazes da chama-mercadoria, essa conversão à cultura neopentecostal-regressivo-consumidora talvez seja apenas um momento daquela mutação antropológica que Pier Paolo Pasolini já flagrava no final dos anos 1960, na Itália, identificando-a com um neofascismo³⁴ cuja fisionomia, agora sabemos, não se deixa fixar em conceitos anteriores, uma vez que é misticamente metamórfica.

Cresci naquele cenário da periferia, nos anos 1980, descrito por Brown. Mas sei que não sou um sobrevivente do inferno — antes, uma testemunha. “Entre o gatilho e a tempestade”, aprendi, por exemplo, que o racismo opera com uma teatralidade

³³ Ver entrevista a Rafael Balsemão. *ClicRBS/Gaúchazh*. Porto Alegre, 1^o fev. 2018.

³⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

própria, relativizando a arbitrariedade do signo, embora segundo a arbitrariedade de uma lógica mítica. Não se combate o racismo sem reconhecer essa dimensão e sua capacidade de ser sempre outro/a, contra um/a outra/o que deve ser levado/a a crer que é sempre o/a mesma/o.

Há uma economia afetiva que se impõe na esteira disso que compele também a uma refuncionalização dos meios. A luta não é um fim que justifica meios, nem mesmo o meio para se atingir algo; não é tampouco uma condição, mas uma situação. Superar a situação, ou seja, ter em mente um fim que permita reconhecer e produzir os meios para atingi-lo, não é uma tarefa individual, mas também não é algo que se possa impor como doutrina. Vivemos um tempo de recomposição. Nos confrontos, a imediatez das reações desfaz a ideia de igualdade na exigência de correspondências. O risco é ainda o da abstração; mas há sem dúvida uma vantagem no gesto pautado pelo esforço de explicitação. Não há igualdade possível onde nenhuma correspondência foi garantida.

Parece-me que há, na distância entre mim e os/as meus/inhas, uma medida que nos conforma, uma regra de conduta que nos devolve aos vestígios de uma *irmandade*. Sei que algumas palavras são corpos em combate, e a destituição da fala produz lugares, guetos tão invisíveis quanto são alguns corpos destituídos de sua presença. Ainda uso esta palavra — “presença”: esta palavra-cacoete tão reiterada e que, referida a certos corpos, descreve o trabalho de não se deixar apagar. Resulta invisível tudo aquilo que “pode” ser apagado, e uma vida só se torna invisível ao custo de sua negação. Há, portanto, uma intencionalidade inscrita na invisibilidade, há nela uma teatralidade a definir o olhar e, a partir dele, o lugar de onde se vê e não vê: de onde venho, apagar significa matar. Com efeito, na ginga de meu corpo há o fantasma de um corpo que esquiva — a esquiva, essa forma de combate, que nos ensinam os/as Guarani³⁵.

³⁵ KEESE, Lucas. A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

Há uma verdade incontornável aqui: enquanto escrevo, sei que não sou apenas o que escreve; antes, uma fatia de mim, situada numa paisagem que não é apenas memória, espera por essas palavras, como quem espera notícias de alguém que foi e ainda não voltou. Em parte, essa é a carta que recebo de alguém que demorei a conhecer. Nos anos 1970, o dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha³⁶, intuía o movimento necessário para a compreensão poética de nossa condição periférica. Tratava-se, para ele, de “olhar no olho da tragédia” — na linguagem do tempo, o nosso subdesenvolvimento. O dramaturgo se antecipava ao que vislumbrava como o devir de um país fantasma. Antes, com sua “estética da fome”, mais tarde transtornada em “estética da violência” e “estética do sonho”, Glauber Rocha — aquele que morreu de uma doença chamada Brasil — elaborou não apenas perspectivas de enquadramento dessa condição, mas situou a produção artística brasileira, em particular o cinema, no quadro de um sistema

³⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

mundial de produção de formas. O teatro, entre nós, desde Anchieta, é moderno, e repositório de práticas globais, redimensionadas pelo fundo nada falso de uma experiência que desmentia a retórica que justificava aquelas mesmas práticas.

Ira e destruição

Muito se fala sobre o ódio que aos poucos toma os corpos e descose os vínculos. Mas que feridas pode ainda essa cultura, da qual emerge o ódio, suturar? O herói Aquiles não pedia licença à deusa para organizar sua Ira e, com ela, não avançou sobre aqueles que também queriam Helena? Se foi esse um gesto fundador, não foram cadáveres de uma outra humanidade o adubo que deu raízes a essa “humanidade europeia”? “Canta, ó musa, a cólera de Aquiles...” — assim começa a *Ilíada*. E, com sua Ira, expandiu-se a Europa. Sua marca é, ao mesmo tempo, praticar o horror e se espantar com o horror praticado. A isso chamam de **consciência e crise**, este outro nome do Ocidente.

Mas na minha carne crioula há horrores cravados. E esses horrores, não os posso compartilhar. E, eu sei, horrores não se relativizam.

Não é possível comparar o holocausto no campo de concentração com o extermínio de populações indígenas na colônia. Não é possível comparar esses horrores com o sequestro de seres humanos na África, depois escravizados e sacrificados na colônia. Horrores não se comparam!

Mas talvez seja possível imaginar uma espécie de aliança entre aqueles que sobreviveram a cada um desses horrores. Seria essa aliança uma outra forma de Ira? Se sim: saberemos organizar essa *Outra Ira*?

Mas, se o horror for um sonho ruim do qual queremos acordar, a ira não seria apenas o frenesi do corpo que sonha?

Horrores não são comparáveis. Mesmo que os números se aproximem.

É como num filme de terror, um filme habitado por mortos/as-vivas/os que retornam para algum tipo de acerto de contas. Não é assim? Um passado que

insiste em não passar. Vemos nas ruas mortas/os-vivos/as clamando por retornos que são também horrores. E quanto a nós, permita-me supor, ainda que provisoriamente, um vínculo ao menos entre o que escreve e a/o que lê: nosso trabalho consiste em impedir que esses/as mortos/as retornem. Como coveiros/as vigiando tumbas.

Em 1950, Aimé Césaire fazia ver o modo como a burguesia despertava de seu delírio. Como numa espécie de ricochete, ela se alarmava: “Como é curioso! Ora! É o nazismo, isso passa!”. E as pessoas calaram em si próprias uma verdade segundo a qual o nazismo

é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a cotidianidade das barbáries; [...] mas que antes de serem [os/as europeus/éias] as suas vítimas, foram cúmplices; que o toleraram [...], antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus; que o cultivaram, são os/as responsáveis por ele, e que ele brota, rompe, goteja, antes de

submergir nas suas águas
avermelhadas de todas as fissuras da
civilização ocidental e cristã.

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao/à burguês/esa muito distinto/a, muito humanista, muito cristã/o do século XX que ela/e traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele/a, que Hitler é o seu *demônio*, que se o/a vitupera, é por falta de lógica, que, no fundo, o que essa/e burguês/esa não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o ser humano, não é a humilhação do ser humano em si, mas o crime contra o ser humano branco, a humilhação do ser humano branco e o fato de ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os/as árabes da Argélia, os/as trabalhadores/as da Índia, [os/as nativos/as das Américas] e os/as negros/os da África estavam subordinados.

E aí está a grande censura a ser dirigida aos/às pseudo-humanistas: por tempo demais poucaram os direitos do ser humano, tiveram e ainda têm desses direitos uma concepção por demais estreita e parcelar, parcial e facciosa. E, bem feitas as contas, sordidamente racista.

[...] Queira-se ou não: no fim deste beco sem saída chamado Europa, há Hitler [...]. No fim do capitalismo, desejoso de sobreviver, há Hitler. No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica, há Hitler.³⁷

A resiliência dos corpos

Entre nós, alguns povos compreendem que existir é sobreviver ao terror da ocupação e do genocídio da colonização. Entendem que seus corpos estão doentes de “branco/a”. A vida é, então, uma espécie de trabalho de cura, em meio a doenças que resultam do convívio. Para esses povos, sem o convívio eles não seriam o que são. Sendo o que são, o convívio também os define. Mas saberem-se doentes é o que garante que eles ainda sabem o que são, porque um corpo doente é também um corpo que tem uma memória anterior à doença, ou que imagina o que seria o corpo sem a doença. Adoecer-se de branca/o é um pouco se misturar com o/a branco/a, sem nunca se tornar

³⁷ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978, p. 18-19 (alterações minhas).

um/a branco/a totalmente. O corpo doente é sempre um outro corpo. A doença produz sempre outros corpos. Corpos provisórios, alguns; corpos terminais, outros. A doença produz diferença — corpos combatentes.³⁸

Um teatro pós-desmanche

Nos anos 1990, o sociólogo Francisco de Oliveira flagrou o movimento de desproletarização da vida operária e saque do fundo público operados pela razão neoliberal num processo caracterizado pelo crítico Roberto Schwarz como *desmanche*. A operação não vinha sem uma destituição de toda fala organizada de oposição, conformando um processo de esvaziamento da vida política no país, que a trajetória do lulismo não desmentiu.

O teatro político, particularmente aquele teatro de grupo forjado na experiência do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, caracterizou-se pela crônica desse processo, num primeiro momento, a

³⁸ Ver os textos de MACEDO, Valéria, como por exemplo: “De encontros nos corpos Guarani”. Revista Ilha, Florianópolis, v. 15, n. 2, jul./dez, 2013, p. 181-210.

exemplo do que descreve Mano Brown em sua entrevista, forjando um vínculo de imaginação — neste caso, sobretudo de imaginação — com uma parcela da sociedade tomada de assalto pelo processo, e que, base do lulismo, parecia ainda ser a portadora de uma energia de transformação. Não foram necessários muitos anos para que o movimento de conversão descrito por Brown fosse intuído por esse teatro, que pelo menos desde 2008 permanece elaborando as marcas daquele desmanche, mas agora sem o vínculo de imaginação que o imantava.

Se a ideologia da “nova classe média” substituiu na retórica política o operariado, ela descrevia também o aspecto mais sinistro desse processo de cooptação: a assimilação de um modo de pensar e agir, cifrado pelo consumo, uma forma de vida de feição conservadora, quando não reacionária, identificada a uma certa parcela da classe média brasileira. O teatro negro que surge no bojo desse processo, em parte resultado de uma reconfiguração social a partir do acesso a bens de

consumo e vida cultural, em parte resultado de uma luta por reparação, flagrou a emergência de uma implosão, ainda em andamento, fazendo ver as marcas e o *modus operandi* de um racismo estrutural e seu mito, a cordialidade.

O teatro político permanece vinculado a essa experiência, no esforço de exceder a crônica. O desmanche não foi um processo localizado, embora seu ciclo decisivo tenha se completado entre os governos Collor e FHC — Fernando I, Fernando II: capítulos-chave do drama barroco de nossa colonialidade —, mas revelou-se sobretudo uma lógica continuada de gestão; no que diz respeito à vida política do país, o desmanche fez seu serviço.

O teatro que se transformou nos últimos vinte anos, na medida em que não desapareceu, sobrevivendo à norma dos ciclos que sempre descreveu a vida cultural entre nós, sabe que, para não girar em falso, não pode encenar uma falsa consciência do processo e insistir sobre vínculos que se desfizeram — esse *teatro pós-desmanche* é a face crioula de um teatro que é também mundial,

inscrito numa rede de circulação de meios, formas e procedimentos. Em meio ao bate-boca entre as classes e os embates sobre raça e gênero, trata-se de, para além de pactos e seus correlatos, imaginar novas constelações — de ideias, grupos, movimentos, gentes.

Apêndice: Do apagamento de práticas e corpos

Entrevista concedida ao jornalista João Wady Cury, para o Blog ArCênico do jornal O Estado de São Paulo, publicada em 14 de novembro de 2019.

O teatro negro vem se firmando com constância na cena paulistana e você é um dos grandes impulsionadores deste processo. Chegamos ao ponto?

O teatro negro não é uma tendência nem um estilo. Antes, desde pelo menos Abdias Nascimento e o seu Teatro Experimental do Negro, entre nós, a ideia de um teatro negro implica uma redefinição do que estamos entendendo por teatro, para além da perspectiva eurocentrada e a noção de teatralidade que daí vem. Eu participo desse processo na medida em que vou compreendendo aquilo que faço, portanto, ao contrário do que a pergunta faz supor, é o processo que me impulsiona. O que temos nos últimos anos na cena paulistana é, ao mesmo tempo, um levante, a ocupação e a invenção de lugares e práticas. Por um lado, resultado de um processo que excede o teatro e as artes, que abarca mobilidade social, acesso à universidade pública, formas públicas de financiamento das artes, tudo resultado de muita luta. Por outro lado, no caso do teatro, uma geração de artistas negros/as que, tendo acesso a um ou mais aspectos desse processo, está politizando suas práticas, na medida em que ocupar esses lugares não é algo pacífico, exige combatividade, fazer corpo e produzir pensamento;

tudo isso, fazendo ver que estamos apenas no momento de uma tomada de meios, tão precária e provisória quanto é aquilo que um dia chamou-se “vida nacional”. Evidentemente, nós, negros/as, sabemos disso antes mesmo que a expressão — vida nacional — fosse posta em xeque.

Se não, como saber qual é esta medida?

A medida deveria ser a vida pública. Mas num país como o Brasil, o teatro, que é uma arte pública, tem o tamanho e a complexidade da vida pública que nos abarca a todos/as. Vivemos regidas/os por um inconsciente escravocrata, que atualiza a cada dia a sua trama. Da perspectiva que me interessa, fazer teatro negro implica fazer teatro numa perspectiva anticapitalista. Ser antirracista exige ser anticapitalista. Não há alternativa. Ocorre que estamos enredados em condições de produção. A pergunta é até onde elaboramos as contradições que daí emergem, quando e como elas viram forma. Dirigi ano passado *Navalha na Carne Negra*. Nessa montagem, o “negra” designa não apenas o fato de que corpos negros na cena deslocam e atualizam o sentido da peça, mas também o fato de que é sobre essa carne que a navalha efetivamente se lança. “Negro” então, explicita uma perspectiva sobre o material. Já, agora, eu estou em cartaz com uma encenação do texto de Sartre, *As Mãos Sujas*. Neste caso, em cena há uma atriz negra. Todavia, a presença dessa atriz não é uma escolha secundária ou ao acaso, em parte redefine nossa relação com os materiais e as questões sobre engajamento que estão presentes no material. Dessa perspectiva, não se trata de uma sutileza.

A artista negra e o artista negro têm um espaço justo hoje nas principais funções das artes cênicas, da produção à interpretação, passando pela direção?

A resposta óbvia a essa pergunta é: não, não têm. Por outro lado, eu mudaria os termos da questão. Se estamos falando de ocupar lugares, o que acontece quando os ocupamos? A questão aqui não é qual o meu lugar de fala, mas quais relações produzem esses lugares. Estamos discutindo teatro negro hoje, dessa maneira, porque a presença de artistas negros/as, nas mais diversas funções, muda o modo como fazemos, vemos e compreendemos o teatro. Não é uma operação simples, essa: compreender e tirar consequência do fato de que a história do teatro brasileiro, contada até um tempo atrás, era a história resultante do apagamento de práticas e corpos. De onde eu venho, apagar quer dizer matar.

Como é a abordagem sobre o teatro negro na EAD? Há algo neste sentido? E como?

Posso falar da EAD no presente, desde que estou como professor, e eventualmente seu diretor. Na Escola, todos os impasses e embates vivos na sociedade são reencenados, sem apaziguamentos. Inscrita na Universidade de São Paulo, a implementação de cotas é recente. Tragicamente, o sistema de cotas só começa a operar na USP a partir do vestibular para os ingressantes em 2018. Todavia, esse debate não é novo ali e foi ganhando dimensão própria desde o surgimento, no contexto da Escola, de um grupo como Os Crespos, formado então por alunos/as e do qual dirigi o primeiro

espetáculo, quando ainda estavam na EAD — um grupo de alunas/os que ajudou a definir uma primeira pauta incontornável. A presença programada de outros corpos muda o modo como nos compreendemos ali, o modo como discutimos e fazemos teatro, a atmosfera de convívio, os pressupostos de nossas práticas, a maneira de ver, pensar, estudar. Isso, numa tensão permanente entre o tempo da instituição e a pressão efetiva que esses corpos e sujeitos produzem. Falamos da presença negra, mas deveríamos também falar da presença trans; ou de como o debate feminista atualizado vai deslocando a visada sobre os corpos, sobre representação; ou de alunos/as que reclamam o reconhecimento de sua ancestralidade indígena. Eu vejo todos/as, professoras/es e alunos/as, mobilizados/as, tentando dar forma a essas questões. Como professor envolvido com as teorias e a história do teatro brasileiro, tenho me empenhado em fazer a discussão a partir da seguinte perspectiva: a experiência da escravidão impõe a revisão da história do teatro desde a modernidade; o teatro moderno europeu é o teatro da colonização. Com efeito, o teatro já nasce “moderno” entre nós, e, no momento da colônia, como ação de polícia, de controle, dissimulada na retórica da conversão cristã. Mesmo a ideia de um teatro nacional foi a elaborada no século XIX ao custo da supressão da maior parte do que seria a nação: um teatro nacional sem nação. Portanto, o teatro negro passa a ser, para mim, uma perspectiva de trabalho: recontar a história de uma perspectiva negra implica enfrentar essa efetiva dialética da colonização, tentando decifrar, por exemplo, quais

os pressupostos do drama, já que para encenar o sofrimento burguês na Europa era necessário encobrir a devastação da *plantation* na colônia. O teatro negro, então, não é apenas um capítulo dessa história, mas ele desenha um campo próprio de reescritura da mesma. Com isso, aos poucos, vamos vendo como capitalismo, racismo, extermínio, subalternização de um lado, e, de outro, a luta sem fim na produção e resistência de corpos e sujeitos de combate, marcas de uma sociedade conflagrada, acabam por definir a fisionomia do assim chamado teatro brasileiro. Mas claro, essa é apenas uma perspectiva possível, que não vai longe sem considerar outras formas de compreensão da teatralidade, sem investigar outras formas de elaboração da cena e, principalmente, as práticas de apagamento de tentativas e manifestações não sistêmicas.

Como você vê o momento do teatro em São Paulo do ponto de vista de diversidade de temas, qualidade artística e também qualidade das produções?

Diversidade e qualidade são noções que precisam ser explicadas, sob o risco de repormos um tanto de mal entendido. Até onde sei chegar nessa conversa, parece-me que vivemos nos últimos vinte anos algo inédito na história do teatro brasileiro. Pela primeira vez, na nossa história, um ciclo excedeu os vinte anos de uma prática mais ou menos continuada. Poderíamos considerar como marcos o ano de 1998 (Movimento Arte Contra Barbárie) e 2019 (extinção do Ministério da Cultura), de modo que, nessa

trajetória, não sem contradições, processos foram esboçados, alguns, aprofundados. E isso envolvendo uma geração de artistas, não apenas um ou outro, esse ou aquele grupo. O que vivemos nesse momento é o empenho do atual regime não apenas para a interrupção e o cancelamento desse processo, como também para a destruição de todas as conquistas e vínculos que foram produzidos nesse percurso. O certo é que o ciclo findou, e, nesse momento, o que está em jogo é se seremos capazes de, fazendo a crítica do que foi, manter, aprofundar e radicalizar as conquistas, e ir além dos limites com os quais nos defrontamos — e também aqueles que produzimos. Voltando: a diversidade dessa cena tem a ver com a diversidade de corpos e sujeitos que se levantaram e se puseram em combate; a qualidade resulta da nossa capacidade de mobilizar meios e formas para dar conta das contradições que nos enredam. Às vezes há recuos. Mas a violência do ataque implementado pelo atual regime é proporcional à força e à potência do levante. Ou, parece, os/as agentes do regime imaginam isso — o fato é que temos uma vantagem sobre eles/as: fomos formados na resistência. Os/as agentes do regime usam uma linguagem de guerra, justificando o fato de que sempre se tratou de uma guerra. Nesse caso, eles/as não censuram, eles destroem. A lógica da destruição mais uma vez encarna, agora sem uma filosofia que a enfeite.

A EAD continua seguindo a máxima de seu fundador, “um novo ator para um novo teatro”?

A EAD não é uma ilha, embora possa parecer ou alguns/mas quisessem vê-la assim. O fato é que o teatro feito na cidade está dentro da Escola, na prática de seus/uas professoras/es, artistas convidados/as e alunas/os, artistas que estão fazendo um tanto do teatro que vemos. Assim, o/a atriz/tor formado pela escola, se está vivo/a, traz em sua visão, em sua prática, as marcas desse processo. Não há uma perspectiva única a definir esse percurso, pois é diverso o seu corpo docente como é diverso o teatro na cidade.

Defina qual é hoje a missão da escola?

A EAD vive uma situação peculiar. Sua prática a inscreve de maneira muito específica no contexto da Escola de Comunicações e Artes e da Universidade de São Paulo. Institucionalmente, pelas características de seu projeto, ela responde a uma vocação interdisciplinar, e, para garantir seu programa, ela se relaciona incontornavelmente com o Departamento de Artes Cênicas; pelas práticas do canto e da música, ela se conecta a ações do Departamento de Música; pela abertura para o cinema e a televisão, com o Audiovisual; pela interrogação acerca de práticas performativas, vislumbram-se relações com as Artes Visuais. Se vamos perto das visadas teóricas, muito do que se faz ali seria impossível sem intersecções com a Filosofia, as Ciências Humanas. Tais intersecções, verificáveis nas práticas de nossos/as

professoras/es, determinam um tanto da/o artista formado/a na Escola. Com efeito, a prática artística estabelece seus parâmetros próprios de pesquisa, e isso, no caso da EAD, se efetiva na sala de ensaio. No mais, cada exercício cênico se abre ao público, de modo que as práticas de ensino e pesquisa se efetivam na relação direta com a cidade. Por outro lado, nada disso seria possível se os/as artistas que ali atuam, professoras/es ou colaboradores/as, não estivessem inscritos/as na prática artística dessa cidade, do país. Não apenas as/os artistas que saem da Escola se tornam parte dessa cena, como a intensidade desse teatro e a sua diversidade atravessa a Escola, e em parte a definem. Então, eu não hesitaria em dizer que, se é possível falar em missão, essa, a de formar atores/trizes que se apresentem como artistas à altura de seu tempo, ganha a sua dimensão própria na afirmação de seu caráter realmente público, cujo pressuposto não poderia ser outro senão o de um debate para o qual a condição é a experiência de um espaço democrático, com todas as tensões e contradições que aí emergem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BUCK-MORRS, Susan. **Hegel e o Haiti**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Elnice do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.
- KEESE, Lucas. **A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.
- MACEDO, Valéria. De encontros nos corpos Guarani. **Revista Ilha**, Florianópolis, v. 15, n. 2, jul./dez, 2013.
- MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La Découverte, 2013.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. **Jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. 2011. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Capítulo 4 - Textualidades negras em Paulo Nazareth: corpo, depoimento e performance³⁹ *por Marcos Antônio Alexandre*

Resumo: As artes negras, apesar de ainda serem pouco discutidas no âmbito acadêmico, salvo em pesquisas específicas em alguns programas de pós-graduação, têm assumido um espaço diferenciado nos palcos e em trabalhos performativos nos grandes centros artísticos brasileiros (eixo Salvador - Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte). Junto com os textos espetaculares e dramatúrgicos, as textualidades negras se manifestam em suas distintas faces e lugares de fala propiciando encontros interculturais e, ao mesmo tempo, resignificando afetividades, corporeidades, espaços diaspóricos, identidades, instâncias sociopolíticas, religiosidades, subjetividades, etc. Colocar o teatro negro

³⁹ Este trabalho surge a partir da participação do artista Paulo Nazareth na disciplina que ministrei no 1º semestre de 2019, no dia 12 de março de 2019, na Faculdade de Letras intitulada “Tópicos em Dramaturgia e Teatro A: Teatros Negros” para as/os alunos/as do curso de Teatro, da Escola de Belas Artes, e do curso de Letras, da UFMG. A escrita deste texto é motivada pelo meu interesse em investigar os distintos lugares em que as artes negras se fazem presentes e, ao mesmo tempo, propagar ainda mais esses estudos e pesquisas. O texto é construído a partir de uma recopilação de depoimentos de Nazareth gravados e transcritos por Rainy Campos de Souza.

contemporâneo em discussão implica em trazer para cena essas particularidades mencionadas, buscando, a partir delas, propor reflexões em torno do alcance da arte negra com foco direcionado para as reverberações dos discursos propostos pelas textualidades negras.

A partir destas premissas, este texto propõe apresentar um depoimento performativo do artista mineiro Paulo Nazareth com o objetivo de propor algumas considerações surgidas a partir do diálogo estabelecido com as minhas preocupações relacionadas ao campo do teatro e das teatralidades/performatividades negras com os seus argumentos e falas. Trazer a obra performática de Nazareth

(<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>) é a possibilidade de dar visibilidade ao trabalho de um artista múltiplo que busca estreitar diálogos entre as suas identidades — seu corpo-performance — com sua arte que em si experimenta um viés estético, político e de resistência.

“África” e “Negro/a” — uma relação de co-produção liga estes dois conceitos. Falar de um é

*efectivamente evocar o outro. Um concede ao outro seu valor consagrado. Dizemos que nem todos as/os africanos/as são negros/as. No entanto, se África tem um corpo e se ela é um corpo, um **isto**, é o/a Negra/o que concede pouco importa onde ele/a se encontra no mundo. E se Negra/a é uma alcunha, se ele/a é **aquilo**, é por causa de África. Ambos, o **isto** e o **aquilo**, remetem para a diferença mais pura e mais radical e para a lei da separação. Um confunde-se com o outro, e um pesa no outro com seu peso contagiante, simultaneamente sombra e matéria. Os dois são resultado de um longo processo de produção de questões de raça. (MBEMBE, 2014, p. 75, grifos do autor).*

Apesar de as artes negras/pretas ainda não terem o destaque merecido e esperado nas universidades brasileiras, os lugares de representatividade dos sujeitos afrodescendentes e de suas artes têm se convertido em tema, cada vez mais recorrente, de pesquisas acadêmicas recentes, bem como de projetos artísticos individuais e

coletivos realizados no campo da dança, da música, da performance e do teatro. Neste sentido, posso afirmar que nunca os trabalhos e as textualidades negras atingiram tamanha expressividade como têm alcançado em nossa contemporaneidade por meio de experimentos artísticos/performativos em que as corporeidades pretas e as afetividades, identidades e subjetividades das populações negras se convertem em fontes primordiais de saberes, que são potencializados como discursos centrais. Inspirados/as em artistas, intelectuais e grupos negros que nos antecederam — entre outras/os, João Cândido Ferreira, conhecido como De Chocolat, coordenador da Cia Negra de Revista, grupo que desenvolveu suas atividades nos anos de 1926 a 1927; Abdias Nascimento (1914-2011), um dos fundadores do TEN — Teatro Experimental do Negro, em 1944; o carioca Haroldo Costa (1930), fundador do grupo Brasiliana (1949-1953) e que também recebeu o nome de Teatro Folclórico Brasileiro; o pernambucano Solano Trindade (1908-1974), fundador do grupo Teatro Popular

Brasileiro (1950); as cariocas Léa Garcia (1933) e Ruth de Souza (1921-2019); Zezé Motta (Campos dos Goytacazes, 1944); o maranhense Ubirajara Fidalgo (1949-1986), ator, dramaturgo, diretor e criador do TEPRON — Teatro Profissional do Negro —, as textualidades pretas, hoje, assumem lugar de destaque que não podem ser negligenciado. Somos de fato (*re*)feitos/as de memória e resistência e nossos trabalhos, comprometidos com os nossos lugares de enunciação, vêm atingido projeções que os levam para espaços outros.

É com base na potência das produções de artistas e intelectuais negras/os, que eu alicerço minhas reflexões em um comprometimento ideológico, que prima por dar vasão a discursos e vozes que propagam e colocam em discussão a arte e cultura negras. Para tal, neste texto, a partir das palavras — testemunhos performativos — proferidas por Paulo Nazareth, teço alguns apontamentos sobre a sua obra performativa. Artista múltiplo, nascido em Santo Antônio das Figueiras, hoje Governador Valadares, e batizado como Paulo

Sérgio da Silva, o artista assina o Nazareth, fazendo referência e rendendo homenagem à avó materna, Nazareth Cassiano de Jesus, indígena borum (krenak), mãe de Ana Gonçalves da Silva, natural do Vale do Rio Doce.

COM A PALAVRA, PAULO NAZARETH

A Origem

Com isso eu vou costurando o mundo e relaciono com minha mãe, a performance da minha mãe, e percebo como é que eu vou me descobrindo um homem negro, porque sempre foi muito difícil. Eu nasci em 1977 num contexto de ditadura militar. Uma coisa que tinha lá era a capoeira, a capoeira sempre ligada com o povo negro e marginalizado; então era muito difícil a sua prática, essa coisa do corpo, a ginga, da rainha ginga de angola, isso para mim foi muito difícil, lá em Santo Antônio de Figueiras. Meu trabalho com Santo Antônio de Figueiras [...], que até então era considerado povoado, em 38, ela recebe o nome do governador do estado de Minas Gerais que era o Valadares, que

é padrinho do Juscelino Kubistchek que, por sua vez, é padrinho do Niemeyer, que é um arquiteto. Aí eu vou alinhavando isso, porque hoje, mais tarde, o Niemeyer faz a Cidade Administrativa que fica em frente o Palmital e isso reflete lá no morro também.

Da Pertença ao Olhar Crítico

A cidade de Santo Antônio de Figueira passa a ser chamada Governador Valadares e eu tenho que carregar o Valadares no meu jeitinho, ser valadarense. Meu objeto de arte também é questionar e, por isso, entrar com um processo na prefeitura para voltar o nome. Uma briga em que eles acham que o que eu estou fazendo é teatro, talvez seja um pouco de teatro, esse limite entre teatro, mas o que eu estou falando é verdade, o fato de questionar esses nomes. Como a cidade que chama Gaisner, todo mundo é um/a gaisnense, referente ao general Gaisner, e outros generais da ditadura... [e] fora as/os desaparecidos/as da classe média, desapareceram e mataram muitos/as negros/as que não são [foram] contadas/os. Porque

o MNU, Movimento Negro Unificado, a luta dos homens e mulheres negras não era contada como uma luta política, ia para outro lugar, era repelida. Hoje, no arquivo da cidade de São Paulo, você pode encontrar fotografias de agentes da polícia infiltrados nas reuniões do movimento negro, agentes negros/as. Você pode pensar nesse último filme do Spike Lee, o agente negro infiltrado na Ku Klux Klan, e já nesse caso é o reverso, onde a polícia negra, os/as soldadas/os negros/as, que deixam de ser negros/as, infiltradas/os no movimento negro. Porque também, essa questão negra tem somente aqui, tem essa maleabilidade, claro que a pele continua com a mesma cor, o mesmo tom, mas você consegue meio que fechar os olhos. A polícia de São Paulo até fala, a polícia não tem cor, tem farda, tem hora que continua com a cor, quando são as marcas, os/as soldados/as vão ser sempre as/os negras/os, os/as generais vão clareando a pele, a patente vai clareando até a última ponta. Remete a coisa do passado onde os/as negros/as, quando alcançavam um cargo público, eles/as tinham que

renunciar sua cor, sua condição de negras/os, sua condição desse passado, esquecer-se de tudo isso e se tornar uma peça do jogo, do teatro, e você pode pensar também que é um teatro.

África→América→África

Essa grande África que se expande a partir do continente e acaba tendo diferentes povos, e o afro na América tem uma história diferente do afro em África... tem a relação do lugar que se separa, mas que tem essa conexão com os/as ancestrais... Eu costumo pensar que esses/as africanas/os aqui na América acabam tendo um passado comum, rompendo fronteiras.

Lugar de fala

Há documentos que falam que quando dois/uas negras/os estavam reunidos debaixo do mesmo teto, já se constituía uma condição de quilombo. Isso, documentos no Maranhão, quilombo, num contexto marginalizado, então, duas/ois negras/os já constituem uma situação de quilombo,

que é uma situação de conspiração. Conspiração contra o Estado, contra o poder e o governo instituído. Para mim esses lugares dos morros são esses lugares de aquilombamento também, e outros lugares onde se reúnem para falar desse lugar. Então essa sala aqui se constitui num lugar de aquilombamento⁴⁰. [...] eu venho para cá para o Morro do Cafezal, depois para o morro do Palmital. É um lugar bom, o morro, e é um lugar bem interessante porque aqui no Brasil a gente foi viver nos morros, no melhor lugar, que é no topo, dali a gente observa o que acontece ali embaixo. [...] O lugar observatório, a gente vai viver nesse observatório, eu não gosto muito desse observatório que se constitui a favela, o morro, olhando o jeito de se fazer essa [analogia] eu gosto de apontar, frisar, de lembrar que não é uma apologia da pobreza, da miséria, mas a constituição de um lugar, de um lugar de pensamento... os serviços que têm lá embaixo têm que ter aqui: internet, esgoto, luz...

⁴⁰ Referindo-se à sala de aula, onde apresentava o depoimento-performance para o grupo de alunos.

E lá de cima, vou fazer assim, eu vou pensar esse lugar e o valor desse lugar. Estou no Palmital, zona norte, Santa Luzia e dali eu vejo Lagoa Santa. Eu costumo dar importância a esse lugar. Lagoa Santa é onde foi encontrada Luzia, que graças aos nkisis, orixás, o crânio foi preservado após o incêndio⁴¹ [...] O crânio de Luzia saiu daqui, estava enterrado aqui e é levado para o museu nacional. Então Luzia, um dos fósseis mais antigos da América do Sul e um dos mais antigos das Américas, e é uma mulher negroide, uma mulher de origem africana, fisionomia de África, mas que está aqui há 12 mil anos. E aí a importância desse lugar, você está falando de uma favela ali, mas aí eu fico pensando na Luzia andando naquele morro, e lá é super estratégico porque eu posso avistar aqui, Belo Horizonte, posso avistar Confins...⁴²

⁴¹ Referindo-se ao incêndio ocorrido no Museu Nacional no dia 2 de setembro de 2018, destruindo quase a totalidade do acervo histórico e científico que foi construído ao longo de duzentos anos.

⁴² Cf. vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=81kCvhiyVJY>, Acesso em: 19/01/2020 às 15h08 (Paris, França).

Reconfigurando/ressignificando as Identidades

Quando eu me descobri negro [foi pelo] cabelo... eu me lembro de ser parado pela polícia lá em Santo Antônio da Figueira com 7 anos, nem tinha consciência disso, Black Panther, Black Power, cabelo afro, mas era uma coisa que não tinha como cortar o cabelo, era muito caro. Então esse cabelo seguia assim, e isso era [considerado] feio. É aí que mais tarde eu fui descobrindo isso, o cabelo é muito importante aqui em América, no Sul da América, no norte da América, nos Estados Unidos e em África.

O Tempo como uma Mirada Mitopolítica

Pensando no tempo, a gente fala muito no candomblé, tempo iorubá, e outros tempos, que é esse tempo não linear, que é esse tempo, essa espiral onde o hoje, o ontem e o amanhã se encontram. Nesse momento que o Jabulani⁴³ joga

⁴³ Fazendo relação à performance que o artista realizou em África em que lança pedras em direção ao mar e com essa ação/movimento perlocutório ressignifica a dimensão diaspórica e, como um ato exúnico, me remete o relato mítico

essa pedra, ele joga essa pedra com a esperança de atingir a caravela que contorna o cabo da boa esperança, para que o cabo da boa esperança permaneça o cabo da tormenta para a grande navegação. Essa pedra é atirada aí, esse ato, essa mandinga, ele joga a pedra hoje, para atingir a caravela ontem. E isso é, para mim, para ele é, porque esse tempo não é linear e a pedra vai atingir. Essa ação na cidade de Johannesburgo, que é na África do Sul, e é uma cidade que se parece muito com aqui, porque tem a questão da mineração... África do Sul, Moçambique, pensando na Vale. A Vale para mim é essa coisa aqui engasgada, tanto quanto Benedito Valadares, porque ela começa lá no Vale do Rio Doce... a Vale chega e fez o que fez que a gente vê aqui em Brumadinho, a contaminação do Rio Doce, depois agora a contaminação do Paraopeba que segue pro São Francisco. E a Vale se torna essa multinacional que vai para Moçambique, que vai mover cemitérios, não só o que ela vai fazer em Moçambique não é só mover

plurisssemântico de que “Exú matou um pássaro ontem, com a pedra que lançou hoje”.

uma comunidade, mas mover os restos mortais de seus ancestrais, então ela mexe não só com as/os vivos/as, mas com as/os mortos/as.

Na verdade eu atiro uma pedra aqui, mas a Vale também está movendo pedras maiores de um outro lado. Existe uma performance de um artista mandingueiro, mas você tem uma performance de uma multinacional, praticamente a gente vem do mesmo lugar, da Vale do Rio Doce, a gente nasce mais ou menos na mesma terra. A Vale está indo para lá e eu também estou indo para cá.

O Cabelo ressignificando os Mitos e sendo ressignificado pelos Mitos

Eu faço essa coisa com a galinha de angola, que é esse cocar, eu uso meu cabelo afro para espetar as penas da galinha de angola, que é a galinha africana que vem para cá e se torna, se abrasileira, se torna desse lugar, está presente em muitos lugares. A galinha de angola, na mitologia iorubá, afugenta a morte, ela nasce quando a morte chega e vai matando as pessoas no vilarejo, ela vai

matando sem distinção. Mata a criança que ainda não nasceu, quanto o homem e a mulher já anciã/os, mata quem está sã/o e quem está doente, ela está louca, como se diz, “Olorí Burúkú”, está com a cabeça bagunçada, perturbada. E ela começa a trabalhar mal, matar a todas/os. Então, a gente dali pede para Oxalá uma providência, porque a morte está louca. O que Oxalá faz é pegar a galinha de angola, mas antes da galinha de angola ser a galinha de angola, ele pega a galinha preta, ele pega o efún, o pó de pemba e sopra sobre ela, na galinha de angola, o pó de pemba ou efún se deposita sobre as penas negras, que se transforma nesses círculos brancos. Pela manhã, Oxalá vai ao mercado — a feira, o mercado público —, onde existem as várias encruzilhadas, onde muitos mundos se encontram, e onde é o lugar mais propício para a morte trabalhar, porque é o encontro de muitas pessoas, muitos lugares, muitas nações. Oxalá deixa a galinha ali logo cedo, antes que a morte se desperte, solta no mercado. Aí quando a morte se desperta e vai trabalhar, ela se depara com

a galinha de angola, outra vida, uma vida nova. Não há nada mais que afugente, que espante, que amedronte a morte, a galinha, porque essa galinha não existia antes, então quando ela passa a existir é uma vida nova. A possibilidade de uma vida nova é o que espanta a morte, o desejo de morte, e é nesse momento que ela se retira.

Outra história que eu gosto que se conta da galinha de angola é que ela vem depois da proibição do tráfico negreiro, que continua a acontecer. Conta-se que um dos truques era colocar as pessoas embaixo do porão, cobrindo com a galinha de angola, que tem um grito em forma de cascata, um canto, esse canto abafa qualquer outro ruído. Então, quando chegava os/as fiscais para fiscalizar os navios, elas/es diziam: “estamos levando galinha de angola, da guiné”, e então dizem que vieram tantas galinhas da África para cá, que elas desapareceram lá em África e, hoje, as que existem em África são descendentes das galinhas de angola que nasceram aqui e depois retornaram para África.

O que eu faço é fazer esse cocar, esse cocar indígena daqui, ameríndio, com essa plumagem, usando a pena da galinha de angola sobre meu pelo afro, meu cabelo afro, aí eu vou fazer essa caminhada em Johannesburgo, essa cidade que é formada a partir da exploração do diamante, muita gente, exploradoras/es vão para lá...

O que eu faço nesses trabalhos é um pouco... não existe um público pré-estabelecido, é uma relação, uma relação na rua, existe até em alguns momentos uma cumplicidade, algumas pessoas que vão se aproximar, vão tirar uma fotografia, nesse contexto de África, principalmente nesse lado de Johannesburgo, [...] uma cidade mais branca, que visivelmente tem uma herança europeia, nesse outro lado eu me pareço muito com que eles/as chamam de "Sangoma" que é... Sangoma é como um pai de santo, Sangoma é um/a médico/a tradicional, faz cura, faz limpa, faz limpas espirituais, eles/as aproximam, me confundem com uma espécie de um Sangoma.

Esse é um trabalho⁴⁴ aonde eu vou para Soweto, um bairro, região em Johannesburgo, que ficou conhecido, para onde se movia muita gente durante o apartheid, na África do Sul, segregação e separação oficial entre brancos/as e negras/os. Os/as “coloreds” são as/os outros/as, que são as/os filhos/as de mistura, os/as “pencil test” é um teste que eles/as aplicavam na época do apartheid, tinham os/as negras/os e existiam áreas em que eles/as não podiam estar, e áreas em que eles/as podiam estar, então tinha um toque de recolher, quando passava dessa hora a polícia ia atrás das pessoas e os/as negras/os eram presos. Nestes momentos, eles/as tinham a oportunidade de fazer o “pencil test”, entre outras situações, então o que acontecia era que os/as oficiais, os/as soldadas/os, faziam o “pencil test”, que era colocar o lápis no cabelo, então se o lápis não caísse, a pessoa era considerada não branca. Eles/as tinham a

⁴⁴ Imagens de performances de Paulo Nazareth, entre outras “Pencil test – for me stay here (2017)” podem ser vistas em <http://www.mendeswooddm.com/en/exhibition/paulo-nazareth>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h32 (Paris, França).

possibilidade de balançar o cabelo, balançar a cabeça, caso o lápis caísse, elas/es podiam ser enquadrados/as como “coloreds”, aí a pena, tinha uma consequência, mas seria uma pena mais branda, do que se eles/as balançassem a cabeça e o lápis permanecesse. Então se o lápis permaneceu, não caiu mesmo balançando, aí era negro/a.

O que eu faço nesse teste é ir para Soweto e Alexandra. Alexandra é outro lugar bastante importante e menos conhecido que Soweto. Alexandra foi um lugar de resistência, onde as pessoas não se moveram. Então, de um lado está Alexandra, tem uma estrada, de um lado da Alexandra que é uma espécie de favela, e de outro lado está Sandton que é um bairro de elite. Aí você tem essa linha que separa esses dois lugares. Soweto já é outro lugar, porque ficou conhecido internacionalmente por ativistas que viviam em Soweto. O que eu faço é ir para esses dois lugares e que as pessoas apliquem esse “pencil test” em mim, no meu corpo, daí essa relação com as pessoas...

Há algo que ficou muito forte, que é o processo de alisar o cabelo, então muitos/as negras/os alisavam o cabelo, passavam ferro quente para quando viessem fazer o “pencil test”, quando a polícia colocava o lápis, o lápis caía, aí ele/a não era considerado negra/o. Assim, com o “pencil test” ele podia alegar isso, era lei e o oficial tinha que liberar porque ele/a passou no “pencil test”, embora sua pele fosse escura. Outra coisa que ficou também é que os homens raspavam a cabeça, sem cabelo não tinha como fazer o “pencil test”.

Performatizando o Nome e suas

Reverberações

Eu nasci numa época em que tinha um cantor chamado Paulo Cesar, que fazia sucesso, então tinham muitos Paulo Cesar, tinham muitos Paulo Cesar da Silva. Toda vez que eu saio do país e quando eu volto eu vou para uma parte especial para apresentar o passaporte, eu tenho que passar por um oficial, porque eu sou da Silva, Paulo Cesar da Silva. Uma das vezes que eu voltava tinha cerca

de 177 Paulo Cesar da Silva com problemas com a polícia, assim, podia voltar, mas voltava para ser preso. Então eu tenho que viajar o tempo todo com minha carteira de identidade, para comprovar filiação, sempre. Sempre eu tenho que fazer essa performance, apresentar a carteira, então durante muito tempo eu andava com a carteira aqui, pendurada, essa performance, não só ir, mas esse deslocamento da periferia para o centro, no Palmital — o pessoal costuma falar que lá é perigoso — então para sair e para voltar quase sempre passo pela polícia, pela revista, que pede a carteira⁴⁵. Aí depois eu passei a andar com a carteira de trabalho, tem uma segunda via que tem uma carteira de trabalho que não tem assinatura nenhuma, é só a carteira de trabalho, mas é como se eu nunca tivesse assinado, é a que eu uso como documento, que fala de outro lugar, de uma época em que as mães, os pais, os/as avós, quando a gente saía de

⁴⁵ Para ter consultar uma dessas imagens/vídeo-performance: <http://nobrasil.co/paulo-nazareth-no-3-episodio-da-serie-afrot-ranscendence/>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h38 (Paris, França).

casa, eles/as falavam para gente levar a carteira de trabalho, porque nos anos 70, anos 80 e até parte dos anos 90, se você não tivesse a carteira de trabalho assinada você era vista/o como vagabunda/o. Então a carteira de trabalho era muito forte, tinha que apresentar a carteira de trabalho para provar que você não era vagabunda/o, não era vadia/o.

Eu tenho apresentado para polícia, eu tenho estado, num estado de exposição, eu passei a fazer isso. Então, das inúmeras vezes em que eu sou parado, eu tinha que fazer isso, de organizar uma exposição, aí eu paro numa exposição mesmo, às vezes com esses lenços que são turbantes, eu ponho tudo em exposição, às vezes, gera um incômodo, gera uma impaciência com a espécie de montagem da exposição. Aí está com o informe que eu sou artista e trabalho com arte contemporânea, e eu tenho até que explicar o que é essa tal arte contemporânea.



Paulo Nazareth – foto: Marcos Alexandre

Pés Descalços e/ou de Chinelos no Mundo e com o Mundo

Eu entro num jogo que é sobre o tempo em que os/as escravizados não podiam usar sapato. E essa memória, esse negócio de não usar sapato, vem se arrastando. Há relatos que, em Ouro Preto, quando um/a escravizada/o juntava certa quantia de

ouro, às vezes, ele/a tinha um acordo com o Senhor de escravos/as e, a partir dessa quantia X de ouro, recebia a alforria. No entanto, muitas vezes, quando ela/e chegava com essa quantia X, o senhor de escravos/as mudava de ideia e dizia que tinha falado X mais 1, e assim ia protelando a alforria, X mais 1, X mais 1 e assim ia protelando. Era um sistema para evitar rebeliões, ele ainda mantinha uma certa esperança. Esses/as escravizadas/os podiam entrar com um processo contra o senhor de escravos/as, porém ele não podia entrar no tribunal sem sapatos, mas os/as escravizadas/os não podiam colocar sapatos. Assim, eu vou mantendo esse hábito de lembrança a partir desse lugar, lembrando-me desses tempos que vão deixando ecos, porque se eu tenho um problema... se eu trabalho além da conta, se eu faço hora extra e se eu não recebia, eu podia entrar com um processo, ainda se pode entrar com um processo, com a lei do trabalho, embora o Ministério do Trabalho não exista, ainda a gente possa entrar com um processo, mas se você for de chinelo você não pode entrar, não pode dar

prosseguimento... assim, essas coisas vão continuando. Esses rituais de lembrança, essas mandingas, eu vou fazendo esse trabalho, com o sentido de trabalho, de ebó, da macumba, da oferenda. Fazendo esses trabalhos, essas magias, me expondo onde eu já estou exposto, acho que talvez é um pouco isso que eu tenha para dizer.

Ser Negra/o / Ser Artista Negra/o

Então essa questão de ser negro/a depende do lugar da percepção e ao mesmo tempo em que aquele/a que percebe como negro/a vai questionar dependendo do lugar, é como você vai ver o tempo todo... a gente fala do/a artista, ser essa/e artista das artes cênicas, das letras ou das artes visuais do que seja... ele/a é aquele que está ali, aquele/a que atua na arte, na ficção, a palavra dele/a vai valer para esse sistema vigente até ela/e questionar esse sistema, quando se questiona a palavra dela/e já não vale porque ele/a é um artista não sabe da realidade e vive no mundo do teatro, da arte, da fantasia, e aí você tem um sistema para corromper a

imagem dessa pessoa e até retirar essas marcas, então, alguém que é negra/o eles/as podem corromper essa imagem, ele/a não é tão negra/o para falar da opressão. Mas entre a comunidade negra isso não é questionado, somos malungo/a.

Performance-vida

Eu sempre penso e cada vez mais mergulhando nesse lugar da performance, essa relação com concentração, de mediunidade, desse ritual mesmo... eu tenho minhas crenças e proteções, sou filho de Iansã e Exu, eu tenho muito as minhas proteções. Há momentos que são mais tensos, momentos que as energias são mais pesadas, mas essa [ação] do “pencil test” é super tranquila, assim como uma coisa que foi crescendo, mas, ao mesmo tempo, tem um respeito. Então, as pessoas vão até onde é permitido...

“Minhas considerações”

O ato de trazer as palavras/testemunho – discursos performatizados em forma de depoimento-performance — de Paulo Nazareth — se configura para mim como uma ferramenta performativa-ideológica, uma vez que o artista hoje tem a sua obra artística legitimada a partir de uma dimensão circular⁴⁶ — circularidade essa que nos remete à coletividade, ao ato de sentar em roda, ouvir, contar e ressignificar histórias — e que já ultrapassou as fronteiras de sua cidade natal, estado e país, indo ao encontro de outros discursos e identidades afins. Diana Taylor assevera que “As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances.” (Taylor, 2013, p. 28). A arte performativa de Nazareth assume este viés com ações múltiplas (vídeo, performance, instalações, body actions) e, assim, o artista viaja o mundo com o seu trabalho, cruzando (e rompendo)

⁴⁶ A obra de Paulo Nazareth tem sido exposta em galerias brasileiras e no exterior (Estados Unidos e outros países das Américas, Europa e nações de África), e o artista tem se apresentado, realizando palestras-performances, em eventos no Brasil e no exterior.

encruzilhadas, fronteiras, oceanos, com a perspectiva de desafiar, influenciar, mas, também, de ser desafiado e influenciado por outras performances, pois é a partir do contato com o/a Outra/o que Nazareth tem o seu trabalho retroalimentado pelos lugares por onde o seus pés descalços e o seu corpo de homem negro transitam. A ideia de relação de coprodução “África” e “Negro/a”, proposta por Achille Mbembe e apresentada como epígrafe que abre estas reflexões, é construto integrante de sua obra artística que, de fato, busca *falar de um/a* com vistas a *evocar o/a outro/a*.

O corpo do artista/sujeito negro Paulo Nazareth assume uma dimensão plural em estado de performance, aciona um recôndito de memórias pessoais e coletivas. Todas as suas ações performativas têm um caráter sociopolítico que carrega as histórias e memórias das/os seus/uas evocando o “peso” de nossas identidades ancestrais que se mantêm pulsando em nossas corporeidades como sujeitos negros/as. Richard Schechner

conceitua e nomeia os vários campos de ação da performance e dos estudos da performance. Entre as suas reflexões teóricas, o pesquisador nos apresenta a ideia de *comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados*, pontuando que “Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”. (Schechner, 2003). O ato performativo de Nazareth de trazer e integrar o seu corpo a sua obra transcende e amplifica a dimensão do contar histórias, sendo a “contação de histórias” inclusive uma ferramenta utilizada pelo artista para demonstrar a dinamicidade e o alcance de seu trabalho. Neste sentido, as suas palavras dizem de sua origem, da origem de sua mãe, mas vão além da relação de afetividade, ultrapassam as relações familiares e assumem o caráter enunciativo de um contradiscurso performático, cuja visão contestatória nos faz refletir sobre os lugares sociais que a população negra ocupa. Tanto a obra quanto o depoimento performativos de Paulo Nazareth logram romper fronteiras, neutralizam qualquer intento de

manutenção de resquícios de costumes escravocratas. O lugar social das ações performáticas de Nazareth realoca discursos outros que nos permitem pensar no caráter político de suas ações. Para corroborar minha assertiva, convido a/o leitor/a a visualizar a ação **CRUZEIRO DO SUL, ACREDITO QUE SEJA A COR DE MINHA PELE** disponibilizada no youtube⁴⁷. Com a boca crivada pelas marcas NEGRO/A-ÁFRICA, Nazareth cruza o Atlântico e as imagens dizem por si, remetendo-nos à ideia de realocação de saberes, de uma congregação de identidades que foram silenciadas. Os sentidos são múltiplos e o/a “espectador/a”/ “leitor/a” que cruzará o caminho do artista-performer terá que — ou será convocado/a a — completar a obra. Como em toda performance somos estimuladas/os a participar da elaboração dos sentidos acionados pela ação que, aqui, também assume um caráter ritualístico em que o corpo do

⁴⁷https://www.youtube.com/watch?v=wrNEbNR4vPw&fbclid=IwAR3SihtNGjyG_qTUnh4zUnZBEQyylazv4nvM-xLr0aNUN3VDq qmDtKpMfWg. Acesso em: 19/01/2020 às 15h51 (Paris, França).

artista é instrumento e uma arma contra qualquer forma de apagamento e silenciamento da identidades, memórias, subjetividades negras.

Nilma Lino Gomes, em seu artigo intitulado “Cultura negra e educação” argumenta que “A cultura negra pode ser vista como uma particularidade cultural construída historicamente por um grupo étnico/racial específico, não de maneira isolada, mas no contato com outros grupos e povos.” Eu tomo de empréstimo as palavras de Gomes, utilizadas no contexto da educação, por acreditar que elas comungam com o trabalho artístico performativo de Nazareth, que, por sua vez, também apresenta um caráter pedagógico e, ao mesmo tempo, militante. Todas as suas ações têm como mote e fundamento os sujeitos negros, suas poéticas e textualidades. A arte negra é múltipla e se hoje temos a Lei 10.639/2003, que determina que seja ressaltada, divulgada, valorizada e ensinada a cultura africana e afro-brasileira nas escolas e que negros e negras sejam vistos como sujeitos históricos, e eu acrescento, como protagonistas de

suas próprias histórias, como assim o propõe Paulo Nazareth.

Referências

<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h52 (Paris, França).

<http://nobrasil.co/paulo-nazareth-no-3-episodio-da-serie-afrotranscendence/>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h53 (Paris, França).

<http://www.mendeswooddm.com/en/exhibition/paulo-nazareth>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h54 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h54 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=81kCvhiyVJY>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h54 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=Dvqyaw91utU>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h54 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=HETvPclitRk>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h54 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=j5LvmwDljdM>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h55 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=ohFTt6y6PkU>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h55 (Paris, França).

<https://www.youtube.com/watch?v=vw0UMQqMR-o>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h55 (Paris, França).

https://www.youtube.com/watch?v=wrNEbNR4vPw&fbclid=IwAR3SihtNGjyG_qTUnh4zUnZBEQyylazv4nvM-xLr0aNUN3VDqmqmDtKPmfWg. Acesso em: 19/01/2020 às 15h55 (Paris, França).

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 23. Rio de

Janeiro, May/Aug. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200006. Acesso em: 19/01/2020 às 15h56 (Paris, França).

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

SCHECHENER, Richard. O que é performance?. In: **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, pp. 22-50.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e a memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Capítulo 5 - Descolonizando o corpo na dança: teatralidades diaspóricas no Brasil *por Eloisa Leite Domenici*

Resumo: Este texto analisa teatralidades diaspóricas na dança no Brasil com o ponto de vista de que essa produção é fruto de processos de descolonização do corpo. Considerando a amplitude desse tema, haveria muitas abordagens possíveis, mas o enfoque escolhido aqui é a dança que incorpora saberes não-eurocêntricos na sua construção de corpo. Nesse sentido, propomos aproximar a contribuição das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2009; 2018a; 2018b).

Ao colocar este assunto em perspectiva, é preciso antes recuperar a discussão sobre o peso do cânone eurocêntrico na dança que, de forma ostensiva e alargada, historicamente estabelece ditames estéticos juntamente com uma série de categorias de valoração (DESMOND, 1991; GREEN, 1999; ATENCIO & WRIGHT; 2009; entre outros/as). A crença no balé clássico e na dança moderna como linguagens universais de movimento que podem e devem ser adotadas “universalmente” (KAEPLER,

2000, p.117) se coloca como um operador desse sistema. A situação se modifica no final do século XX, quando o campo da dança experimenta uma enorme mudança de seus modos e processos, no sentido que cada projeto de criação é único e singular⁴⁸ (LOUPPE, 2012) e então outras possibilidades de movimento corporal passam a nutrir a sua cadeia produtiva. No entanto, no Brasil ainda há um desbalanço muito grande sobretudo em relação às chamadas danças populares, como já foi

⁴⁸ No pensamento contemporâneo de dança, não é mais a técnica que define a dança necessariamente, como no balé e na dança moderna, mas sim cada projeto de criação, único e singular, que define a técnica corporal, sendo que esta pode de fato emergir junto e de forma concomitante com aquela dança. (LOUPPE, 2012, p.70).

destacado por Marília de Andrade e Katia Canton (1996)⁴⁹, entre outros/as⁵⁰.

Boaventura de Sousa Santos vem chamando a atenção para o epistemicídio dentre as formas de opressão causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, bem como a necessidade da validação dos saberes que estão excluídos:

As Epistemologias do Sul pretendem mostrar que os critérios dominantes do conhecimento válido na modernidade ocidental, ao não reconhecer como válidos outros tipos de conhecimento que não sejam os produzidos pela ciência

⁴⁹ Em um artigo publicado na revista norte-americana *Dance Research Journal*, Marília de Andrade e Kátia Canton afirmam que a dança acadêmica no Brasil se desenvolveu de forma completamente alheia às danças tradicionais que já existiam no território. Fazendo um histórico sobre esse processo, constataam a educação em dança centrada no balé clássico: “Para a maioria dos estudantes e professores de dança, as danças populares brasileiras pertencem a um mundo a parte. Provavelmente por esse motivo – a completa separação das ricas tradições populares – a dança acadêmica no Brasil nunca se desenvolveu.” (DE ANDRADE & CANTON, 1996, p. 117), *tradução nossa*.

⁵⁰ Ver também Robinson & Domenici, 2010.

moderna, provocaram um epistemicídio massivo, ou seja, a destruição de uma variedade imensa de saberes que prevaleciam principalmente do outro lado da linha abissal, nas sociedades e sociabilidades coloniais. Dita destruição desempoderou estas sociedades, deixando-as incapazes de representar o mundo como próprio e em seus próprios termos e, desse modo, considerar o mundo como suscetível de ser mudado pelos seus próprios meios e em virtude de seus próprios objetivos. [...] (2018a, p.308).⁵¹

Esses diversos saberes excluídos são condenados à “ausência (invisibilidade, irrelevância) [juntamente com subjetividades] de grupos sociais e de formas de vida social, respectivamente

⁵¹ “[...] Designo o vasto e muito diverso âmbito dessas experiências por Sul anti-imperial. Trata-se de um Sul epistemológico, não geográfico, composto por muitos “suis” epistemológicos que têm em comum o facto de serem conhecimentos nascidos em lutas contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. [...] O objetivo das epistemologias do Sul é permitir que os grupos sociais oprimidos representem o mundo como seu e nos seus próprios termos, pois apenas desse modo serão capazes de o transformar de acordo com as suas próprias aspirações.” (SANTOS, 2018b, p.19).

classificadas como ignorantes, primitivas, inferiores, locais ou improdutivas” (SANTOS, 2018a, p.320). Esses adjetivos são algumas das formas pejorativas pelas quais o academicismo na dança historicamente julga as corporalidades afro-brasileiras, indígenas, caboclas, e por conseguinte também as chamadas “danças populares”⁵².

Esse tipo de julgamento está presente em aspectos ainda mais amplos. O corpo no Brasil convive historicamente com a violência contra seus modos de existir. É a guerra: dos pés largos e altos que não cabem nos sapatos feitos em formas alemãs, dos quadris que não entram nas calças

⁵² A nomenclatura “danças populares” é problematizável. Não é aceito pelas comunidades que protagonizam as tradições de matrizes africanas ou afro-brasileiras ou indígenas, o que por si só o torna muito contestável. No entanto, estamos adotando aqui no sentido de agrupar um certo conjunto de saberes muito diversos que têm em comum o fato de serem protagonizados em geral por sujeitos de fora da academia e do sistema da dança profissional acadêmica, em situações rituais e/ou de congregamento comunitário. O fato desse termo ser definido “por oposição” aos saberes acadêmicos, em si já reflete a lógica eurocêntrica. Por isso estamos adotando aqui “as chamadas danças populares”.

jeans, dos modos de fala que desviam da oralidade normativa da televisão, dos corpos negros, indígenas e caboclos que são segregados e perseguidos. Distante da imagem da garota de Ipanema e de outros estereótipos disseminados de paraíso tropical, este país constitui-se de muitas violências, de uma não adequação intrínseca e inerente, um não caber, não prestar. Já denunciava Macunaíma, o herói sem caráter de Mário de Andrade: “*Ai que preguiça!*”⁵³, e também de maneira trágica o menino Di Lixão do conto de Conceição Evaristo, que “*foi se encolhendo, se enroscando até ganhar a posição de feto*”. No entanto, dizendo em

⁵³ “*No fundo do Mato-Virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.*

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- *Ai! que preguiça!...*”. [Fragmento de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (ANDRADE, 2013) capítulo I.]

coro com a mesma autora, “*A gente combinamos de não morrer!*”⁵⁴

A colonização do gosto, a exclusão de corpos que desviam do padrão normocêntrico e a desqualificação dos saberes não acadêmicos, são exemplos de *exclusões abissais* na dança. São formas ativas de produzir não-existência (SANTOS, 2018a, pp.308-309)⁵⁵. Apesar da riqueza das corporalidades e dramaturgias que pulsam nas ruas,

⁵⁴ Referências a dois contos de Conceição Evaristo no livro *Olhos D' Água* (2018). “*A gente combinamos de não morrer*” é o título de um dos contos. A outra referência é um trecho do conto *Di Lixão*. “*O companheiro de quarto-marquise levantou um pouco o corpo e entre o sono olhou espantado, meio adormecido, para ele. Di Lixão encheu rápido a boca de saliva e deu uma cusparada no rosto do menino. O outro, num sobressalto, acordou de seu sono todo instinto de defesa. Pulou inesperadamente, acabando de se levantar. Di Lixão acompanhou o gesto raivoso do menino, levantando também. Numa fração de segundos recebeu um pontapé nas suas partes baixas. Abaixou desesperado, segurando os ovos-vida. E foi se encolhendo, se enroscando até ganhar a posição de feto*”.

⁵⁵ “[...] dada a resiliência da linha abissal, muitas práticas, conhecimentos e agentes que existem do outro lado da linha abissal, de fato, são produzidos ativamente como não existentes pelos saberes dominantes 'neste' lado da linha abissal, e muito mais quando estão comprometidos com a resistência contra as exclusões abissais causadas pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado.” (SANTOS 2018a, pp.308-309).

nas praças e nos interiores, nos convenceram que aqueles saberes não poderiam alimentar a criação na dança.

Entende-se por que o *corpo em crise* e o *corpo em festa* são um perigo aos projetos de dominação⁵⁶. O que fazer com essa corporalidade desviante que insiste em pulsar? Que fazer, no estúdio de dança, quando a crise e a festa do corpo são oprimidos pelo *Adagio*? Tudo vai bem, mas nada vai bem, nesse jogo em que entramos como perdedores/as.

Se no pensamento contemporâneo de dança são muitas as questões que movem o corpo e muitas as formas de mover, essa premissa é especialmente válida no caso do Brasil, não apenas pela diversidade de saberes e pela riqueza dos imaginários locais, mas também pela implicação biopolítica inerente à condição de resistir num país onde o corpo foi colonizado, aprisionado e negado em seus modos próprios de existência. Gingar não. Enraizar não. Quebrar não. Tremer não.

⁵⁶ Vale lembrar a criminalização da capoeira no período colonial, que se estendeu para o início da república (1930).

Século XXI, quinhentos e vinte anos após a invasão dos portugueses, noventa depois da criação da primeira companhia de *ballet* do Brasil⁵⁷, sem esquecer os/as precursores/as dessa estória⁵⁸ celebramos o movimento de criadoras e criadores da dança cujos corpos se libertam desse jugo. Sem a pretensão de esgotar o assunto, este recorte destaca Graziela Rodrigues, Antônio Nóbrega, Lia Rodrigues, Diane Ichimaru e Ana Pi.

Graziela Rodrigues

Inicialmente formada em dança clássica, em dança contemporânea, em teatro e artes circenses, Graziela Rodrigues, de repente não encontrava nessas estéticas as respostas para a criação poética. Vivenciando uma espécie de saturação e,

⁵⁷ A Escola de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi fundada em 1927 pela bailarina russa Maria Olenewa; em 1936 foi criado o seu primeiro corpo de baile. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ballet_do_Theatro_Municipal_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em 10/06/2020 às 16h35 (Porto Seguro, Brasil).

⁵⁸ Precursores/as como Chinita Ullmann, Eros Volússia, Mercedes Baptista, Mestre King, Clyde Morgan, para nomear apenas alguns/mas.

ao mesmo tempo, sentindo que aquele arcabouço técnico não atendia as necessidades do corpo para a sua dança, saiu em busca de corpos pulsantes, e os encontrou, nas roças, nas ruas, nos terreiros, nos longos trajetos de ônibus que carregam as empregadas domésticas para o trabalho.



Graziela Rodrigues: À esquerda, foto final do espetáculo *Graça Bailarina de Jesus*; à direita, capas da primeira e

da terceira edição do livro
Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

Graziela narra a sua necessidade de sair do espaço e do tempo delimitados pelo universo da dança “para entrar numa realidade circundante, passando a ver de dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira”. Esse foi o eixo de contato para nutrir o corpo, as bases para a linha de trabalho que estava buscando (RODRIGUES, 1997, p.20). A busca levou Graziela Rodrigues a criar os espetáculos *Graça Bailarina de Jesus* (1980), *Coração Vermelho* (1985), dentre outros.

[...] a necessidade era colocar meus pés no encaixe de uma personagem em ‘carne e osso’ [...] Os pés sujos de barro que elas [as empregadas domésticas] teimavam em esconder, tamanho era o gesto de encobrir o que ressaltava às vistas [...] Um mundo de dor, de lutas, de desencantos ao lado de uma força de vida e de uma forte crença mística ia sendo revelado [...] (idem, ibidem: 18;19)

A sua busca artística levou-a também a sistematizar um método de trabalho inicialmente descrito no livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*, publicado em 1997 pela Funarte. O livro completou vinte e três anos, em 2020, e está em sua terceira edição. O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) propõe um caminho que parte da pesquisa de campo para a criação de personagens, em que o aspecto principal é a *co-habitação* do/a intérprete com os sujeitos de sua pesquisa, corpos que pulsam vida apesar das duras realidades a que estão submetidos, muitas vezes ligados às chamadas manifestações populares. A fricção com essas realidades subalternas (SANTOS, 2006) e com as pessoas que as produzem desperta memórias pessoais e coletivas dos/as intérpretes-criadores/as, germinando poéticas originais com base em modos de mover que não estão contemplados nas técnicas codificadas de dança. Ao assumir que “o corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira se torna a fonte, a escola, o referencial”, Rodrigues

(1997, p.27), subverte a hierarquia do conhecimento em uma forte pulsão descolonizadora.

O método BPI alcançou um importante papel multiplicador a partir do curso de graduação em Dança da Unicamp, onde Graziela é docente desde 1987. Foram diversas produções realizadas pelos/as artistas-pesquisadores/as formados/as ao longo dessas três décadas, sendo que vários/as atualmente são docentes nos cursos de Dança em universidades pelo país.

O pioneirismo de Graziela se deu ao expandir o terreno da criação em dança e trazer para os programas de formação a necessidade de aprender com os corpos e as subjetividades subalternas, suas corporalidades, suas qualidades de presença. De buscar a “poesia do cotidiano dos pés rachados em campos agrestes, garras substituindo presumíveis dedos, pés cravados na terra, raízes, rochas fortes como as almas de mulheres que sabem atravessar batalhas perdidas sem saber de derrotas”⁵⁹.

⁵⁹ Nas palavras de Fausto Fuser, (diretor, ator, crítico e professor), no prefácio do livro Bailarino-Pesquisador-Intérprete (RODRIGUES, 1997, p.13),

Investindo na força artística do movimento que tem outros referenciais e acionamentos corporais, colocou na cena de dança um resultado autêntico enquanto dramaturgia e linguagem corporal, sem se submeter ao “refinamento estético” das técnicas eurocêntricas de dança. Pombas-giras, pedreiros, mulheres fustigadas pela fome, desnorreadas, mas trazendo no corpo uma força de resistência. Uma “dança baseada em fundamentos de um corpo brasileiro, sem se limitar, no entanto, a nenhum viés de nacionalismos estreitos”⁶⁰.

Graziela “propõe a busca da realidade gestual na poesia do cotidiano dos pés rachados em campos agrestes, garras substituindo presumíveis dedos, pés cravados na terra, raízes, rochas fortes como as almas de mulheres que sabem atravessar batalhas perdidas sem saber de derrotas. Que sem dispor de sonhos, pois os ignoram, agarram a terra com os pés e com ela esculpem meninos e meninas banhados na saliva e no amor. Ventres e pés retentores, recriando pulsares de gentes paridas por lobas famintas, jiboias flutuantes, quem sabe”.

⁶⁰ “Investigando sua inovadora linguagem nas raízes das manifestações populares da cultura brasileira, a autora cria um 'caminho próprio': uma autêntica dança baseada em fundamentos de um corpo brasileiro. É bom ressaltar, porém, que essas investigações não se limitam a nenhum viés de nacionalismos estreitos, já que a poética que impregna suas técnicas e linguagens ultrapassa quaisquer fronteiras para se alçar, ancorada na Disciplina Dança Brasileira [...]” Palavras

A construção de personagem para a dança, gerando a sua própria dramaturgia, confere um terreno próprio de criação assentado no imaginário, mas não um imaginário qualquer senão aquele que é criado na fricção do/a intérprete-criador/a com esse/a “outro/a”, que está na margem, na periferia, na pesquisa de campo. É uma força centrífuga em direção ao/à outro/a, como referencial – seu tônus, sua presença, sua pausa — e que do lado de cá encontrou dançarinos/as sedentos/as de alternativas para falar de seus mundos, de suas dores silenciadas, dos pés apertados nos sapatos, dos quadris imobilizados pela “varinha” dos professores/as de balé⁶¹. Foram muitos espetáculos criados na esteira desse método, alguns dos processos de criação relatados no livro *Dançar o nome* (RODRIGUES *et al.*, 2019) que traz

de Márcio Souza, ex-presidente da Funarte, no prefácio do livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* (RODRIGUES, 1997).

⁶¹ Até algumas décadas atrás, os/as professores/as de ballet utilizavam uma varinha (bastão fino e comprido) de madeira para “corrigir” seus/uas alunos/as, batendo nas partes do corpo que estavam “erradas”. Há relatos desse procedimento até a década de 1980.

experiências no método
Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

O legado dessa artista e formadora é ter construído um caminho original na criação em dança intimamente ligado às culturas locais, e tê-lo deixado aberto para outros/as experimentarem e construir seus próprios terrenos de criação. Com isso, trouxe as chamadas danças populares tradicionais para os processos de formação sem um olhar folclorizante ou romantizado, mas aproximando-se dos seus sujeitos e das realidades sociais que as produzem e despertando a ancestralidade silenciada nas memórias pessoais e culturais dos/as dançarinos/as em formação. O trabalho com as imagens e metáforas das manifestações populares tradicionais possibilita compreendê-las não como forma ou como “passos”, mas como conhecimento em suas epistemologias locais (DOMENICI, 2009; 2015).

Antônio Nóbrega

Antônio Nóbrega é músico, bailarino e coreógrafo, com uma formação em música erudita

tendo o violino como instrumento. Convidado por Ariano Suassuna, em 1969, a integrar o Quinteto Armorial conheceu o universo das tradições populares:



Antônio Nóbrega: À esquerda, cartaz do espetáculo *Naturalmente*; ao centro, personagem “Tonheta”; à direita, capa do CD *O Marco do Meio-Dia*.

Quando estava no *Quinteto Armorial*, não só me interessei pela música, mas também pelo universo total desses artistas — dançarinos, cantadores, rezadeiras, emboladores etc. Durante mais de dez anos dediquei-me a aprender tudo o que eles faziam. Com os

passistas de frevo eu inventei até de tomar aulas em período não carnavalesco. Às vezes me metia a conviver com algum mestre de bumba-meu-boi e com ele aprendia a modelar figuras, a catar cipós nos mangues para fazer a burrinha, o boi etc. Outras vezes, acompanhava longamente um tocador de rabeca e procurava aprender com ele sua maneira de tocar. Enfim, fui um franco-aprendedor integral em termos de estudo com artistas populares. (Nóbrega *apud* Coelho e Falcão, 1995, p.60)

Em 1992 Nóbrega funda junto com sua companheira Rosane Almeida o Teatro Escola Brincante, atualmente o Instituto Brincante. Nesse espaço, promove cursos e oficinas com Mestres e Mestras, de Caboclinho, Maracatu, Frevo, Coco, e também as “sambadas”, apresentações e partilha de saberes com grupos das tradições populares. O curso “A arte do Brincante para educadores” que realiza desde 1995 junto

com outros/as parceiros/as⁶² para artistas em formação e educadores/as, expande os saberes dos Mestres e Mestras para o âmbito da educação básica.

Nóbrega busca diminuir a distância entre a dança clássica e as danças populares, por isso o seu foco é o estudo das matrizes corporais presentes nessas manifestações:

⁶² Uma das parceiras é Lydia Hortélio, pesquisadora especializada na cultura musical da infância. Ocupação Lydia Hortélio, Itaú Cultural, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/lydia-hortelio/>. Acesso em: 10/06/2020 às 17h28 (Porto Seguro, Brasil).

Esse universo de matrizes tem sido para o meu trabalho o chão sobre o qual se decantam inúmeras outras contribuições oriundas, principalmente, da tradição ocidental da dança. [...] Com *Húmus* tento diminuir a cisão existente no país entre as duas grandes linhas de tempo cultural que dão forma e espírito à nossa arte e cultura. Oxalá a dança se torne ainda um dos meios para que esse divórcio se apague.⁶³

Uma marca do seu trabalho é o rigor técnico no estudo das matrizes corporais das danças populares tradicionais, do mesmo modo quando se estudam os passos na dança clássica e na dança moderna. Sua dança é eminentemente coreográfica como ele reconhece e busca uma estética genuinamente brasileira, “uma dança brasileira contemporânea referenciada em matrizes populares” (NÓBREGA *apud* COELHO e FALCÃO, 1995), assim como no pensamento Armorial do Mestre Suassuna que cultivou a aproximação entre o erudito e o popular.

⁶³ Encarte do espetáculo *Humus*. Disponível em: <http://antonionobrega.com.br/site/txt-humus/>. Acesso em: 19/01/2020 às 20h54 (Paris, França).

Ora, o Brasil, como todos sabemos, não é só europeu ou ocidental. Paralelamente ao desenvolvimento da dança ocidental, uma outra forma de dança também se desenvolveu por aqui nessa parte do hemisfério sul. Para se ter uma ideia da diferença de desenvolvimento entre elas, tomemos como paradigma de comparação o século XVII europeu e o brasileiro: enquanto lá, por meio das festas realizadas na corte dos reis franceses, eram dados os primeiros passos naquilo que viria chamar-se de dança ou balé clássico, aqui no Brasil, eram os batuques devocionais e diversionais realizados nas senzalas e terreiros um daqueles eventos e situações que davam partida à constituição da dança brasileira (*idem, ibidem*).

A produção artística de Nóbrega é extensa. São diversos espetáculos solo, com Rosane Almeida e com a sua filha Maria Eugênia (Tita) e a

Companhia Antônio Nóbrega de Dança⁶⁴. Atuando como dançarino, músico, cantor e instrumentista, Nóbrega projetou a sua dança em eventos internacionais, como a abertura do Festival de Avignon em 1999, e o espetáculo *O marco do meio dia* (2000), que circulou pela Europa.

A não separação entre as artes — a dança, a música, o teatro — é mais um aspecto que desafia o cânone ocidental. Como aparece na afirmação de Mário de Andrade: “uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas” (ANDRADE, 1982, p.31).

Um dos motivadores de Nóbrega é mostrar que danças populares tais como o Frevo ou o Caboclinho não deixam nada a desejar ao balé clássico enquanto repertório codificado de movimentos e enquanto apuro técnico dos/as seus/uas passistas. Sua obra enfatiza a riqueza das danças populares como base material, técnica e

⁶⁴ Referência sobre a Cia Antônio Nóbrega, disponível em: <http://antonionobrega.com.br/site/txt-cia-antonio-nobrega-de-da-nca/>. Acesso em: 19/01/2020 às 20h55 (Paris, França).

estética, para a criação cênica. Fica no ar a pergunta do por que essas danças tão valorizadas fora do Brasil são ainda tão pouco valorizadas no seio da sociedade brasileira.

Lia Rodrigues

Um dos procedimentos para descolonizar a dança é a coragem de romper com os códigos formais. Prospectar aquilo que está no gesto antes dele se tornar um código, enquanto o corpo é crise, enquanto o gesto é lama que não se solidificou. Quando a luz é penumbra e as formas não se definem, tal qual o reflexo na água que se deforma e liquefaz os contornos das coisas.



Lia Rodrigues ao centro: à esquerda foto do espetáculo *Para que o céu não caia*; à direita, foto do espetáculo *Pindorama*.

A coreógrafa Lia Rodrigues aparece aqui como operadora vital desse movimento. Lia se formou inicialmente em dança clássica depois integrou o movimento da dança contemporânea em São Paulo na década de 1970 e, em seguida, integrou a Compagnie Maguy Marin na França por três anos.

Com extensa e variada atuação, incluindo criação artística em dança, criação de projetos, ação de curadoria⁶⁵, em importantes parcerias internacionais. Em 1990 fundou a Lia Rodrigues Companhia de Danças, que, desde 2003, está sediada no complexo da Maré, assumindo importância desse lugar para a problematização do corpo e do gesto de dança. Em parceria com outras entidades da comunidade da Maré a companhia iniciou a criação do Centro de Artes da Maré em 2007, dedicado à partilha e trocas de saberes, formação, criação, difusão e produção das artes, e que passou a ser a sede da companhia e de outras iniciativas, como a Escola Livre de Dança da Maré. Os espetáculos *Pororoca* e *Pindorama* foram criados no Centro de Artes da Maré.

“*Pororoca* (2009) é encontro de correntes contrárias. Forma ondas e altera as margens,

⁶⁵ Lia Rodrigues criou e dirigiu, por catorze anos, o mais importante festival de dança do Rio de Janeiro, o Panorama da Dança. Ver mais detalhes da biografia de Lia Rodrigues no site da companhia:

<http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-14/index.php>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h04 (Paris, França).

provoca ruídos e calmaria. É arrastão, mistura, choque, invasão”⁶⁶. Em *Pororoca*⁶⁷, sobressai a corporalidade das periferias urbanas, onde afeto e violência se misturam em um arranjo produtivo e vital enquanto dança. O não-acabamento proposital do gesto e a desordem aparente do movimento revelam outra ordem de coisas. Corpos que se entregam ao devaneio de imitar animais remetem a uma *imaginação centrífuga, subversiva e blasfema* (SANTOS, 2006, p.211). Em vários sentidos o devaneio bestial expõe o animal que convive lado a lado com o humano. Neste caso, corpos bestificados pela violência. Para o bom e para o ruim, que aqui estão colados, a dança não rejeita essa característica que é do lugar, pelo contrário acolhe e a toma como potência criativa e linha de fuga da imaginação, tal qual a ação destrutiva-produtiva da

⁶⁶ Site da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Disponível em: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-14/index.php>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h04 (Paris, França).

⁶⁷ Trecho do espetáculo *Pororoca*: <https://www.youtube.com/watch?v=eMmFvCXdx3g&t=34s>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h05 (Paris, França).

Pororoça. A subjectividade barroca, como nos diz Boaventura de Sousa Santos:

Nas periferias, a transgressão é quase uma necessidade. É transgressora porque não sabe como ser ordem, ainda que saiba que a ordem existe. É por isso que a subjectividade barroca privilegia as margens e as periferias como campos para a reconstrução das energias emancipatórias. Todas essas características transformam a sociabilidade gerada pela subjectividade barroca numa sociabilidade subcodificada: de algum modo caótico, inspirado por uma imaginação centrífuga, situado entre o desespero e a vertigem, este é o tipo de sociabilidade que celebra a revolta e revoluciona a celebração. (SANTOS, 2006, p.211).

Em *Pindorama*, a companhia convoca a força da vida no seu esforço mais pulsante de continuar viva. Sem divisão entre palco e plateia, o/a espectador/a recebe a ação ao seu lado; grandes lençóis plásticos transparentes que simulam a água, em dinâmicas de violência e calma, nos quais os corpos nus, tal como peixes, se debatem para

sobreviver. Dançar no silêncio, apenas com os sons produzidos pelos/as próprios/as intérpretes em cena é uma opção bastante utilizada nas produções da companhia. Este espetáculo utiliza o efeito dos plásticos manipulados pelos/as dançarinos/as, produzindo sonoridades de água que se juntam com a visão do seu movimento e exacerbam a imagem de correntezas no ambiente seco, num forte engate sinestésico. Em seguida esse elemento termina por inundar a cena, em garrafas de água derramadas pelos corpos e pelo chão.

Para que o céu não caia (2016) evoca o mito do fim do mundo relatado pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa⁶⁸. O espetáculo⁶⁹ traz para a cena a potência do ritual como teatralidade na dança, assim como já fora na antiguidade, mas com a pungência contemporânea do ser humano pós-Fausto, que quebrou a ligação com o divino em sua ação no

⁶⁸ Davi Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*.

⁶⁹Teaser do espetáculo *Para que o céu não caia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QI16RIJV6Qg&t=80s>.

Acesso em: 19/01/2020 às 21h12 (Paris, França).

mundo, e cuja quebra o próprio mito Yanomami vem denunciar:

Na Maré nós dançamos no ritmo de máquinas e carros, helicópteros, sirenes, nós dançamos sob um calor escaldante, nós dançamos com chuva e tempestade, nós dançamos como uma oferenda e como um tributo, para não desaparecer, para durar e para apodrecer, para mover o ar e para se expandir, para sonhar e para visitar lugares sombrios, para virar vagalume, para sermos fracos e para resistir. Nós dançamos para encontrar um jeito de sobreviver neste mundo virado de cabeça para baixo. Dançar para segurar o céu. É o que podemos fazer. Para que o céu não caia... dançamos⁷⁰.

Desde a obra *Encarnado* (2005), em que a pergunta era sobre o quanto se consegue sentir a dor do/a outro/a, a dramaturgia dos trabalhos dessa

⁷⁰ Fragmento do texto de apresentação do espetáculo “Para que o céu não caia”, disponível em <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-11/index.php>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h23 (Paris, França).

companhia apresenta questões sobre o limite do humano e do desumano. Perguntas imprescindíveis que sustentam a resistência de se viver no Brasil, considerando o genocídio da população negra, como denunciou Abdias Nascimento, o genocídio dos povos indígenas e a exploração humana atualmente em processo de acirramento empurrando massas de gente de volta para a linha da extrema pobreza.

A vasta produção artística da companhia, que inclui obras em coprodução com instituições francesas e portuguesas, nos lembra que duas potências importantes que animam as nossas corporalidades — a crise e a festa — não são opostas entre si e que, junto delas, existe o ritual. Essa aproximação nos remete à festa barroca, tal como destacou Bakhtin, em que a carnavalização está presente como inversão da ordem cotidiana. Mas a dança de Lia Rodrigues, paradoxalmente, mostra a força poética da não-ordem cotidiana com uma estética crua e radical do gesto, insistentemente forte e belo.

Os corpos em cena na sua dança não seguem um modelo padrão de biotipo e nem tampouco de movimento. O movimento privilegia um tónus de resistência, contrário à movimentação fluida que é propagada na dança contemporânea como sinônimo de liberdade de movimento. Esta não é uma opção fácil, pois na dança ocidental a leveza é o sinônimo do movimento de dança, considerando-se a herança de muitos séculos de balé e a dança moderna que, por mais que explorasse o peso, pouco arriscou abandonar a fluidez. Mesmo na dança contemporânea, o movimento fluido ainda atua como modelo, como no caso do *contact improvisation*⁷¹ e da *release technique*⁷², que são

⁷¹ *Contact Improvisation* ou Improvisação de Contato é um sistema de movimento em evolução, iniciado em 1972 pelo coreógrafo americano Steve Paxton. É uma exploração aberta das possibilidades cinestésicas dos corpos que se movem através do contato, em um jogo livre de equilíbrio, que vai se auto ajustando na medida entre ceder e controlar o peso, ceder e controlar o fluxo. Tradução livre a partir do texto disponível em: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/>. Acesso em 10/06/2020 às 18h25 (Porto Seguro, Brasil).

⁷² A *release technique* é uma abordagem particular de movimento que ganhou grande popularidade entre os/as dançarinos/as pós-modernos da década de 1970 nos EUA. Inicialmente concebida como um sistema de treinamento aberto

duas tendências fortes na dança pós-moderna. A companhia Lia Rodrigues vai na contramão e explora a densidade, o tônus elevado, o peso, a interrupção do fluxo, em movimentos que não advêm de nenhuma técnica codificada de dança, mas sim das técnicas cotidianas do corpo, como cunhou Marcel Mauss (1934). Para falar das experiências da subjetividade na periferia de um país periférico, sem dúvida há que se ter em conta o peso como materialidade no corpo.

Diane Ichimaru

Seguindo o fio da *densidade* encontramos a intérprete-criadora Diane Ichimaru. Diane iniciou sua formação na dança clássica e moderna, depois encontrou outros caminhos de criação no curso de graduação em Dança da Unicamp, com Graziela Rodrigues, e, posteriormente, com outros/as

a projetos de vocabulários únicos, no entanto, se tornou uma técnica com vocabulário próprio que se espalha pelo mundo e ainda têm, quarenta anos depois, uma forte presença na linguagem coreográfica de muitos/as artistas. Tradução livre a partir do texto disponível em:

<https://www.contemporary-dance.org/release-technique.html>.

Acesso em 10/06/2020 às 18h26 (Porto Seguro, Brasil).

criadores/as, como João das Neves. O encontro com as manifestações populares foi fundamental como fonte de pesquisa do gesto e de suas poéticas. Para Diane, o imaginário perpassa o corpo em criação a partir do mergulho no ato de criar num incansável procedimento de buscar, encontrar, burilar, encaixar. As suas dramaturgias brotam no corpo e nos materiais diversos com os quais ela cria figurinos, adereços, cenários e, mais recentemente, o próprio verbo, em verso e prosa. É notável a sensibilidade devotada dessa criadora-intérprete cujo silêncio capta significados a todo momento. A artesanaria da dança é levada a uma potência muito singular sem medo das profundezas e de abstrair o gesto.



Diane Ichimaru: à esquerda e à direita, fotos do espetáculo *Carta para não mandar ou antiga interrompida*; ao centro, foto do espetáculo *Adverso*.

Diane reina. Intérprete de uma força e qualidade raras, adensa seus recursos a cada nova produção. Sutilmente, vai desenovelando mais timbres, e, com eles, povoa sua cena com muitas vozes e diferentes personagens. Nos timbres ou nos gestos, o padrão de qualidade se repete: seus movimentos precisos parecem nascidos de uma obsessão pelo ajuste perfeito. Seu controle da mais ínfima inflexão ao gesto mais explícito revelam uma dessas muito raras intérpretes que dominam tudo a que se propõem a fazer no palco.

(Helena Katz – crítica para o Caderno 2. Jornal O Estado de São Paulo).

Em seu tablado da Confraria da Dança⁷³, que mantém desde 1995 com Marcelo Rodrigues, Diane está em permanente estado de criação.

Os dois solos mais recentes nasceram como resposta a um ato de violência desferido por uma autoridade curatorial que queria lhe limitar a criação com argumentos mercadológicos. A resposta veio como um jorro vital. *Carta para não mandar ou Cantiga interrompida*⁷⁴ (2004) nasceu inicialmente como carta e depois como dança.

⁷³ Diane e Marcelo Rodrigues, na Confraria da Dança, mantém viva uma extensa produção de espetáculos em permanente circulação, sempre buscando oportunidades de alcançar o público, e de formar de pessoas nas suas oficinas de criação. O projeto "Oficina/Montagem de Dança" durou de 1998 a 2008, com oficinas de 10 meses de duração. De 2008 para cá, realizaram oficinas de criação mais curtas, com formatos diversos, contrapartidas de projetos de montagem e circulação da Funarte e do ProAC. Disponível em: <http://confrariadadanca-campinas.blogspot.com>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h24 (Paris, França).

⁷⁴ Teaser de *Carta para não mandar ou Cantiga interrompida*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AffUsR2RNYw>. Acesso em: 10/06/2020 às 16h09 (Porto Seguro, Brasil).

A resposta continuou jorrando em *Adverso*⁷⁵, em verso e dança: “*Veneno escorre da boca. / Perjúrio – palavra corroída por cupins / queima em línguas de fogo. / Traição deglutida aos goles / de aguardente*” (ICHIMARU, 2009). Nesse solo que rendeu a Diane o Prêmio APCA de melhor intérprete em Dança de 2009, o gesto encontra o verso em um diálogo existencial auto reflexivo e contundente que expõe a miséria da conduta humana apequenada pela soberba.

No seu quarto solo, ela se banha mais intensamente de literatura e faz do verbal um tipo de corpo sonoro. As palavras parecem pretextos para serem trabalhadas em uma arquitetura sonora de texturas, na qual não importa tanto o seu significado. Por que há um jogo entre o que é e o que parece ser que vai amarrando tudo, desde a primeira cena, na qual Diane parece estar em uma caixa, presa e apertada nela. Mas, em seguida, o roteiro revela o

⁷⁵ Clípe de *Adverso*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6p8YX3gFxS0>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h26 (Paris, França).

engano da nossa percepção demonstrando que se tratava de uma construção da luz do espetáculo. A iluminação, concebida e operada por Marcelo Rodrigues, torna-se uma obra dentro da obra, de tão central na formulação de *Adverso*. [...] que sorte nossa podermos contar com profissionais desse quilate! (Helena Katz – crítica para o Caderno 2. Jornal O Estado de São Paulo).

Da enorme folha de papel onde traça planos de construção da obra, Diane ensaia alcançar a verticalidade e torna a cair, vencida, no chão. Parece expor a própria luta para erigir uma dança, em que, dentre os tantos movimentos de ‘fazer e desfazer’, ela vai se fazendo. Expõe a feitura. Essa obra-manifesto contra o verbo que desfere golpes cegos à arte denuncia a hipocrisia das políticas culturais ditadas pelas tendências de mercado: *“Apelação, canastrice, enganação! / Micos de circo ecoam pobreza de espírito / Seres replicantes afogados pelo lixo consumista / eis a nossa elite cultural! / Cafajestagem boçal.”* (ICHIMARU, 2009).

É uma dança de quem não escolhe o caminho fácil e que, ao mesmo tempo, é existencial e política, além de sutil e nada óbvia obra de auto-reflexividade do ato de inventar.

As dramaturgias de Diane brotam de mergulhos feitos ramos do próprio imaginário corporificado. Muitas delas conversam com o medieval dos romances e trovadores, escondido nos interiores e sertões, mote para pensar na suspensão temporária dos cânones⁷⁶. Como disse Guimarães Rosa, o sertão é dentro da gente. Com uma qualidade de movimento singular e apurada, resultado de muito burilamento, ela cria poéticas originais e mostra que o/a criador/a em dança não tem que ter medo do silêncio e da sua imaginação para encontrar o seu lugar de fala. O corpo conecta todas as técnicas, inclusive os movimentos da dança clássica aparecem retrabalhados, banhados de densidade. A densidade das subjetividades que

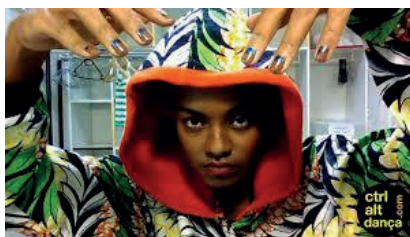
⁷⁶ Ainda a respeito do *ethos* barroco, Boaventura de Sousa Santos comenta que “a subjectividade do barroco vive confortavelmente com a suspensão temporária da ordem e dos cânones”. (SANTOS, 2006, p.205).

recheiam de carne as personagens criadas por Diane. Elas têm memórias. Vaticinam. Esbravejam. Enlouquecem. Milagram flores, como as palavras do poeta Manoel de Barros⁷⁷.

Ana Pi

Para fechar este pequena circulação, alcançamos a jovem dançarina e multi-artista Ana Pi. Ana tem as diásporas como mote explícito para o seu trabalho e encontrou nas danças urbanas seu ponto de partida e de problematização do corpo. Com uma criação irreverente que recusa limites de fronteiras e categorias, sua produção tem a dança como vetor axial, mas inclui também o suporte audiovisual.

⁷⁷ “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: / Quando cheias de areia de formiga e musgo elas / Podem um dia milagrar flores.” Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, p. 57.



Ana Pi: à esquerda, cena do curta *Noirblue*; à direita, fotos do espetáculo *Noirblue*; ao centro, foto de divulgação da conferência performada, *Le Tour du monde des Danses Urbaines*.

Noirblue é um projeto que tem dois formatos, um filme e um solo de dança para o palco. A provocação inicial veio de uma inquietação ontológica: em muitas línguas a palavra “azul” era ausente, porque a cor azul não existia na natureza,

e nessas culturas, o preto foi a cor utilizada para emular a presença da cor azul, de modo que se pensava nas coisas pretas ao se dizer “azul”. Ana pergunta: "se esse mesmo procedimento etimológico fosse utilizado para uma construção coreográfica, quais gestos surgiriam?" Ela responde: *“uma dança azul que emerge daquelas danças consideradas negras: formas tradicionais, sagradas e populares, e também manifestações contemporâneas, conectadas com as populações negras na África e suas Diásporas”*⁷⁸. A pergunta evoca um relativismo que pode desconstruir muitas das categorias que sustentam o preconceito racial.

O premiado curta-metragem *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (2018)⁷⁹ coloca em

⁷⁸ Tradução livre de: *"What gestures would emerge if that same etymological procedure was applied to a choreographic construction? A blue dance that emerges from those dances considered black; sacred, traditional and popular forms, as also the contemporary manifestations, connected to Black populations in Africa and its Diasporas."* Disponível em: <https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h57 (Paris, França).

⁷⁹ Ana Pi foi Vencedora dos prêmios de melhor curta-metragem no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (Festcurtas BH) e no Janela Internacional de Recife, ambos em

cena aparições de um mesmo corpo que dança em várias paisagens. A figura esguia de Ana, com um longo tecido azul, que escorre do seu rosto coberto, surge em muitos lugares, cidades da África, tremulando na paisagem, como visão surreal, criando um efeito de suspensão no tempo. Uma voz em *off* dirige a leitura.

Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar. No primeiro momento, parece inexistente, parece invenção, depois são muitos. Por fim se desenha, com precisão. Dessa forma que a gente vai enxergando o azul e o preto, o preto no azul. Eu sei que agora eu também to sonhando com as pessoas que virão depois de mim. (Ana Pi, *In: Noirblue: uma dança em deslocamento*, 2018).

Em entrevista Ana diz “o filme é sobre como *implodir o racismo estrutural, de uma forma que me parecia pedagógica*”. A dança é uma forma de transpassar o tempo e o espaço, de estar em

2018. Clipe do vídeo disponível em: <https://anazpi.com/video/>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h58 (Paris, França).

múltiplas temporalidades, como uma aparição em lugares das cidades, oferecendo uma imagem de ficção. O véu azul que encobre a sua visão, desliza por imagens de vários países da África subsaariana, suspendendo o tempo. A tela preta que surge com a sua voz de fundo nos convida a partilhar dessa sensação de conectar memórias sem ver, de ser arrastada do seu lugar, como foram os antepassados, e hoje trazê-los em sua dança, que se desloca, como eles foram deslocados, sem saber de onde vieram.

Noirblue é como uma ópera de visibilidade/invisibilidade. No contraponto das memórias de deslocamentos e opressões, a dança oferece a sensação de leveza e de vida presente: “*Peço a benção também para essas pessoas mais novas que virão depois de mim...*”. Em contraste com o filme *Pedra da Memória*, de Renata Amaral⁸⁰,

⁸⁰ O projeto *Pedra da Memória* ensejou a viagem do babalorixá Euclides Talabyan em visita um sacerdote do Vodum em Uidá, no Benin. No filme, a câmera capta semelhanças das danças de lá e de cá em um de cortes e justaposições que criam o efeito de borramento das fronteiras geográficas. Filme documentário disponível em: <https://vimeo.com/56037980>. Acesso em 19/01/2020 às 22h03 (Paris, França).

enquanto lá são muitos corpos que tomam a tela, em *Noirblue* a mesma figura estampa paisagens diferentes, que junto com a narrativa da voz de fundo, evoca a memória diluída no tempo. Com esse ato de presença viva em diversos lugares, o filme nos remete às corporalidades que foram inundando todos os lugares nas diásporas, se conectando e brotando vida. A ancestralidade se confunde com muitas memórias, para as quais a palavra “origem” tem um significado necessariamente fluido, como o que ocorreu nas diásporas no novo mundo, que conectaram novas informações de passagem, como na história das etnias africanas trazidas para o Brasil⁸¹.

⁸¹ “Os historiadores trabalhando com registros de africanos no Brasil e em outras partes da diáspora africana têm apontado para o funcionamento desse processo de resignificação das identidades étnicas sob a escravidão”. (MAMIGONIAN, 2004, p.40).

As pessoas me falavam: — Ah, você vem da África do Sul, outras, você vem da Etiópia? Você vem do Congo? Não! Você vem de Moçambique? Não! Você vem do Benin? E eu só consegui pensar: Sim, eu venho de todos esses lugares.[...] Umas coisas eu vejo, outras você tem que imaginar. (Ana Pi, *In: Noirblue: uma dança em deslocamento*, 2018).

Na versão para palco, no solo de dança *Noirblue* (2017), calçando um sapato que tem a sola perfilada com luzinhas azuis como a única fonte de luz em cena, Ana consegue um efeito visual de descolamento da realidade, enquanto o movimento robotizado e a trilha sonora reforçam a leitura futurista. O solo cria uma subversão das dicotomias tais como *desenvolvido x subdesenvolvido*, *tecnológico x analógico*, em que o corpo negro paradoxalmente nunca está nesse primeiro polo. Em entrevista, Ana fala que *Noirblue* nasceu primeiro no palco, quando viajava com esse espetáculo pelos países da África, e que sua vontade à época era de trabalhar com a dança negra de uma forma mais aberta.

Fiquei pensando em como poderia trabalhar com essas danças de uma forma mais aberta, colocar juntas danças que são de contextos totalmente diferentes, como uma dança de cerimônia e uma dança de batalha. Uma das formas que encontrei de promover esse contato foi através do afrofuturismo. (Ana Pi, entrevista para a 22^a. Mostra Tiradentes)⁸².

É interessante essa ideia de “abrir os códigos”, e, nesse sentido, vemos a ação inquietante dessa criadora que borra as fronteiras das danças que lhe caem no corpo com a velocidade com que circula pelo mundo, com a velocidade da rua. Isso é o que ela faz na inusitada proposição *Le Tour du monde des Danses Urbaines*, uma conferência dançada, desenvolvida a pedido do *Centres de Développement Choréographique Nationaux CDCN*, da França, que

⁸² Entrevista de Ana Pi à equipe da 22^a. Mostra de Cinema de Tiradentes. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h07 (Paris, França).

Ana Pi definiu como uma abordagem pedagógica sobre as danças de rua, através do mundo e de sua história: “uma volta ao mundo das danças urbanas em dez cidades”⁸³. Junto com outras propostas audiovisuais de sua autoria, como *Périphérie & Périphériques, Nós somos o centro*⁸⁴ e *Ceci n’est pas une performance*⁸⁵, ela parece recusar a dança de rua como estilo, e ao invés disso, assume a rua como pensamento de ligação, atravessamento de culturas e de fronteiras também entre as artes.

Com uma força sutil que coloca em cheque categorias que governam a geopolítica mundial, Ana Pi traz para a cena corporalidades periféricas pulsantes como fortes estratégias do corpo negro para existir num mundo que lhes nega esse direito.

⁸³ Trecho da conferência apresentada no festival *Danse Émoi*, em Limoges, França, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wEc5QuyVfeo>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h08 (Paris, França).

⁸⁴ *Nós somos o centro*, disponível em: <https://vimeo.com/254296273>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h10 (Paris, França).

⁸⁵ *Ceci n’est pas une performance*, disponível em: <https://vimeo.com/254296307>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h10 (Paris, França).

Concluindo

Ao fim desta reflexão sobre as teatralidades diaspóricas na dança no Brasil, tendo agrupado aqui uma relativa diversidade de modos e processos, além de destacar um certo pioneirismo, pelo menos em parte, considerando ainda que, na realidade, essa produção atual é muito maior, não é difícil imaginar que ela seria ainda maior caso fossem legitimadas as nossas maneiras próprias de existir.

Uma lição obrigatória é a obra do dançarino, coreógrafo e performer Luiz de Abreu, que iniciou-se na dança nos terreiros de umbanda no interior de Minas Gerais bem antes de conhecer a o balé clássico, como ele faz questão de dizer. Trabalhando com as questões do corpo negro e de gênero, mas não só, Luiz revela a exclusão abissal como ferida aberta. No genial *O samba do crioulo doido*⁸⁶, a

⁸⁶ Samba do crioulo doido integra a coleção de vídeo-dança do Centre George Pompidou na França e do acervo Vídeo Brasil do CCSP, disponível em:

<https://www.cnd.fr/en/program/1950-luiz-de-abreu>. Acesso em 10/06/2020 às 20h21 (Porto Seguro, Brasil). Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xp26ettIys>. Acesso em 10/06/2020 às 20h22 (Porto Seguro, Brasil).

objetificação do corpo negro, feminino, gay, aparece em entrega como objeto erótico, junto com ícones culturais que emulam a alegria e a festa, e que vai se tornando a catarse daquele que é dado em sacrifício, uma catarse que não alcança sua redenção pois ainda assim continua vertendo sangue. É impossível sair ileso.

Sabendo que a desconstrução do cânone eurocêntrico na dança é um processo complexo e trabalhoso⁸⁷ e que há muitas vertentes além das que tratamos aqui, quisemos destacar uma via que passa pela valorização daquilo que Boaventura S. Santos chama de “experiência social do outro lado da linha, isto é, do Sul global não-imperial”. Obviamente, como ficou claro pelos/as criadores/as comentados, isso não significa negar o conhecimento do cânone, mas sim validar também outros saberes excluídos, na busca de uma *ecologia de saberes* (SANTOS, 2009, pp.44-45). É nesse

⁸⁷ Enquanto isso, muitas escolas de educação infantil no Brasil, mesmo nas cidades menores e mais longínquas, continuam a oferecer balé clássico como única opção para as meninas acima de 3 anos de idade.

sentido que as perspectivas são abertas e há muito o que fazer.

Como procuramos discutir, se trata de reconhecer as subjetividades, que na América Latina são múltiplas em suas formas e modos de expressão, como as que se vê nas manifestações da cultura popular tradicional, nas corporalidades das ruas, nos modos de fala, nos modos existir. Nesse sentido, por mais que o rompimento com os cânones tenha sido uma conquista da dança contemporânea também em outras partes do mundo (LOUPPE, 2012), para nós ele é essencial naquilo que nos constitui como sujeitos, em nosso direito de re-existir, uma vez que “[...] a resistência contra a exclusão abissal compreende uma dimensão ontológica. Está vinculada a uma forma de re-existência” (Santos, 2018a: 317).

É claro que a ação da dança por si só não reverte a construção dessa invisibilidade, no sentido de incluir efetivamente aqueles/as que estão para o lado de lá da linha abissal, ou mesmo de validar os saberes das comunidades tradicionais e seus/uas

mestres/as, que sofrem a violência da injustiça social, do racismo, da pobreza e do acesso desigual aos meios de produção das artes. Mas a esperança é que o fato de dar visibilidade a esses saberes possa apontar para uma “sociologia das ausências” e efetivamente contribuir para uma “sociologia das emergências”.

A sociologia das ausências é a cartografia da linha abissal. Identifica as maneiras e os meios pelos quais a linha abissal produz a não existência, a invisibilidade radical e a irrelevância. [...] A sociologia das emergências se ocupa da valorização simbólica, analítica e política das formas de ser e de saber que se apresentam no outro lado da linha abissal pela sociologia das ausências⁸⁸.

⁸⁸ A ‘sociologia das ausências’ e a ‘sociologia das emergências’ são ferramentas de trabalho que se complementam para a ecologia de saberes, dentro das Epistemologias do Sul. “Enquanto a tarefa da sociologia das ausências é produzir um diagnóstico radical das relações sociais capitalistas, coloniais e patriarcais, a sociologia das emergências tem como objetivo tornar o panorama da supressão que emerge a partir desse diagnóstico um vasto campo de experiência social rica, animada e inovadora.” (Santos, 2018a: 323)

Poderíamos pensar que o papel do/a artista, nessa perspectiva, seria dar visibilidade a subjetividades invisibilizadas, preparando o terreno do imaginário social na direção de uma *justiça cognitiva* (SANTOS, 2018a, p.246). Se “a ecologia dos saberes não se produz só no âmbito do *logos*, também se dá no âmbito do *mythos*, o das pressuposições tácitas [...]” (*idem*, p.251), então o campo da arte tem muito a contribuir. Essa é a inquietação expressa no trabalho *What we are talking about*, de Ana Pi, quase um manifesto:

*When they speak, it's scientific.
When we speak, it's unscientific./
When they speak, it's universal.
When we speak, it's specific. /
When they speak, it's objective.
When we speak, It's subjective. /
When they speak, it's neutral.
When we speak, it's personal./
When they speak, it's rational.
When we speak, It's emotional. /
When they speak, it's imparcial.
When we speak, it's parcial. /
They have facts, we have
opinions./ They have knowledge,
we have experiences./ We are not
dealing here with a peaceful
coexistence of words, but rather,
with a violent hierarchy. Which
defines who can speak?⁸⁹ .*

⁸⁹ In *What we are talking about*, Ana Pi & Jideh High Elements, Shieldrum Records, 2016. Criação inspirada em texto de Grada Kilomba, em *Decolonizing knowledge*. Tradução livre: *Quando eles falam, é científico. Quando nós falamos, é não-científico. Quando eles falam, é universal. Quando nós falamos, é específico. Quando eles falam, é objetivo. Quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles falam, é neutro. Quando nós falamos, é pessoal. Quando eles falam, é racional. Quando nós falamos, é emocional. Quando eles falam, é imparcial. Quando nós falamos, é parcial. Eles têm fatos, nós temos opiniões. Eles têm conhecimento, nós temos experiências. Não estamos lidando aqui com uma coexistência pacífica de palavras, mas sim com uma hierarquia violenta. Qual define quem pode falar? (In: "What we are talking about"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lQP3LR1nIHg>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h21 (Paris, França).*

Referências

- AMARAL, Renata. **Pedra da memória**: Euclides Talabayan, minha universidade é o tempo. São Paulo: Maracá, 2012.
- ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- ATENCIO, Matthew. WRIGHT, Jan. 'Ballet it's too whitey': discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities. **Gender and Education**, 21:1, 31-46, 2009 DOI: 10.1080/09540250802213123.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 8 ed, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- COELHO, M. FALCÃO, A. 1995. Antônio Nóbrega: um artista multidisciplinar. **Estudos Avançados**, 9, 23 (abr. 1995), 59-70.
- DE ANDRADE, Marília. CANTON, Kátia. Overview of dance research and publications in Brazil **Dance Research Journal**, Vol. 28, No. 2, pp. 114-122, 1996.
- DESMOND, J. Dancing out the difference: Cultural imperialism and Ruth St. Denis's 'Radha' of 1906. **Signs: Journal of Women in Culture and Society** 17, no. 1: 28-50, 1991.
- DODDS, Sheryl. **Dancing on the Canon**: Embodiments of value in popular dance. Basinstoke, UK: Palgrave Macmillan. 235pp, 2011.
- DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas

para as artes cênicas. **Caderno GIPE-CIT (UFBA), Vol. 23**, 7-17, 2009.

DOMENICI, Eloisa L. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. In Helena Katz & Christine Greiner [org.]: **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política**. 1 ed. São Paulo: Annablume, v.1, p. 191-236, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas Mini, 2018.

FOSTER, Susan L. Worlding Dance — An Introduction. In: Foster S.L. (eds) **Worlding Dance**. Studies in International Performance. Palgrave Macmillan, London, 2009.

GREEN, J. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. **Dance Research Journal**, 31, no. 2: 80–100, 1999.

GREINER, Christine. **Corpo em crise**. São Paulo: Annablume, 2010.

ICHIMARU, Diane. **Adverso**. Encarte de espetáculo, 2009.

KAEPLER, A. Dance ethnology and the anthropology of dance. **Dance Research Journal** 32, no. 1: 116–25, 2000.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. África no Brasil: mapa de uma área em expansão. **Topoi, Rio de Janeiro, v.5**, n. 9, p.35-53, Dec. 2004. Disponível

em:

<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00035.pdf>. Acesso em: 19/01/2020 às 22h19 (Paris, França).

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM**, n.26. Pp. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>.

Acesso em 10/06/2020 às 15h40 (Porto Seguro, Brasil).

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”: *(in Sociologia e antropologia)*. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ORTIZ, Renato. (2003). **Românticos e folcloristas**. Lisboa: olho d ‘água.

ROBINSON Danielle & DOMENICI Eloisa (2010) From inclusion to integration: intercultural dialogue and contemporary university dance education', *Research in Dance Education*, v. 11, n. 3, p. 213-221.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela E. F. TURTELLI, Larissa S. ANDRAUS, Mariana B. M. [orgs.]. **Dançar o nome**: experiências no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Curitiba: Prismas, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Epistemologias do Sul**, organizado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, 23-71. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Construindo as Epistemologias do Sul**. Volume I. Para um pensamento alternativo de alternativas / Boaventura de Sousa Santos; compilado por Maria Paula Meneses [et al.]. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**. Coimbra: Almedina, 2018b.

Capítulo 6 - A póspornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade⁹⁰ por Bruna Kury

Resumo: A póspornô vem para as dissidências e corpos marginalizadas falarem sobre si e vivenciarem prazeres contra hegemônicos. Trans, racializadas, com diversidade funcional e toda dissidência que foge a norma, corpos oprimidas/massacradas pelo sistema cissexual, heteronormativo, higienista, magro, dito saudável e desejável. Aqui, uma crítica a pósporno, que sendo sobre representatividade de corpos que no pornô mainstream são objetificados ou invisibilizados, ainda muitas vezes assimila uma referência que é

⁹⁰ Publicado originalmente na *Hysteria Revista* (México), traduzido ao espanhol por Andrea Alejandro Freire, com o título *La pospornografía como arma contra la maquinaria colonial*. O escopo da revista é assim definido em seu site: “**Hysteria!** é uma revista de cultura e sexualidade dirigida a pessoas interessadas em explorar as políticas de representação do corpo a partir da perspectiva da arte e da busca de prazer entendidos/as como espaços políticos”. Tradução livre de: “**Hysteria!** es una revista de cultura y sexualidad dirigida a personas interesadas en explorar las políticas de representación del cuerpo desde la perspectiva del arte y la búsqueda del placer entendidos/as como espacios políticos.” Disponível em: <https://hysteria.mx/la-pospornografia-como-arma-contra-la-maquinaria-colonial/>. Acesso em: 19/01/2020 às 23h47 (Paris, França).

vinda da Europa e da branquitude, anulando corporalidades e/ou não deixando um ambiente confortável para determinadas corpos. A reprodução de lugares de dominação/submissão muitas vezes são os mesmos, reproduzindo também toda uma questão racista e colonial implantada, assimilada e entranhada. Pensar no BDSM como possibilidade de diálogo e consenso é uma das convenções da pós-orno. Mas e quando um chicote traz a memória num corpo diaspórico uma imagem de um corpo negro sendo escravizado e torturado? Questões historicizadas que num contexto de Brasil é necessário o repensar de uma prática "libertária". Tenhamos em vista de onde vêm e o que acessamos de pós-ornô, queer, punk, e diversas práticas que chegam a nós como subversivas e contestadoras. A potência está também em questionar a colonialidade nessas manifestações. O que não significa que a potência de fazermos uma pós-ornô sudaka, kuir e no Cu do Sul não seja transformador e até revolucionário. O corpo e a performance como campo de batalha. É iminente a necessidade de repensar o imaginário sobre as sexualidades, e isso ramifica para vários outros setores/estruturas sociais. Devemos nos atentar as interseccionalidades para desconstruirmos e destruirmos estas caravelas que forçam entrada em nossas mentes nos normatizando.

Esse não é um texto escrito por uma pessoa da academia e não pretende ser cordial à norma escrita e a nenhuma outra. É um experimento com algumas indagações e alertas ao que me aflige quando penso na pós-pornografia⁹¹ como vertente de arte/antiarte/política contemporânea. Observações minhas que podem dar alguns caminhos do que é essa proposta de subversão ao cis-tema⁹².

A pós-pornografia vem como proposta contra a pornografia comercial e tradicional. A mais de 10 anos produzo obras/performances que falam sobre essas opressões que corpos dissidentes vivem, e me incluo nessa. O histórico dessa nomenclatura (post porn) vem no manifesto escrito por Veronica Vera (assinado por atrizes e diretoras do pornô) e na

⁹¹ Para checar a veiculação do tema na mídia brasileira, consultar reportagem do Portal UOL sobre o trabalho de Bruna Kury, “*Pós-Pornografia*”: *conheça o movimento que mistura sexo, política e arte*. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/05/09/p-os-pornografia-conheca-o-movimento-que-mistura-sexo-politica-e-arte.htm>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h37 (Paris, França).

⁹² Com c de cisgênero, palavra criada para localizar pessoas não trans. Fazendo referência com a nomenclatura, cis-tema fala do sistema social centrado na heterocissexualidade compulsória, algumas dissidências chamam de heteroland.

performance *shor post porn modernist* da atriz/diretora/sexóloga Annie Sprinkle (EUA)⁹³. Surge portanto no Norte, e só de ter vindo de lá já vem com um acúmulo que a mim coloca a dúvida — quase como um exercício de pôr em cheque o que vem dos/as colonizadoras/es, que a maioria das vezes são colocados/as como perfeitos/as.

Pensemos então em outros pornôs que não sejam os de corpos hegemônicas, ou até mesmo num pornô que não seja comercial. Eu mesma penso na popularização da pósornografia, mas interseccionalizando sempre, até porque muita pósporno vista [podemos expandir a imagem para outros sentidos] por corpos hegemônicos também pode cair na cilada de ser feita de fetiche. O projeto de pósornopirataria⁹⁴ é um exemplo disso, feito

⁹³ Annie Sprinkle Post Porn Modernist, documentada pelo Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponível em: <http://hidvl.nyu.edu/video/pg4f4t4g.html>. Acesso em: 19/01/2020 às 23h50 (Paris, França).

⁹⁴ O projeto PORNOPIRATA (2017) foi criado para ser fonte de renda e autonomia na marginalidade; popularização da PÓS-PORNO e afronta a heteronormatividade compulsória, a ideia é participar de eventos e feiras principalmente na rua para mostrar que outro pornô é possível e muitas vezes nossos tesões estão condicionados. Sexorcismos, pornoterrorismo, pós

com a rede de afetos e pessoas que produzem fora da caixa. Ou até mesmo sites que comercializam póspornografia, quem faz, quem assiste e quem ganha.

Ou a póspornografia cooptada pelo mercado da arte. Muitas são minhas produções que dialogam com a arte da sexualidade e a arte contemporânea, outras se distanciam do mercado e são mais políticas. Isso é nítido nas minhas produções atuais de objetuais, instalações, etc.

pornografia, glitterismo, sexualidades dissidentes, corpos não assimiláveis e marginalizados e oprimidos, corpos gordos, travestis, ditas doentes, doentes, cyborgs, kuirs, sudakas, negres, indígenas, homens trans, intersexes, com diversidades funcionais, ditas sujas, sujas, antiheterokapital. As produções que compõem os dvds são em maioria nessa rede sudaka pós pornô, outras hackeadas da internet de sites como xvideos e xtube, produções escatológicas etc. Participam dos dvds póspornopirata: La Bala Rodriguez, Aily Habibi, Lechedevirgen Trimegisto, Constanza Alvarez Castillo, La Fulminante Roja, Hija de Perra, Liberta Morón, Post-Op, Tina Pit, Congelada de Uva, Invasorix, Walla Capelobo, Hector Acuña, Raísa Inocência, Tertuliana Lustosa, MariaBasura, Raíssa Vitral, Coletivo Coiote, Coletiva Vômito, Ventura Profana, Geni Granado, Space Labia, Sara Kaaman e Ester Martin Bergsmark, PorNoporSi, Nishmi, Theo Meow, Wolfe Madam, Tora Martens, Antropofagia Icamiaba, Flasher Girl, etc.

Faço uma crítica à pós-porno, que sendo sobre representatividade de corpos que no pornô mainstream são objetificados ou invisibilizados, ainda muitas vezes assimila uma referência que é vinda da Europa/EUA e da branquitude, anulando corporalidades e/ou não deixando um ambiente confortável para determinadas corpos, um projeto político que exclui corpos dissidentes do Sul global e incorpora supremacia branca, cisgênera, gozo pro olhar do macho, higienização, jovialidade, classe social, etc.

Aqui buscarei falar sobre potências no Cu do Sul. A performer Pêdra Costa escreveu o *Manifesto O Cu do Sul*⁹⁵. A pornografia na Europa usa o termo

⁹⁵ Trecho do Manifesto O Cu do Sul está no artigo de Jota Mombaça para a Revista Select n.38, de 2018, intitulado: *Se não puder ser livre, sê um mistério! Ensaio visual voltado à produção de artistas trans, feito por uma pessoa trans, com formas de acesso ao mundo das diversas posições trans*: "A antropofagia já não nos une mais. Já os comemos, como condição imposta violentamente pela educação civilizatória colonial. Agora os vomitamos e os cagamos. Ao Sul do mundo, ao Cu do corpo", por Pêdra Costa. Disponível em: <https://www.select.art.br/se-nao-puder-ser-livre-se-um-misterio/>. Acesso em: 19/01/2020 às 23h28 (Paris, França).

“do sul”⁹⁶ para designar a pornografia racializada, o fetiche a corpos do sul do mundo. Pêdra subverte em sua obra, apontando para outras conjunturas, o que pode nos levar a interseccionalizar diversas questões que nos perpassam enquanto corpos muitas vezes subalternizados.

Fiquemos atentas a essas práticas vindas do Norte e essas afirmações de desconstruídas (eles/as escravizaram minhas antepassadas ancestrais).

Mesmo no pósporno, vejo produções que muitas vezes reproduzem lugares de dominação/submissão que são os mesmos, reproduzindo também toda uma questão racista e colonial implantada, assimilada e entranhada. Pensar no BDSM⁹⁷ como possibilidade de diálogo e

⁹⁶ O termo usado é em inglês é Southern e em alemão Südländer.

⁹⁷ BDSM: “A sequência B/D refere-se à **Bondage e Disciplina**. Bondage é a prática BDSM de amarrar ou pedir para ser amarrada/o. Disciplina, por sua vez é a mudança geral no comportamento de quem adere a esse modelo de vida sexual. Já a ordem D/S faz referência a **Dominação e Submissão**”.

Disponível em:
<https://catracalivre.com.br/entretenimento/bdsm-10-coisas-que->

consenso é uma das convenções da pós porno. Mas e quando um chicote traz à memória num corpo diaspórico uma imagem de um corpo negro sendo escravizado e torturado? Questões historicizadas que, num contexto de Brasil, América Latina, faz-se necessário o repensar de uma prática “libertária”. Tenhamos em vista de onde vêm e o que acessamos de pós porno, queer, punk, e diversas práticas que chegam a nós como subversivas e contestadoras. A potência está também em questionar a colonialidade nessas manifestações. O que não significa que a potência de fazermos uma pós pornô sudaka, kuir e no Cu do Sul não seja transformadora e até revolucionária. O corpo e a performance como campo de batalha!

É iminente a necessidade de repensar o imaginário sobre as sexualidades, e isso ramifica para vários outros setores/estruturas sociais. Devemos nos atentar as interseccionalidades para desconstruir e destruímos essas caravelas que

[voce-provavelmente-gosta-mas-ainda-nao-sabe/](#). Acesso em: 19/01/2020 às 23h31 (Paris, França).

forçam entrada em nossas mentes nos normatizando.

A pós-pornografia não necessariamente é um pornô feminista. Aliás, muito do que assisti de feminist porn também se limita à cissexualidade e à branquitude. Observemos o que reproduzimos! Corporalidades invisibilizadas! Como em pornôs só com pessoas brancas, isso também é sobre racismo, ele está implantado muitas vezes até nas entrelinhas das relações. Houria Bouteldja⁹⁸ diz: “feminismo branco é uma redundância, pois o feminismo desde sempre é um fenômeno branco”. Essas reproduções da branquitude que muitas vezes se bitolam a pensar o mundo a partir da cultura hegemônica... Muitas vezes não percebendo o quanto anula outras corporalidades que são jogadas a margem. (Outras vezes percebendo e agindo cnicamente — reiterando esse sistema com a inocência branca / *white innocence*). Quantas vezes o feminismo branco se fecha entre si e

⁹⁸ Nota sobre a vida e a obra de Houria Bouteldja, disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Houria_Bouteldja. Acesso em: 19/01/2020 às 23h37 (Paris, França).

compactua com o racismo. Está também na história do feminismo: enquanto mulheres brancas reivindicavam direitos civis de equiparação com os homens, mulheres negras ainda viviam a escravidão e muitas vezes eram subordinadas a essas mesmas brancas. Ainda hoje, os salários são discrepantes, a violência doméstica é gritante, a violência policial comum, as mortes por aborto são muito maiores e tudo é mais agravado quando se é uma pessoa preta. Mulheres negras são postas na linha de frente desse holocausto negro que vivemos, vendo seus/uas filhes serem mortos/as.

E aqui, no país conhecido pelas bundas, a bunda objetificada como símbolo é uma bunda negra e grande. Mais uma vez o racismo entranhado desde a colonização se perpetua, vide colonização na mídia, etc. A colonização das sexualidades e o abuso de poder dos/as colonizadores/as são histórias nefastas gravadas no cerne da mentalidade e nos corpos historicizados por essa violência.

Mais uma vez, a urgência de fazermos os recortes e interseccionalizarmos!

Existências que ameaçam a norma. A corpa diaspórica, transgênera, indígena, intersexo, gorda, com diversidade funcional, soropositiva, toda corporalidade que não segue a norma hegemônica branca, magra e dita saudável... essas corporalidades têm que ser respeitadas e não fetichizadas, chega de objetificação dos corpos! É sobre isso a pósporno, sobre prazer também, mas talvez, e a meu ver, principalmente sobre a desconstrução do imaginário implantado do que é um corpo desejável ou não, pensar nos limites dos conceitos de sexualidade e seus desdobramentos em outros “campos”, em seus devires.

E esse “não” vem com uma gama de questões, racismo, gordofobia, transfobia, capacitismo, entre outras. Cabe a nós localizarmos e nos desprogramar, assumindo obviamente que não estamos fora do sistema como um todo: corpos oprimidas na margem e em vulnerabilidade, mas ainda assim dentro do sistema. É também sobre nos fortalecer entre as dissidências e corpos que são

postas em perigo e/ou vistas como perigosas simplesmente por existirem.

É principalmente sobre cuidado. A póspornografia como tática de guerrilha contra a maquinaria da heteronorma cisgênera, contra a indústria do pornô convencional, contra a indústria estético-farmacêutica e etc. Portanto, é sobre cuidado nas relações, denúncia aos opressores e gozo para/na dissidência. Questões como a desgenitalização do desejo, o exercício de outras possibilidades, o autoprazer e o conhecimento — e entendimento — do próprio corpo, a prática de autonomizar os processos de produção de si, seja desenvolvendo outros modos de vida que não os urbanocêntricos sudestinos / bolhas consumidoras de realidades ou o pensar no extrativismo e a relação de consumo que são base na formação da sociedade moderna. A ecologia interseccional proposta por Mogli Saura, por exemplo, propõe a produção de cosméticos e maquiagens naturais e artesanais, medecinas originárias e processos de hormonização com ervas, assim como as rodas de

profanokuir e performances rituais. Experimentam, também pensando no autocuidado, es artistes Puri Yaguarete e Sucia Immunda, bruxes contemporânes.

A póspro no quebra a norma de castração imposta pela igreja, pelo Estado, família nuclear e por diversas construções que nos podam o prazer e são baseadas no sexo coitocentrado e monogâmico, aliades do capitalismo e do patriarcado. A póspro vem como resistência política. Essa rede se amplia e o cuidado se mostra necessário em vários sentidos, a questão do autocuidado, da defesa pessoal e esses conhecimentos passados umes para outres. É sobre entender a necessidade do fortalecimento, da alteridade, de outras linguagens e do reconhecimento de privilégios. Muitas são as pessoas e coletivos que fazem encontros para compartilhar conhecimentos adquiridos na autonomia ou fora da educação formal, como o Coletivo Quimera Rosa⁹⁹ (experimentos biohacker),

⁹⁹ Página do Coletivo Quimera Rosa. Disponível em: <http://quimerarosa.net>. Acesso em: 19/01/2020 às 23h58 (Paris, França).

o Coletivo Coiote¹⁰⁰ (oficina de pornorecicle e bixa bandida), Coletiva Vômito¹⁰¹ (oficina de vômito), Geni Granado (oficina de desCULOnización), Klau Chinche (oficina ginecologia hacker), Sue Nhamandú (Prazeres líquidos-squirting), Mogli Saura (vivências experimentais em kaos butoh), El gabinete de la dra. Kaligari (tecnologia DIY), oficinas de dragking, hormonização por alimentação, grupo de estudos prostático des-generadx, ballroom, cabaré, faça você mesmx seu dildo, etc.

A proposta da oficina de Geni Granado de desCULOnización, a série de performances da Pêdra Costa de_colon_ization, ou até mesmo meu processo¹⁰² nos últimos anos pensando também no quanto o cu, a prática anal e quebra de seus tabus podem revolucionar o corpo e o político-social —

¹⁰⁰ Canal do Coletivo Coiote no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCGJnkUho7mjphYVVb6FnhuA>. Acesso em 20/01/2020 às 0h00 (Paris, França).

¹⁰¹ Canal da Coletiva Vômito no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/coletivavomito>. Acesso em 20/01/2020 às 0h02 (Paris, França).

¹⁰² Página de Bruna Kury. Disponível em: <https://brunakury.weebly.com>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h27 (Paris, França).

pois essa heterociscastração decú expande e ramifica por nossas relações. São experimentos artísticos que propõe ou representam a descolonização das corpos.

O que pode um corpo? Na pós-porno, podemos pesquisar e resgatar tecnologias ancestrais, futurísticas e contemporâneas. O corpo sudaka e travesti e as modificações corporais, por exemplo. Muitas vezes se faz modificações corporais sem muitos recursos, criativamente e por necessidade, como a utilização de próteses temporárias, outras com o danoso silicone industrial, etc. A transgenitalização, recentemente, o transplante de útero numa trans, os eletrodos e os chips.

Entre 1963 e 2018, mais de 8.027 pessoas foram assassinadas no Brasil por conta de sua identidade de gênero ou orientação sexual (segundo dados oficiais divulgados, o que significa que são muito mais pessoas). Lembrando que o transfeminicídio não é estatística e que as mortes são contabilizadas por esse mesmo sistema opressor, racista e cissexual), por isso, políticas são

necessárias para que possamos ter acesso a essas modificações que sentimos necessidades. Pode parecer e é muito horrível dependermos do poderio do Estado, mas é também um alerta a essa grande crise em que vivemos; colapso! O que fazer? Depender o mínimo possível pode ser um caminho. Às vezes, uma alternativa, às vezes, uma urgência. E não esqueçamos: “Meu corpo, minhas regras”. No Festival Kuceta¹⁰³, usamos uma outra frase que era uma versão dessa: “Meu corpo minhas regras, meu cu sem pregas”.

A medicina branca e a igreja patologizam uma série de diversidades corporais, as quais na póspornografia também estamos para dizer “Nós existimos”. A patologização da transgeneridade e da intersexualidade são dois exemplos de como a medicina ocidental mutila e mata corpos. Em outras culturas, os costumes são outros; e muitas vezes a diversidade é reconhecida para além do binarismo.

¹⁰³ KUCETA (póspornografias): Festival de cultura e política sexodissidente em São Paulo. Disponível em: <https://monstruosas.milharal.org/2018/06/11/kuceta-pospornografias-festival-de-cultura-e-politica-sexodissidente-em-sao-paulo/>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h07 (Paris, França).

Ex: Muxes (MEX), Hijras (IND), Two Spirits (América do Norte), etc.

Recentemente (em 2018/2019) participei/organizei um encontro pós-pono na Argentina, onde conheci Ce, que faz parte do coletivo Quimera Rosa, que num trabalho recente pesquisa a mutação genética de células de plantas no corpo humano. Em um dos trabalhos anteriores tem um nome que abre uma gama de possibilidades: *Minha sexualidade é uma criação artística*¹⁰⁴ (documentário da espanhola Lucia Egaña, 2011, 46 min.). Atualmente, o projeto do coletivo, que se chama *Minha enfermidade é uma criação artística*¹⁰⁵ pesquisa o vírus do papiloma (HPV).

A performance art é um dos campos onde a resistência e a manifestação política toma espaço; a visibilidade não é como em outros segmentos da

¹⁰⁴ *Mi sexualidad es una creación artística*. Disponível em: <https://vimeo.com/133348262>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h12 (Paris, França).

¹⁰⁵ *TransPlant: Mi enfermedad es una creación artística*. Disponível em: <https://vimeo.com/219843413>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h15 (Paris, França).

arte, mas o impacto com as ações performáticas são inegáveis. Quando se trata de sexualidade, sempre tem a questão da polêmica; muitas vezes vem à tona a questão da punição católica, perseguição e ameaças de morte. A liberdade corporal é algo ainda tabu, mas muitas vezes na arte encontra aliada. Ações como a da artista Pêdra Costa no Salão de Artes Visuais de Natal onde ela tira do cu um terço religioso (2010), a ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias do Rio de Janeiro com masturbação e quebra de símbolos religiosos (2013), a performance conhecida como Xêreca Satanik (Coletivo Coiote, 2014) onde a performer Raíssa Vitral enfia uma bandeira do Brasil e costura a vagina, a performance de Viviany Beleboni transgênera crucificada na parada da diversidade de São Paulo (2015), a performance do Golden Shower (2019), etc.

Estamos sendo censuradas!

O funk "carioca" proibidão também sendo uma manifestação da favelidade libertária subversiva, a relação com o corpo sendo... livre e sua revolta sendo manifestada artisticamente. "Nossa vingança é ser felizes" (Mujeres Creando, Bolívia)¹⁰⁶. E não estou para esquecer dos conteúdos machistas das letras, mas, mais uma vez interseccionalizemos. MC Carol, Tati Quebra Barraco, MC Dandara, Deyse Tigrona, diversos MCs racializados e na luta por sobrevivência nesse sistema onde o encarceramento é um mecanismo racista e 2/3 das pessoas em cárcere são negras, isso também é resistência. E ainda mais próximos da pós-pornografia, Solange, tô aberta!, Putinhas Aborteiras, Coletivo Coiote, Anarcofunk e Anarcofake.

Muitas vezes buscamos referências vindas do Norte, por essa validação gringa/colonial que é

¹⁰⁶ Página do grupo Mujeres Creando - feminismo de la despatriarcalización, Bolívia. Disponível em: <http://mujerescreando.com>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h19 (Paris, França).

quase uma pressão para que continuemos esse apagamento histórico. Mas lembremos de pessoas que também subvertiam/subvertem a norma imposta de gênero: Claudia Wonder (BR) e suas performances e atitude punk, Lemebel (CH), a subversiva Lacraia (BR), Lia La Novia Sirena (MX), Claudia Pantera (BR), Laura de Vison (BR), Hector Acuña (PE), Susy Shock (ARG “no queremos ser mas esta humanidad” e “reinvidico mi derecho de ser un monstruo”), Marlene Wayar (ARG), Hija de Perra (CH) que, com suas *Interpretações imundas de como a teoria queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*, desconstrói a caravela queer e fala sobre um kuir sudaka. Esses são apenas alguns nomes, muitas outras pessoas e coletivos hoje produzem fora da norma. E como fazemos produções que muitas vezes não são assimiladas pelo sistema mainstream das artes, precisamos divulgar entre as nossas, é tática de guerrilha ascendermos as dissidências. (A

artista rapper e performer Rosa Luz tem em sua obra a indagação “E se a arte fosse travesti?”¹⁰⁷).

A fronteira geográfica, o narcotráfico e a necropolítica, a prostituição, o corpo migrante, as racialidades, a transgeneridade, tudo isso é sobre o que quero conversar nas performances, isso, e pensando não só nas fronteiras geográficas, mas as fronteiras do corpo também. Por isso o trabalho com as próteses, a maioria temporárias. Na performance “escorpiônica”, a qual performei com diversas outras artistes como Ventura Profana, Diana Pornoterrorista, Mogli Saura e muitas vezes sola, a faca também como prótese, meu rabo cortante, cu ativo. Tenho investigado as sonoridades do corpo noutro projeto de pósporno sonoro — microfones de contato e objetos como bólides, ressignificados. Na performance “a fronteira do corpo é o próprio corpo e/ou próteses” faço um enema anal e ciclicamente coloco excrementos para fora e para dentro num

¹⁰⁷ E se a arte fosse travesti? Entrevista de Rosa Luz para o canal #Vivieuv. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fABr5hzEsrE&list=LLVZUTPAcqP2hZ-gEGn6U1Qg&index=785>. Acesso em: 20/01/2020 às 0h23 (Paris, França).

questionamento a higienização social. Outros projetos como objetuais feitos de resina, publicações autônomas, etc. fazem parte de minhas produções atuais.

Esse texto foi construído com a colaboração de diversas pessoas que fazem parte da minha vida, pessoas dissidentes pelas quais tenho muito afeto, admiração etc.

Gracias a Gil Porto Pyrata (pesquisa pósporno, linguagens como circo, dança e arte de rua), Vulcânica Pokaropa (mestra em teatro, produtora da websérie *Desaquenda*¹⁰⁸ e performer), Pêdra Costa (Solange, tô aberta!), Mogli Saura (compositora, bailarina, kaos butoh, atualmente com os projetos Anarcofake e Profanokuir) e Juliana da Silva

¹⁰⁸ Canal da websérie *Desaquenda* da Cuceta Produções no Youtube. Até a presente data foram publicadas as entrevistas com as/os seguintes artistas transgêneras/os, em sequência de data: Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz, Lyz Parayzo, Bruna Kury, Carmem Laveau, Caio Jade, Ventura Profana, Allan Machado (Rainha Favelada), Leona Jhovs, Mogli Saura, Jota Mombaça, Yasmin Bispo, Tatiane Dell Campo Bello, Lua Lucas e Aisha Brunno. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key_oqqWkVAqS-AMrvg. Acesso em: 20/01/2020 às 0h29 (Paris, França).

Henrique (mãe de Maria Rita, periférica, historiadora e psicanalista).

O texto não encerra, espero que estimule para outras questões.

A guerra de classes em que vivemos me faz ser inconforme e querer retomadas históricas, visibilizar o invisibilizado, redistribuição de renda e localizações a corpos que detém privilégios. Insurreição sexual!

“Você só olha da esquerda p/ direita, o Estado te esmaga de cima p/ baixo”. (Rafael Braga)

Capítulo 7 - A dramaturgia como espaço diaspórico de experiências *por Éder Rodrigues da Silva*

Resumo: Esse artigo lança um olhar expandido sobre a dramaturgia enquanto conceito e prática ao apontar as vias diaspóricas latino-americanas como vetores de redefinição do seu campo de abordagem. Situa-se o papel dramatúrgico em uma zona distinta da que, historicamente, foi entendido, ativando as vias e as veias dissidentes como articuladoras do termo expandido que a dramaturgia alavanca. O prospecto do papel do/a performer atribui ao campo dramatúrgico o caráter ambivalente, instável e fronteiriço necessário para dialogar com as margens do próprio ofício, reassentando a dramaturgia como um espaço de experiência voltado para tecer o encontro e o seu campo expandido de entendimento como instância diaspórica de escrituras que partilham de outros domínios, saberes e expedientes.

Dramaturgia é a arte de preparar, organizar, conceber e criar a experiência do encontro. Trata-se desse encontro secular que provoca a presencialidade dos corpos junto a uma partilha coletiva de narrativas, tessituras e performatividades em que o corpo é o elemento fundante e estruturante dos conhecimentos, fontes e domínios. O fato é que nem todos os povos elegeram ou utilizam o texto e o princípio dramático como sinônimos da efetividade dramática desse encontro propriamente dito. Nem por isso, esses povos deixaram ou deixam de conceber, preparar e organizar os elementos dialogicamente articulados para um encontro inserido em uma esfera de natureza cênica, espetacular e/ou performática.

Durante muito tempo, estivemos dentro da “cultura do texto”¹⁰⁹, prospecto tido como definidor da arte teatral. Esta cultura privilegiou o texto como a matriz do teatro, colocando os outros elementos como secundários neste processo. De certa forma, a própria historiografia teatral do Ocidente traçou seus

¹⁰⁹ (RUFFINI, *In*: BARBA, 1995, p. 238).

segmentos a partir dos movimentos relacionados preponderantemente ao texto e não a sua espetacularidade. Esta cultura do texto também esteve ancorada em alguns princípios ortodoxos que nos legou a estrutura interna da obra como o fundamento composicional do espetáculo e a progressão dramática, dentro da noção clássica de conflito, como sinônimo de sua eficiência.

Estes dispositivos ativadores de toda uma história ligada à literatura dramática têm um valor inquestionável dentro dos contextos de obras e dramaturgos/as que se debruçaram sobre este princípio para escrever peças determinantes para a constituição de movimentos artísticos e para a própria sobrevivência da arte teatral. No entanto, há pontos de fissuras paradigmáticas para com este preceito, comumente ligados à tradição e ao cânone, e que, à luz da incorporação de outras redes textuais e de outros códigos performáticos, fortalecem um repertório heterodoxo de composição e vivências.

Os pressupostos estéticos, performáticos e políticos que se desdobram a partir dos vínculos criativos firmados ou vivenciados desse repertório plural não desassociam o entendimento de texto das dinâmicas processuais e espetaculares da cena ou mesmo do encontro que ela promove quando a ideia de espetáculo é menos importante do que a experiência de colocar-se na presença do/a outra/o.

Podemos dizer que a cultura do palco surge como uma fissura conceitual que amplia o entendimento da fenomenologia teatral para além das fronteiras dessa noção restritiva de texto (no sentido de se limitar à estrutura interna da obra), acrescentando a ela, toda a complexidade da práxis, entendida como parte constituinte dos planos estéticos, temáticos e ideológicos do fenômeno. Esta tomada, que parece ser consenso no contemporâneo (ainda que montagens realizadas no formato tradicional aconteçam), esteve presente em todo o século XX, principalmente, no trabalho de artistas pautadas/os por uma história do espetáculo

em sua conjuntura plural e na processualidade dinâmica que seus dispositivos produzem.

A essência do trabalho dramaturgico é anterior a isso e não passa necessariamente pela cultura do texto, já que uma cartografia não eurocêntrica característica da própria América Latina é capaz de nos mostrar que as artes cênicas acontecem junto aos povos originários que, dramaturgicamente, articulam os elementos responsáveis pela partilha de encontros capazes de reuni-los em torno do imaginário, do imponderável e das questões sensíveis que lhes chegam em forma de rito, mito, musicalidade, dança, expressão e silêncio.

A partir dessa fissura, torna-se importante pontuar que toda via dramaturgica que tenha passado pelas bordas da textualidade dramática e da égide aristotélica, carrega em si a essência diaspórica de resistir ao princípio que foi legitimado como eficiência do ofício dramaturgico. No caso latino-americano, temos, geograficamente e culturalmente, uma topografia muito vasta de como as artes cênicas são vivenciadas e também, como

os inúmeros povos que coabitam esse espaço, em suas diferenças e similaridades, confabulam a experiência do encontro sem que o texto seja necessariamente o seu suporte.

A “América Latina” deve ser entendida dramaturgicamente como uma célula revolucionária, uma válvula em constante movimento de temporalidades e espacialidades e é exatamente esta diversidade, esta dificuldade de categorizar ou uniformar seus povos, tempos e histórias que constitui a sua riqueza em constante pulsão, sempre desafiadora aos olhares engavetados.

América Latina é um território que se faz e refaz por obras da natureza e dos/as que nela habitam. Este processo acontece de maneira particular em cada espaço, por isso não é possível referir-se à América Latina e nem à modernidade como se fossem unívocas. O continente é uma conformação social em movimento, atualmente tensionada entre a globalização e a regionalização. Podemos dizer que enunciadores/as e enunciadas/os de grande parte da arte destas terras (sujeitos e

objetos que podem ser os mesmos) carregam o conflito e o consenso. Nossos países não consolidaram suas nações ao mesmo tempo e nem da mesma maneira; não possuem economias, rendas per capita ou desenvolvimentos tecnológicos igualitários, nem sequer os sofrimentos que padecem suas regiões são da mesma intensidade (violência, pobreza, fenômenos naturais); mas, ainda assim, estamos sentindo e referindo-nos à América Latina, especialmente no campo artístico, como uma unidade que nos fere e/ou encoraja para escrever, pensar ou fazer arte. (ROJO, 2012, p. 93-94).

Nessa terra, tudo é narrado, cantado, dançado e ritualizado ao mesmo tempo. O encontro acontece em uma esfera individual e coletiva, muitas vezes com um ímpeto criacional artístico que não desvincula a matriz estética das instâncias políticas de resistência. Essa simultaneidade demarca formas articuladas para que o encontro seja concebido, preparado, ensaiado (ou não) e presenciado junto aos imaginários que, no conjunto de circularidades

em repertório, constitui corpos dançantes, brincantes e intérpretes de si, da/o outro/a e do entorno. Esses traços identitários figuram na maneira como grande parte dos povos originários latino-americanos se encontram e também sobre como produzem as vias artísticas que os conectam. O resultado desses encontros apoiados pelo viés da espetacularidade, ou sendo parte de suas próprias vivências, apresenta-se em instâncias de ressignificação dos processos identitários, sociopolíticos e coletivos que demarcam o encontro em determinando extrato de tempo e espaço.

Espectáculos performáticos latino-americanos criados de diversas concepções estéticas e ideológicas (...) são parte de coordenadas espetaculares, que desenvolvem processos criativos reveladores dos mecanismos pelos quais a América Latina foi oprimida e reprimida. Quando falo de mecanismos refiro-me à rede que sistemas, instituições, hierarquias e categorias fixas estabelecem entre si. A elaboração e articulação das ideologias hegemônicas, que mutilam o pensamento e impedem

a liberdade transgressora, realiza-se através de um emaranhado, que vai desde a linguagem até as estruturas institucionais. De diversas maneiras e com distintas metodologias, o teatro latino-americano continua produzindo signos que levam à discussão das identidades postas em relação com os contextos que as atravessam. (ROJO, 1999, p. 64).

As dramaturgias do corpo são também formas de tessitura que, pela linha performativa, demonstram que o conjunto de elementos que formata a dramaturgia não acontece apenas a partir do texto, mas também pelos códigos performáticos. Muitos desses códigos, inclusive, ainda estamos aprendendo a legitimar como expressividade, devido à histórica colonização do pensamento e do corpo latino-americano. Iluminar um olhar expandido sobre o termo que coloca a prática dramática em outras instâncias de atuação, significação e interfaces ilumina o olhar diaspórico e também a prática de atuantes, atuadores/as, multiplicadores/as da cultura, grupos, coletivos, agrupamentos e povos

que trabalham com uma topografia expandida em torno do encontro entre os corpos e a partilha sensível que são capazes de tecer.

A noção de dramaturgia como tessitura ou “tecer junto” compreende o princípio articulador do trabalho com as ações que envolvem o universo cênico. Para Eugênio Barba, estes fios não têm uma natureza restritiva, uma vez que todos os elementos podem acionar relações propositivas, de onde se pressupõe que a dramaturgia nasça exatamente desta premissa relacional.

Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do/a espectador/a em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. (BARBA, 1995, p. 68).

Seu entendimento fortalece os propósitos de que o prospecto das relações tecidas no âmbito cênico é que promove o objeto da circunscrição dramaturgical, ato em que as textualizações

proeminentes geram correspondentes no tempo e no espaço em que a presença, e tão somente ela, passa a ser o seu correspondente mais direto. Outros elementos como a interculturalidade e a investigação das tradições de raiz cênica dos diferentes povos, assim como seus meios expressivos, também constituem repertórios dramatúrgicos que o próprio Barba tem se debruçado, com destaque para suas pesquisas atuais justamente no espaço latino-americano.

Nesse sentido, o viés relacional de forças capazes de tecer um encontro de trocas tem se mostrado profícuo para o entendimento abrangente e diaspórico sobre a dramaturgia de povos que trazem a oralidade como o registro de suas vias identitárias e de feitura do encontro. Os Autos de José Anchieta são uma prova do conflito e do confronto entre a cultura da escrita e a cultura performática. Ambas são potentes no sentido da tessitura dramatúrgica e de possibilitar, a partir da reunião de elementos distintos, a pulsão de um encontro estético, cultural e experiencial. O trabalho

de José de Anchieta foi reconhecido como tal e, até mesmo, “legitimado” como o berço do teatro brasileiro. No entanto, o trabalho dos povos originários figuram apenas como rubricas nesses mesmos Autos, limitados a serem descritos como uma reunião de danças e ritos.

Neste sentido, o termo *práticas cênicas de raiz indígena*, conceitualmente estudado pela pesquisadora Patrícia Henríquez¹¹⁰, procura preencher esta lacuna conceitual, aproximando o termo *raízes cênicas* de algumas práticas do continente latino-americano. Ao investigar estas *práticas cênicas*, presentes em todo o território Latino-Americano¹¹¹, destaca-se um universo rico de

¹¹⁰ Patrícia Henríquez é pesquisadora e professora da Universidad de Concepción no Chile.

¹¹¹ Características da raiz desta latinidade também são encontradas nos estudos de Bella Josef na obra *História da literatura Hispano-americana: das origens à atualidade* em que dedica um capítulo especial para a modalidade teatral ao apontar para “a constante tendência alegórica, a plasticidade elementar das expressões, o estranho e primitivo sabor das imagens, a profusão de interjeições, as numerosas alusões a costumes indígenas que explicam a origem pré-hispânica. Os vestígios mais importantes do teatro indígena são a tragédia ritual dançante *Rabinal Achi* em língua quiche da Guatemala e o drama peruano *Ollantay*, a primeira pelo arcaico de sua forma

elementos cênicos que se traduzem enquanto chaves da tradição oral e, por vezes, como representantes da resistência cultural, construindo assim, modalidades expressivas de complexa e significativa importância na América Latina.

Este repertório performático que se abre, em muitos casos, também se afasta da história oficial e se enraíza junto a um certo prospecto condizente com a ancestralidade dos povos e com o performativo de sua expressividade, alternativa para resistir aos formatos legitimados pelo pensamento dominante, cuja resistência, muitas vezes, culminou com a dizimação cultural¹¹². Estes registros têm um caráter polissistêmico que integra o universo andino, quéchuas, a cultura amazônica, os incas, a cultura afrodescendente e os inúmeros povos ameríndios resistentes e fiéis à matriz de suas fontes expressivas, dentre as inúmeras outras nascenças e

e, a segunda, embora não totalmente, em parte, deixa entrever, o espírito e recursos cênicos dos/as indígenas.” (BELLA, 1971, p. 29-30).

¹¹² Referência aos períodos da colonização espanhola e portuguesa na América em que foram cometidos crimes atrozes contra a vida, os valores e a cultura dos povos originários.

descendências que a América reúne. Este caráter polissistêmico encontra no mito¹¹³, no rito¹¹⁴ e na oralitura¹¹⁵, uma forma de transmissão, com raízes

¹¹³ A perspectiva do termo adotada remete ao processo de construção e estruturação dos mitos, tratado como um fenômeno de extremo interesse para estudos atentos à sua complexidade, em que através do repertório das narrativas e matizes que lhe servem de suporte, busca-se formas de acesso ao universo humano de significações e sentidos, aos sistemas de representação e às categorias de pensamento e arte. O mito é uma forma de se permear o prospecto historiográfico de reconstituição dos povos como um todo, visto que, a partir de seu conhecimento e interpretação, torna-se possível intermediar instâncias que atravessam os seus próprios aspectos culturais, revelando matizes substanciais de suas fontes e expressões.

¹¹⁴ O conceito de rito é adotado dentro de uma perspectiva que o referencia como a concretização acional do mito em que “os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpe sua performance” (MARTINS, 2003, p. 67).

¹¹⁵ “Oralitura: singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (...) O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. Como um

cênicas fortemente influenciadas por este caráter sincrético e dotado de valor simbólico, social e histórico. Podemos até reconhecer estas práticas como tessituras de caráter transgressor, no sentido de resistir, de apresentar às gerações um vasto cenário de elementos dissidentes pertencentes à memória e à história do continente. Este arsenal opera com uma profusão imagética de forte impacto, contrapondo a história oficial letrada e convidando para um entendimento abrangente do que, de fato, consuma-se enquanto artes cênicas.

estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos.” (MARTINS, 2003, p. 77).

América Latina é uma categoria histórica, mas dentro da arte política atual é também um motor de rearticulação para uma tomada de posição própria frente a uma integração, pelo menos simbólica, de nosso continente, que visto do outro lado do oceano, continua sendo o outro, o exótico. (...) Trata-se de um território criado e recriado pelas práticas que assumem diversas forças que o habitam, bem como pelas formas ou estruturas que assumem os imaginários discursivos, muitas vezes contraditórios até em si mesmos. (ROJO, 2012, p. 94).

A dramaturgia ganha uma profusão diaspórica na América Latina na medida em que imaginários e realidades entrecruzam tessituras polissistêmicas de convocação ao encontro das artes presenciais. O corpo assume a sua dimensão sensível, política e vivencial atrelado às inúmeras colonizações, à resistência cultural e à sobrevivência. Nesse caso, a tessitura das ações se desloca definitivamente do espetáculo (tal qual a concepção eurocêntrica) e se enraíza nas manifestações identitárias, na presença performática nas ruas, na cultura popular e seu

complexo repertório, nas ritualizações ancestrais, nos terreiros, na circularidade da capoeira, no cavalo-marinho, dentre tantas outras formas das artes da presença. Todas elas também confabulam a partilha, o sensível, o estético e o político junto a uma tessitura de ações que leva a arte dramática à sua essência ativada no encontro.

A dramaturgia, enquanto espaço utilizado para se detalhar as peculiaridades do “encontro” aqui mencionado, apresenta-se como uma válvula instigante para se refletir sobre a natureza desse encontro e suas ressonâncias estruturais e conjunturais. A abrangência que o termo dramaturgia destaca atualmente é um reflexo do percurso que agrega ao seu entendimento, os saberes de uma prática vivenciada junto às transformações contextuais sofridas pela arte teatral ao longo dos séculos, os diálogos inerentes à questão do texto (provocados entre a tradição e a contemporaneidade) e, também, a dinamicidade com que, historicamente, o seu exercício e pensamento foram construídos.

A partir do cotejo das convergências que caracterizam o trabalho dramaturgico é possível apontar deslocamentos processuais que contribuem para redimensionar esse campo, principalmente, quando se trabalha com as tensões entre o visível e o invisível da materialidade dramaturgica, a identidade e a alteridade de suas formas, o caráter transitivo e o relacional de sua experiência.

O viés performático como instrumental teórico tem um importante papel como estratégia de redimensionar o conceito de dramaturgia, cujas potencialidades ultrapassam o universo da palavra e outorgam à cena (ou ao encontro) um tratamento muito mais imagético e de abrangência dialética. Nesse caso, as fronteiras do texto, propriamente dito, são esfaceladas por uma espetacularidade dotada de linguagem e que, também pode ser escrita, desde que não tomemos a escritura cênica como o simples registro das palavras que, em conjunto, constituem determinado texto a partir de um correspondente meramente verbal.

Dentro dessa linhagem, procuro apresentar algumas definições importantes para se pensar a dramaturgia como conceito vinculado a uma prática, por natureza plural, voltada para a tessitura de um encontro (espetacular ou vivencial) e, também, enquanto termo expandido.

Nessa perspectiva, é possível cartografar como a dramaturgia ou a arte do encontro foi pensada, exercida, partilhada e vivenciada na América Latina, tendo como parâmetro que encontros ligados às artes da presença sempre estiveram pautados pelas sonoridades, ritualizações, corporalidades que, em si mesmas, demandam urdiduras próprias de organização do encontro, suas teatralidades, escrevivências e reexistências. Dramaturgia na América Latina é o conjunto de todas essas pulsões que, nas bordas do território e suas fronteiras, nunca couberam na superfície da palavra ou na fina camada verborrágica historicamente colocada como sinônimo da essência dramaturgical.

A dramaturgia está muito mais ligada à como determinado grupo concebe, prepara e partilha o

seu encontro, do que, de fato, a escrita desse encontro no formato representacional. O trabalho dramaturgico na América Latina também pode ser lido como o exercício rapsódico de grupos, povos e coletivos em recolher traços, vestígios, esquecimentos e pulsões. Ao reconhecer a dramaturgia como um espaço onde experiências são vividas e tecidas, fica estabelecido um diálogo com todas as instâncias que são mobilizadas dentro deste referencial. Os princípios de trabalho que se têm à dramaturgia como uma escritura sensível à rede de saberes aberta a este repertório — que acontece **com e a partir** da/o outro/a — ratificam o entendimento plural da tessitura dramaturgica. Essa pluralidade também caracteriza-se pelo exercício de se lidar com elementos de distintas naturezas com destacada essência performática, cujos códigos se alimentam da performatividade cultural de cada grupo.

Com os estudos em torno da performance na segunda metade do século XX, surge também o termo “performer” que foi muito utilizado para fazer

uma distinção ao papel da/o ator/triz, sempre ligado aos princípios da representação. No entanto, o termo *performer* tem uma imbricação muito mais complexa como o/a agente que transita entre diferentes territórios expressivos, além de responder de forma conceitual, teórica e prática, a uma categoria de artistas (independente do segmento) que atuam no sentido de mover as estruturas (do sujeito, artísticas e estéticas) e de pluralizar suas práticas, processos e criações.

A aproximação do papel do/a performer com a instância expandida da dramaturgia me parece propícia quando se pretende conceituar vias insurgentes, textualizadas ou não, capazes de mover os fios dramatúrgicos para além da semiótica decodificadora de significantes e significados. Os diálogos traçados para sedimentar o campo expandido que a natureza da dramaturgia abarca, teve como ponto de partida a própria escrita.

Dos estudos que aproximaram os referenciais performáticos da escrita, destaca-se o trabalho da teórica Graciela Ravetti (2001). Segundo seus

apontamentos, é da ordem do performático, uma escritura que atua fora das convenções, que tem como foco, registros de uma escritura diferente dos moldes aceitos no âmbito literário, teatral e acadêmico e que, ao revelar e ratificar esta diferença, convida para adentrar um sistema cultural ainda não decifrado (porque esfacela a polarização de significante/significado), por vezes, erguido sobre estruturas estranhas ou pouco familiares (porque não se apoiam em modelos ou padrões hegemônicos) e tido como fruto de uma processualidade que desafia a convenção. Ao travar um complexo embate teórico a partir desta chave de entendimento com o intuito de dialogar, principalmente, com a escrita contemporânea, Ravetti (*idem*) redimensiona o campo de trabalho do/a performer a partir de seu valor subjetivo e simbólico:

Escreve-se como um/a *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos, quando, de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta escura era da globalização.

O campo estético que a escritura performática revela quando o/a escritor/a atua nesta vertente também é referenciado pela teórica e se soma à perspectiva plural pertencente ao campo de trabalho da/o dramaturgo/a, uma vez que, ao tomar o texto teatral como um organismo vivo, explora-se todas as possibilidades e as intensidades inerentes desta investigação, rompendo com as fronteiras do verbal.

Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como um/a *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o/a escritor/a *performer* não pode ter mais aspirações que ao presente. Escreve-se como *performer* quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam transpassar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações. (*op. cit.*)

Ao colocar o/a *performer* como categoria, assumimos o fato de que os planos estético, ideológico e político são atravessados pela gênese processual que, neste caso, passa a ser determinante na criação das linhas de força que sustentam o labor dramático. Estes planos adquirem um peso indissociável das partes, fazendo com que todas essas instâncias e também a forma como são tecidas sejam determinantes para o fundamento identitário de cada dramaturgia, de cada coletivo, de cada vivência transmutada em encontro.

Quando ampliamos a categoria do/a *performer* ao campo dramático (no sentido estético, processual e simbólico), torna-se possível formular chaves teóricas capazes de abranger a complexidade e as transformações expandidas da escrita, principalmente no que diz respeito à incorporação dos elementos performáticos pertencentes à dança, ao rito, às tradições populares e aos saberes e sabores do corpo.

Esta possibilidade de transitar entre territórios e fronteiras para mensurar outros modos de

composição possibilita lançar um olhar sobre como a dramaturgia possuiu uma atuação performática e como o seu campo expandido de entendimento é importante para não excluir instâncias diaspóricas de escritura que partilham de outros domínios, saberes e expedientes. O termo *performer* aplicado ao trabalho dramático compreende a abrangência do trânsito, sem perder a singularidade. Não se trata de uma categoria que credita ou descredita determinado método de trabalho dramático em detrimento de outro, mas que sublinha as vias e os vínculos de como a dramaturgia se coloca na gênese criativa e vivencial, e como esta experiência constrói a rede de significados e significantes que apareceram na obra, ou no encontro vivenciado como tal.

Ao aproximar os campos de trabalho do/a dramaturgo/a e do/a performer, procuramos expandir o viés performático pautado pela práxis que se reflete nas obras e encontros, abrangendo assim a diversidade das poéticas contemporâneas, das artes da presença dos povos originários, das

manifestações populares e também dos processos que as engendram. O termo performer é fundamental para esta extensão porque introduz nas linhas de discussão a questão do processual, da vivência, da operacionalidade que efetiva a tessitura, tornando-a específica a cada experiência, cuja função dramaturgica passa a englobar a sua intermediação e a intervenção na rede de relações e no encontro final correspondente.

O conceito *dramaturga/o-performer* não tem pretensões de reger determinada corrente. Isto seria, indubitavelmente, contrário aos preceitos da performance e, também, ao campo plural com que os/as dramaturgas/os trabalham atualmente. Trata-se de propor uma ferramenta operativa que procura dialogar de forma mais efetiva com o trabalho dramaturgico que pode atuar sob uma outra perspectiva laboral, partindo da processualidade e do prisma heterogêneo de fontes que se agregam ao complexo repertório escritural que a dramaturgia envolve.

Podemos então considerar que o trabalho dramatúrgico — aqui entendido como o ofício ou como a vivência daqueles/as que concebem, preparam, organizam e criam a experiência do encontro — se torna performático quando o trabalho acontece em três instâncias distintas e complementares. 1) A primeira instância está relacionada com as vias e os modos de criação desse encontro; 2) A segunda instância está relacionada com a incorporação da dimensão processual e das vivências à escritura dramatúrgica; e 3) A terceira instância está relacionada com a dimensão política e ideológica desta perspectiva de trabalho.

A partir destas três instâncias podemos mensurar como se redimensiona o campo dramatúrgico, no caso, atuando e transitando, concomitantemente, nestas três instâncias, por vezes, potencializando mais uma em relação a outra, porém sempre tensionando esses três domínios.

Esta atuação pluridimensionada coloca o trabalho dramático como um agente atuante efetivo no processo de criação, cuja identidade (muito mais do que a autoralidade) é possível de ser reconhecida na assinatura plural que registra tanto a sua obra (ou encontro) como o modo de elaborá-la. Percebe-se diante desta nova rede de relações tecidas que o entendimento do seu principal instrumento de trabalho (o texto dramático) é também tensionado de forma a dar abrangência ao seu conceituário (não mais fixo) e, também, à processualidade que o origina (performativamente em trânsito), estreitando sua atuação com a dos preceitos da performance, além de instaurar, de fato, a dramaturgia como um espaço de experiência. “O trabalho do/a performer pode envolver uma ênfase que está relacionada, sobretudo ao nível do 'como', mais do que ao nível do 'o quê'.” (BONFITTO, 2013, p. 24).

O prospecto do/a performer atribui ao campo da dramaturgia o caráter ambivalente, instável e fronteiro necessário para dialogar com o trabalho

dramatúrgico que atua exatamente na fronteira que a escritura da cena emerge, numa zona interrogativa que confronta suas formas, estruturas e processos, fazendo desta fronteira a mola propulsora e transformadora da sua arte.

Nestas instâncias de trabalho que se complementam, situa-se o papel dramatúrgico em uma zona distinta da que, historicamente, foi entendido. Essa perspectiva reforçada ao aproximarmos o campo da dramaturgia com o da performance, estreita, principalmente, suas vias processuais como chaves convergentes e deslocáveis de conceitos, a partir da transformação que suas contaminações delegam.

A aproximação do campo do/a performer dos domínios dramatúrgicos se torna profícua porque se mira no “como” e trabalha no sentido de transformar as próprias fronteiras que tensionam, ao indissociar o entendimento contemporâneo sobre dramaturgia da sua prática, onde, de fato, os conceitos que se desdobram são construídos e confrontados.

Esta ferramenta operativa capaz de dar conta da dinâmica da atuação dramatúrgica na

contemporaneidade entende esta dinamicidade como uma perspectiva sensível à tradição e às práticas diaspóricas e está atenta à pluralidade que o termo dramaturgia adquiriu no percurso historiográfico ou que, notoriamente, sempre esteve na essência das artes da presença. Também está imersa no terreno processual que as teorias e a própria natureza da performance emprestou, características que instrumentam reflexões sobre a diversidade e a recorrente percepção de redefinição do ofício e do próprio conceito de dramaturgia.

1) A primeira instância está relacionada com as vias e os modos de criação

Esta instância está intimamente ligada aos preceitos da performance que provocam diretrizes que confrontam os jeitos de se fazer, compor e criar. Neste sentido, a dramaturgia enquanto conceito expandido amplia o olhar sobre suas frentes metodológicas, incorporando à sua prática, princípios capazes de tensionar os níveis de integração dos campos que envolvem a forma, o

conteúdo e as próprias vivências, tidos como indissociáveis, além de ratificar o campo heterogêneo das fontes do trabalho dramático.

A dramaturgia enquanto conceito expandido coloca em diálogo os velhos formatos com as novas tendências, pluralizando a escritura que não representa nenhuma vertente ou corrente, mas endossa o cruzamento de suas essências, prevendo suas interações, relações e contaminações. Ao atuar como articulador/a e mediador/a do percurso entrelaçado ao coletivo ou ao grupo, o trabalho passa a permitir que a experiência do encontro possa contar com uma multirreferencialidade, uma frente polissêmica que recolhe materiais do repertório conhecido e, também, de outras fontes de produção que passam a fazer parte do plano estético.

Este perfil se aproxima de um dos pressupostos da performance que é o seu viés de enfrentamento, de questionamento ao que se tem como parâmetro, ou mesmo, tensionando o representativo e o encadeamento dramático. Dentro

desta perspectiva, rompe-se com o texto tradicional ou com os prenúncios que encerram sua rede de sentidos, ampliando, no caso, suas vias, gênese e modos de criação.

Este esforço pela ruptura ratifica o espaço de experimentação onde são testadas novas formas, novos preceitos estéticos, e, também, novos catalisadores extraídos do campo documental, poético, existencial, histórico, imagético, político, social, memorialístico, épico, ficcional, testemunhal, narrativo, lírico, fragmentado, clássico, originário, dentre outros, em que a natureza performática de suas fontes, formatos e produção cria um escopo reatualizante entre a tradição e a contemporaneidade, entre a ruptura e a continuidade, expondo, no caso, sua natureza diaspórica, de dispersão em relação ao espaço atrelado como de sua origem.

O potencial expressivo da experimentação que desengessa as vias dramáticas do princípio normativo que rege o representativo, lança luz nas frentes que se abrem para o trabalho dramático e

performático que intervém em diferentes campos e domínios. É sobre este trânsito interdisciplinar que o conceito expandido aqui explorado se debruça, baseando-se no fato de que a dramaturgia tecida pode também ser estruturada **a partir e sobre** o diálogo provocado entre as materialidades distintas, de campos diversos, já que, muitas vezes, o trabalho surge da tensão entre essas materialidades e o encontro, aqui provocado como definidor da arte dramática e também como o espaço para a partilha de experiências.

Os pontos de intercessão, indeterminação e contraste entre os elementos oriundos de linguagens díspares, quando colocados em contato, confirmam novas vias de criação. O trabalho dramático, ao assumir este trânsito, escreve a partir dele e das contaminações internas e externas do processo vivenciado, explorando assim a dimensão de cada arte e o universo de cada área, ato que desestabiliza indícios normativos ou excludentes.

A partir deste diálogo interartes, a emergência do corpo, um dos pilares expressivos da

performance enquanto modalidade artística, também é recuperado pela dramaturgia expandida na medida em que investiga outros escopos escriturais, muitas vezes oriundos do universo sensorial, sinestésico ou imagético. Estas novas formas de escritura ultrapassam as mediações semióticas e a fixidez sígnica, colocando a dramaturgia como um espaço plural que reatualiza suas premissas, reconhecendo a fusão de mídias, tradições, ancestralidades e linguagens em processo como eixos da tessitura.

Ao pensar uma identidade dramatúrgica pluridimensional, em que a escritura expande suas fronteiras, passamos então a investigar o “texto” a partir de campos pouco explorados, culminando com obras lacunares, porosas e com traços performáticos desde a rede de relações de seu processo até o resultado. Chegamos também a como formatos dramatúrgicos diaspóricos resistiram ao explorar outros entendimentos e outros códigos para além das bordas do verbo e do pensamento dominante.

O esforço por transbordar os limites de sentido que estabelecia o teatro realista, sempre dependente do saber dominante, traduz-se em abrir níveis de significação que se revertam em uma ampliação dos planos interpretativos e contribuam a alcançar um objeto portador de múltiplas possibilidades de significação. Por este caminho, dá-se resposta às tentativas hegemônicas do discurso dramático tradicional, que legitimava mundos sancionados pela centralidade cultural. Uma das formas de superar este hegemonismo discursivo é a de eliminar a tendência a mensagem unívoca da peça convencional, e abrindo certos espaços indeterminados de sentido a fim de que a/o espectador/a possa exercitar sua interpretação, segundo seus códigos, experiências e suas próprias potencialidades codificadoras. (POZA, *In*: CARREIRA, 2003, p. 173).

Ao assumir que todo e qualquer elemento, oriundo de quaisquer campos artísticos pode pertencer a uma estrutura dramatúrgica, no caso, criando códigos próprios de expressão e

sensibilidade, reafirmamos que a concepção de “texto” rompe com as fronteiras da palavra. A dramaturgia enquanto conceito e prática expandida trabalha com a ciência deste rompimento e caminha para o encontro de uma linha dramatúrgica correspondente ao espaço de experiência vivenciado, numa estrutura em que o enredo e os/as personagens (caso apareçam, já que a fronteira de suas pertinências também são frutos de embates) são elementos coadjuvantes de um encontro presencial que, nesta perspectiva, carrega traços de uma identidade coletiva e processual. A forma como os elementos são reunidos juntamente com seus correspondentes temporais e espaciais passam também a funcionar como dispositivos de uma escritura que deixa de ser temática e passa a ser dramatúrgica.

Do mesmo modo, a proposta de mundo se constrói sobre a base do critério da fragmentação, anulando de passagem a ideia da totalidade cênica da estética tradicional. Os fragmentos da realidade deixam de funcionar em termos de referentes explícitos e definidos para transformar-se em componentes que ajudam a criar sentidos. Quanto maior seja a variedade de elementos de mundo presentes na escritura teatral, mais rico será o nível de significação da obra. Como resultado do debilitamento da historicidade, enquanto discurso central e seguro, as imagens representadas aparecem demarcadas dentro de um conceito de temporalidade no qual o passado e o futuro são abolidos, e a realidade se congela em presentes perpétuos. Cessa aquela relação unitária e contínua que caracterizava a intriga clássica para dar lugar a significantes autônomos, alheios a todo travamento lógico-formal. (POZA, *In*: CARREIRA, 2003, p. 173).

2) A segunda instância está relacionada com a incorporação da dimensão processual à escritura dramática

Ao incorporar os processos e vivências ao corpus dramático, amplia-se a genealogia que fundamenta a origem de suas práticas e conceitos. Neste sentido, tomar a dramaturgia como o espaço do exercício da diferença significa ratificar o viés coletivo de sua gênese como uma instância de resistência à cultura de massificação, à globalização dos meios, à hegemonia mercadológica amplamente doutrinada pelas mídias, ao colonialismo, à barbárie neoliberal, além de combater a fixidez epidêmica como estratégia de reprodutividade e lucro.

Ao colocar a processualidade e a vivência como elementos fundadores e resultantes da reconfiguração do trabalho dramático, reconhecemos as influências internas e externas de sua conjuntura que se abre ao campo operacional, modificando o seu valor simbólico. A experiência do *estar junto*, tão suprimida, negada e temida, e, ao mesmo tempo, tão fundamental, torna-se a essência

da ideia expandida da dramaturgia. Neste segmento de partilhas do sensível, do subjetivo e da dinâmica de significações que as artes da presença articulam é possível desenvolver um trabalho amplo no sentido de investigar as células motoras capazes de conduzir cada projeto, vivência ou percurso. A dimensão dos processos geradores intermediam as formas, os conteúdos e as escolhas no sentido de colocar o material em jogo, no caso, na experiência de sua tessitura e no compartilhamento com o/a outro/a, nem sempre espetacular, mas, inevitavelmente, na presença da outridade.

O exercício de coletivamente se tecer subjetividades cria limiares expressivos que suspendem o status das fronteiras do individual e, isto, só pode ser feito pelas artes coletivas que prezam pelo ato do encontro criativo dos/as seus/uas agentes com o/a outra/o (traduzido ou não na esfera do que chamamos de público), como ação definidora dessa arte artesanal, fatal e política.

Ao incluir o processo como elemento definidor do percurso, promove-se o olhar e a escuta que se

apresentam justamente quando a gênese desnuda nossos repertórios de certezas e convergem para um espaço apto a recolher o que temos de diferente, seja na dor, no trauma, nos processos históricos, na colonização da memória, na resistência, na política dos afetos e junto a esferas invisíveis e desconhecidas que só se evidenciam quando encontram um espaço de recolhimento (e não de juízo), de inclusão (e não excludente), performático (e não normativo).

O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social, a manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal de reformulação permanente, de sustentar um sentido de identidade cujo vazio produz vertigem, formas de memória que, desde a pessoal, configuram a coletiva, reinventando o passado como tomada de posse do presente. Não se trata, então, de um trabalho meramente estético, e sim tem a ver com a sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê,

se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar a diferença cultural, contrariamente à simples constatação da diversidade. (RAVETTI, 2001).

Exercitar a diferença não significa apenas incluir os discursos das minorias sociais no enredo ou modificar a trama dos conflitos causais, mas experimentar novas vias dramatúrgicas de contato. Dessa forma, o termo *dramaturgia* passa a ser pensado em consonância ou em divergência com os contextos onde estão inseridas. A pluralidade de seus domínios passa a residir no papel de se repensar a todo momento as dinâmicas internas e externas do ato criativo ou da experiência viva do encontro comum a todos os povos. A forma de tornar o encontro possível passa a ser a tessitura dramatúrgica *in locus*.

Este trabalho redimensionado a partir da diferença promove intervenções políticas e poéticas no seu contexto. Ambas são capazes de subjetivar, com a mesma força, limiares de resistência ao escapar do que as mídias colocam como

“necessário”, ao fugir do que o mercado impõe como “essência”, ao se livrar do que os modismos culturais colocam como “pertencentes”, agindo, a partir daí, de acordo com a criticidade e a sensibilidade que a experiência coletiva expõe em relação ao mundo, ato que redefine o valor simbólico do papel dramático na gênese criativa de sua fabulação.

Esta premissa experimental nos livra do cumprimento de protocolos (ainda que a selvageria capitalista tenha nos forçado aos prazos e contrapartidas), dos moldes e vícios acadêmicos (ainda que este tenha se tornado o espaço, alternativo ou não, de muitos/as artistas), das ideologias ou utopias simuladas e das expectativas de mercado e de público (ainda que dependa deles a sua continuidade). Trata-se de entender e estender a dramaturgia para um terreno de descobertas e não de repetição, como uma possibilidade de efetivação de experiências e de reflexão sobre como elas se desdobram no âmbito da escritura expandida.

3) A terceira instância está relacionada com a dimensão política e ideológica desta perspectiva de trabalho

A emergência da escritura de raiz coletiva e performática pode ser lida como desdobramento de um princípio estético. No entanto, ao funcionar exatamente como um dos eixos fundamentais e operacionais desta atuação, reconhecemos que não se trata apenas de uma opção estética, mas de um posicionamento político.

A ideia de coletivo se torna a base geradora em que o trabalho dramático assume seu lugar de enunciação e emergência, posicionando-se mediante os contextos nos quais está inserido. Este posicionamento pode estar presente tanto no processo quanto na obra resultante, tanto na forma de tecer o encontro como na forma de partilhá-lo com o/a outra/o. O trabalho dramático adquire uma voz ativa na articulação das experiências a serem vivenciadas, tendo, no caso, a responsabilidade de fundar, de fato, um espaço

polifônico a partir da presencialidade que intermedia e convoca.

Outro traço comum entre a performance e a escrita, está na esfera do político, percebido quando a arte, inserida em uma dada realidade histórico-social, compõe-se em diálogo com ela, servindo de ponto de reflexão e crítica acerca do contexto em que se insere. O caráter político ativista da performance e da escrita pode ser bastante variável, de acordo com o diálogo e a carga de crítica que estabelece com o contexto. (PEDRON, 2006, p. 79).

A escolha pela matriz coletiva e pela gênese que atravessa espaços e fronteiras têm uma essência puramente política, salta do trabalho “de grupo” para o trabalho “em grupo”, desloca a montagem da obra para o exercício insurgente do encontro, ambos como ratificador de ideologias consumadas num espaço compartilhado.

A dramaturgia enquanto conceito expandido evidencia seu caráter político de forma mais complexa do que simplesmente a tarefa de incluir

um tema extraído do contexto social na obra que será apresentada, independente se nos moldes do teatro tradicional ou não. O ato construtor de sentidos pertencentes a determinado grupo, coletivo ou projeto artístico já traduz um posicionamento e ultrapassa a ideia de espetáculo. A própria estrutura dramaturgica, em formato de obra ou encontro, tem um caráter político quando confronta o instaurado e o status quo. Principalmente quando faz emergir fatos, vestígios e rastros de uma história recente, por vezes, ligada as práticas diaspóricas naturalmente enraizadas junto ao rompimento com as estéticas normativas.

Os grupos teatrais e de dança estiveram atentos ao terreno amplo que a palavra dramaturgia move em detrimento da supremacia que o texto exerceu durante muito tempo sobre o ofício das artes da cena. Os processos de criação coletiva e os processos colaborativos que ganharam as salas de ensaio na segunda metade do século XX comprovam essa preocupação ao denotar o esforço dos coletivos em preparar os próprios encontros,

resultado, nesse caso, dos processos vivenciados e dos desdobramentos vocais, corporais e improvisacionais partilhados no âmbito dos ensaios. Não é que os processos passaram a ser mais importantes que os resultados. Nesse momento, trata-se da fissura paradigmática em que a própria engrenagem conceitual e a reconfiguração da instância performática vem à tona, reassentando a dramaturgia como um espaço de experiência voltado para tecer o encontro.

O reconhecimento desta pluralidade que integra as instâncias operacionais, processuais e simbólicas redefinem as arestas em torno da dramaturgia expandida, reforçando o olhar performático sobre sua gênese, prática e escrita, além de iluminar o viés diaspórico, simbólico, político e subjetivo com que a América Latina tem articulado as tessituras de seus encontros, sejam eles no formato de teatro, de dança, de performance, de ativismo, de ritual, de religiosidade ou de qualquer prática dissidente capaz de reunir um repertório de

saberes naquilo que podemos investigar como ontologia da tessitura da complexa arte do encontro.

Referências

- BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. (Orgs.). **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BELLA, Josef. **História da literatura Hispano-americana: das origens à atualidade**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes Ltda., 1971.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **In: Língua e literatura: limites e fronteiras**. Santa Maria. n. 26. P. 63-81. janeiro/junho, 2003.
- PEDRON, Denise. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- POZA, Sérgio Pereira. A performance teatral: uma provocação moral ao imaginário social – O caso da Casa de Vidro. **In: CARREIRA, A.L. A. et al. (Org.) Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. Pgs. 171- 180.
- RAVETTI, Graciela. Escrita performática e história literária. **In: Caderno 2 NELAP “Seminário Letra, Cena e Performance” 06/06/2001**. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2001.
- ROJO, Sara. Crítica latino-americana de teatro e cinema: **In: ROJO, Grínor. ROJO, Sara. RAVETTI Graciela. Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. *In*: MACIEL, Maria E. ÁVILA, Myriam. OLIVEIRA, Paulo M. (Orgs.). **América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX**. Núcleo de Estudos Latino-americanos. FALE/UFMG. Belo Horizonte: Viveiros de Castro Editora, 1999.

RUFFINI, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco. *In*: BARBA, 1995, p. 238. BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. (Orgs.). **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

Capítulo 8 - Luz de vela em performance: contrassexualidades cênicas da iluminação como diásporas religiosas *por Dodi Tavares Borges Leal*

Resumo: A incidência de luz, associada a atributos de fé em diversas religiões, guarda no cristianismo, assim como em outras, a simbologia da presença ou proximidade divina a partir de velas. Artistas da cena e da performance como Pêdra Costa, Alejandro Jodorowsky e Marina Abramovic desenvolveram produções que fazem provocações às formas ocidentais hegemônicas nas quais encontramos sugestivas inversões aos conceitos de luz ligados ao cristianismo cisbranconormativo. Vemos nas construções cênicas recentes algumas propostas inusitadas nas quais práticas contrassexuais se vinculam diretamente a elementos da iluminação como artefato criativo. Por sua vez, tais dispositivos de teatralidade da luz apontam deslocamentos atitudinais diante dos processos de espiritualidade humana forjando arranjos sexo-luz-fé que esgarçam o paradigma sexo-sombras-paganismo. Neste sentido, questionamos: de que maneira os arranjos contrassexuais e cênicos de vela como dildo e como gozo podem configurar uma trajetória de diáspora religiosa? Trataremos, então, de promover uma reflexão teórico-crítica da iluminação cênica como um dos simulacros da cisão contrassexual ao cristianismo hegemônico-colonial tendo a vela como dispositivo performativo deste rastro diaspórico.

Introdução

De acordo com Carlson (1997), a produção cênica ganha na década de 80 do século XX a consubstanciação de teatralidade enquanto um evento onde a aplicação do caráter performativo prescinde do aspecto representacional. Temos aí uma diáspora da teatralidade que alça-se de seu território conhecido, para reinventar-se. “Intimamente ligada à recepção que implica a/o espectador/a, a teatralidade clareia nossa compreensão das formas atuais mais além da cena teatral”.¹¹⁶ (FÉRAL, 2011, p.10). Em certo sentido, a arte da performance tem dado revigoramento às Artes Cênicas contemporâneas e às artes de modo geral. Numa perspectiva expandida, o conceito de “arte como performance” (DAVIES, 2004) propõe constatar que no fazer artístico em si há potencialmente os atributos performativos de risco, cisão e diáspora. Destacamos, ainda, como a

¹¹⁶ Tradução livre de: *“Intimement liée à la réception qui implique le spectateur, la théâtralité éclaire notre compréhension des formes actuelles bien au-delà de la scène théâtrale.”*

processualidade teatral de crises está plasmada nas atividades performativas da América Latina, onde os fatores subjetivos e objetivos da experiência de resistência à colonialidade é repertório prático do cotidiano; no contexto de produção artística da cena latino-americana, a crise é um sintagma de memória crucial, ossificada nas estruturas da vida em todas as suas camadas (TAYLOR, 1991).

A interrogação a respeito da luz de vela se dá, então, no contexto em que não apenas inscrevemos a teatralidade numa expansão em relação aos seus moldes clássicos, como também aventamos modos de cena nos quais o cotidiano é em si imbuído de cenicidade. De fato, a arte da performance têm reivindicado a força de dar trato à cotidianidade de objetos, fazeres e dizeres. Podemos dizer que a própria performance é uma diáspora do teatro. Mas não só! É o teatro como diáspora de si mesmo. Um teatro que se quer teatra (LEAL, 2018).

O que pode nos incitar a luz de vela? De que provém sua força? Quais os devires poéticos que ela instiga em nós e sobre nós? O que a chama

chama de cada pessoa? O que ela convoca? Quais as transformações em jogo numa luz térmica? Pode a vela ser religiosa e sexual ao mesmo tempo? De que maneira um culto com velas é uma penetração contrassexual? Quais as equações poéticas de deslocamento entre o devir da oferenda da religiosidade e o devir da oferenda da sexualidade?

Há que se considerar que uma estética concreta que põe a prova a materialidade da iluminação cênica não dissuade corpo e espiritualidade. De fato, a subjetividade humana é uma tensão de corporalidade na qual a luz se marca tendo em dimensão as suas topografias sociais. A iluminação do corpo é uma atividade de gênero, étnico-racial, de classe, de peso, geracional, etc. (LEAL, 2019). Antes de adentrar as tensões *religiosesexuais* da vela, perguntemo-nos sobre as dinâmicas desta pequena luz que ela produz. A chama tem algo em si a provocar?

As fantasias da pequena luz nos levam de volta ao reduto da familiaridade. Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores frágeis. Comunga com os valores que lutam, portanto, com a luz fraca que luta contra as trevas. Assim, todas as nossas fantasias da *pequena luz* conservam certa realidade psicológica na vida atual. Elas têm um sentido e, diríamos mesmo, têm uma função. Com efeito podem dar a uma psicologia do inconsciente toda uma aparelhagem de imagens para interrogar, calmamente, naturalmente, sem provocar o sentimento de enigma o/a ser sonhador/a. Com a fantasia da *pequena luz*, o/a sonhador/a se sente em casa, seu inconsciente é como se fosse sua casa. A/o sonhador/a! — esta duplicata de nosso ser, este claro-escuro do/a ser pensante — tem, na fantasia da pequena luz, a segurança de ser. Quem confiar nas fantasias da pequena luz descobrirá esta verdade psicológica: o inconsciente tranquilo, sem pesadelos, em equilíbrio com sua fantasia, é exatamente o claro-escuro do psiquismo, ou, melhor ainda, o psiquismo do claro-escuro. (BACHELARD, 1989, p.14-15).

Mas, do que se trata o claro-escuro da atividade inconsciente incitada pela pequena luz? Não se trata apenas de pensar qual a cor da luz, mas procurar perceber: que luz a cor faz? Quais as

dimensões em jogo quando se trata de uma luz que se define pela cor? Refere-se ela aos corpos e aos espaços? Ou apenas aos espaços?

Vejamos a conceituação sobre a luz negra (que já encontra-se à venda em lojas de materiais elétricos como luz negra, incitando a transgeneridade da negritude da luz). O que seria então, a **luz negra**?

Certos materiais são fluorescentes sob luz ultravioleta (UV). Como a luz UV pura é prejudicial, lâmpadas especiais devem ser usadas, com filtragem embutida no vidro. O tipo mais fácil de usar é o tubo fluorescente UV de quatro pés. Para obter os melhores resultados, tudo deve ser preto, exceto pelas partes que são tratadas com fluorescência. Pode-se obter tecido que reage a UV também com tintas e corantes. Os tecidos que foram lavados com um determinado tipo de detergente tendem a ser fluorescentes. O uso mais comum de UV é o tipo de cenas de mímica subaquática, onde a luz UV é a única fonte em um cenário que, de outra forma, seria escuro. O uso mais sofisticado é no Teatro Negro em Praga, onde uma combinação de luz UV e luz cuidadosamente direcional é usada dos lados para manter o espetáculo a tarde toda.¹¹⁷ (REID, 1987, p.209-210).

¹¹⁷ Tradução livre de: "*Ciertos materiales son fluorescentes bajo la luz ultravioleta (UV). Como la luz UV pura es dañina, deben usarse lámparas especiales, con filtración incorporada en el*

Aqui procuramos estudar os deslocamentos diaspóricos da vela do cristianismo para a contrassexualidade, talvez a perceber os possíveis avessos, alentos e eventos da sexualidade cristianizada e da cristandade sexual. Os corpos e suas práticas sexuais podem ser compreendidos sem se levar em conta os mecanismos cristãos de dominação da sociedade ocidental cisbranca euroestadunidense? De que maneira a luz inscreve a sexualidade num corpo? Esta maneira é diferente da inscrição religiosa da luz no corpo? A religião provoca orgasmo? A sexualidade se cultua? Há santas e santos sexuais? Há dogmas sexuais? Infelizmente, ainda há muita sexualidade dogmática.

crystal. El tipo más fácil de usar es el tubo fluorescente UV de cuatro pies. Para obtener los mejores resultados, todo debería ser negro excepto los trozos que están tratados para fluorescer. Se puede obtener tela que reaccione al UV también con pinturas y tinturas. Las telas que han sido lavadas con cierto tipo de detergente tienden a ser fluorescentes. El uso más común de la UV es el tipo de escenas de mimo bajo el agua, donde la luz UV es la única fuente en un escenario que de otra forma estaría oscuro. El uso más sofisticado está en el Teatro Negro de Praga, donde se usa una combinación de luz UV y de luz cuidadosamente direccional desde los laterales para mantener una tarde entera el espectáculo."

A luz como fenómeno ótico pode aparentemente restringir-se à uma equação entre o visível e o invisível. Ou entre o dar a ver e a atividade de ocultar. Uma única vela, sendo uma pequena luz, pode não dar conta das suntuosidades de processos religiosos que se pretendem onipresentes, oniscientes e onipotentes. Para não dizer oportunistas. Sobre a ótica visível e invisível da luz, consideremos que:

Quando a luz incide sobre um corpo, os fótons se comportam como partículas que são absorvidas, refletidas ou transmitidas. Nossa visão só é capaz de receber a luz refletida pelos corpos. Então a cor destes é o comprimento de onda que eles refletem.¹¹⁸ (SÁEZ, 2000, p.9).

O que pode a vela em relação ao corpo? O cu se cultua? Ou o cu é oculto? Na contrassexualidade o cu é o culto. Mas nem sempre! Na sexualidade cristã, aí sim, o cu é oculto. Aí sim, sempre! Aqui

¹¹⁸ Tradução livre de: *"Cuando la luz incide sobre un cuerpo, los fotones se comportan como partículas que son absorbidas, reflejadas o transmitidas. Nuestra vista solamente es capaz de recibir la luz reflejada por los cuerpos. Por tanto el color de estos es el de la longitud de onda que reflejan."*

passaremos a algumas observações do caráter performativo da vela, buscando perceber os deslocamentos cênicos que a retiram da lógica hegemônica cristã para intervir em novas configurações performativas do corpo em relação com a luz. Passemos então a perguntar, o que pode a vela na religiosidade hegemônica e o que instaura a vela nas suas rupturas performativas?

A vela no cristianismo e a vela no anti-cristianismo performativo

Como o cristianismo vê a luz? A iluminação é um tema cristão por excelência. Não porque religiosidades matriciadas em outras perspectivas como as afro-brasileiras não tenham a vela como aparato fundamental. O fato é que a cristonormatividade apropriou-se do “poder da luz” em sua lógica de dominação étnico-racial branca, dominação de gênero cisgênera, dominação de classe. O filho da luz é Jesus: as trevas que se afastem. Talvez o poder da performance esteja exatamente aí: trazer as trevas e as travas pra perto.

Trazer as travas das trevas para trocar os truques dos trabalhos de gênese. Generificá-los!

O tema da religiosidade é recorrente na performance sob, pelo menos, dois aspectos. O primeiro seria o de dar destaque aos processos de espiritualidade que marcam quaisquer subjetividades humanas; ainda que pela negação da fé. Neste atributo destacam-se elementos rituais que dão acesso simbólico ao aparato de codificação ou de descodificação da atividade artístico-criativa. O segundo aspecto seria o próprio reconhecimento dos processos religiosos como atos performativos. Aí consideram-se os fenômenos espetaculares da fé em seus meandros culturais, em caráter de reconhecimento.

A luz, a vela e a iluminação de modo geral, ainda que recorrente em múltiplas religiosidades, se apresentam com especificidades em cada uma delas. Vamos ver o que o Papa Benedicto nos diz sobre a questão. *Papa: como o cristianismo vê a luz?*

O tema da luz e das trevas percorre toda a Bíblia, do Gênesis ao Apocalipse. O primeiro ato da criação é uma vitória sobre as trevas. Deus cria a luz, que é algo bom, e a separa das trevas (veja Gênesis 1,3-5). Isaías (45,7) atribui a Deus também a criação das trevas. Com tais afirmações, eles querem desmistificar a escuridão e a luz e declarar que estão submetidas à autoridade de Deus. A luz, fonte de vida e alegria para os seres humanos, é a imagem da palavra de Deus e sua Torá, luz que ilumina o caminho dos seres humanos (cf. Sal 119.105). Escuridão, um símbolo de desgraça, enviada sobre os/as egípcios/as que se recusam a deixar o povo de Israel, são um prenúncio do dia de Javé, que será um dia de escuridão para aqueles que endureceram o coração diante do Senhor. A oposição luz-escuridão é própria do quarto evangelho. A Palavra é a luz que brilha nas trevas (cf. Jo 1,8-9), isso significa escolher as trevas (Jo 3:19). Pablo também retoma o mesmo tema que define a vida cristã como um passo da escuridão para a luz. O/a cristã/o é filha/o da luz (cf. Ef 5, 8; 1 Ts 5, 5), arrebatado/a pelo baptismo das trevas (cf. Cl 1,13), é revestido/a das armas da luz. (cf. Rom 13,12) Deixando Jesus, a luz do mundo, viver na sua vida (cf. Jo 8, 12), o/a cristã/o também se torna luz (cf. Mt 5,14-16). O Apocalipse afirma que na Jerusalém celestial não haverá mais sol ou lua, mas sua lâmpada será Cristo, o cordeiro (cf. Ap 21,23). Na tradição cristã oriental, a experiência de Deus é expressa através do tema da luz. O santo é o ser humano com um

rostro luminoso (note, por exemplo, a conversa de Serafim de Sarov com Motovilov).¹¹⁹ (BENEDICTO, 2008, p.614).

¹¹⁹ Tradução livre de: *"El tema de la luz y de las tinieblas atraviesa toda la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis. El primer acto de la creación es una victoria sobre las tinieblas. Dios crea la luz, que es algo bueno, y la separa de las tinieblas (cf. Gén 1,3-5). Isaías (45,7) atribuye a Dios también la creación de las tinieblas. Con tales afirmaciones se quieren desmitificar las tinieblas y la luz y declarar que están sometidas a la autoridad de Dios. La luz, fuente de vida y de alegría para el ser humano, es imagen de la palabra de Dios y de su Torah, luz que ilumina el camino del ser humano (cf. Sal 119,105). Las tinieblas, símbolo de desventura, enviadas sobre los/as egipcios que rehúsan dejar partir al pueblo de Israel, son un signo premonitorio del día de Yavé, que será día de tinieblas para quienes han endurecido el corazón ante el Señor. La oposición luz-tinieblas es propia del cuarto evangelio. El Verbo es la luz que brilla en las tinieblas (cf. Jn 1,8-9), significa elegir las tinieblas (cf. Jn 3,19). También Pablo retoma el mismo tema definiendo la vida cristiana como un paso de las tinieblas a la luz. El/la cristiano/a es hijo/a de la luz (cf. Ef 5,8; 1Tes 5,5), arrebatado/a mediante el bautismo a las tinieblas (cf. Col 1,13), se reviste de las armas de luz (cf. Rom 13,12). Dejando que en su vida viva Jesús, luz del mundo (cf. Jn 8,12), el/la cristiano/a se hace él también luz (cf. Mt 5,14-16). El Apocalipsis afirma que en la Jerusalén celestial no habrá más sol ni luna, sino que su lámpara será Cristo, el cordero (cf. Ap 21,23). En la tradición cristiana oriental, la experiencia de Dios se expresa mediante el tema de la luz. El santo es el ser humano de rostro luminoso (téngase presente, por ejemplo, la conversación de Serafín de Sarov con Motovilov)."*

Pêdra Costa¹²⁰, Alejandro Jodorowsky¹²¹ e Marina Abramovic¹²². Artistas da performance que têm investigado, entre os séculos XX e XXI, os limites do corpo, os limites da cena, os limites da colonização. Não respectivamente. Mas perspectivamente. E, conseqüentemente, questionar corpo-cena-colonização envolve a crítica à religiosidade, envolve a sexualidade.

Se a luz no cristianismo tem gênese, a luz na performance tem gênero. Se a vela no cristianismo conta o evangelho, a vela na contrassexualidade penetra o evangélico e a evangélica. Pelo cu. Mas não só! Jesus não é a luz do mundo. O mundo eventualmente pode ser a luz em que a cristonormatividade encontrou ensejo de dominação. O corpo como simulacro da luz não é em si um feito

¹²⁰ Página de Pêdra Costa, disponível em: <https://cargocollective.com/pedra/About-Pedra-Costa>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h32 (Paris, França).

¹²¹ Página de Alejandro Jodorowsky, disponível em: <http://jodorow.free.fr/jodorowsky/frame.html>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h39 (Paris, França).

¹²² Página do Instituto Marina Abramovic, disponível em: <https://mai.art>. Acesso em: 19/01/2020 às 21h41 (Paris, França).

divino, mas um percurso experiencial de luminância enquanto errância. Corpo/luz é sacra e sacrilégio. Corpo/luz é fêmea e blasfêmia.

Mas onde reside a possibilidade de ruptura quando a sociedade insiste em cisgenerificar as corpos? Não apenas a colonialidade é cristã. A colonialidade é cis. A cristandade é masculina. Se há gênese na luz, ela é branca, cisgênera e cristã. Mas aqui não buscamos a gênese da luz. Apenas percebemos que as corpos almejam a transgeneridade, em ato ou em potência. Todas. E este desejo, em si, tem chama. “A chama é um ser sem massa e, no entanto, é um ser forte” (BACHELARD, 1989, p.26). Talvez o peso da cisgeneridade deva ser entendido apenas enquanto peso. Porque sim, a cisgeneridade almeja ser leve, ter a leveza trans. “Em uma simples vigília, a chama da vela é (...), um modelo de vida tranquila e delicada” (*Idem*, p.27). A delicadeza trans, ou a grosseria trans nunca serão a leveza cis ou a grosseria cis. Os pesos são diferentes. “As pessoas, os objetos e principalmente os lugares são vistos de

modo diferente, dependendo do tipo de luz que recebem” (CAMARGO, 2000, p.61). A luz pode ser, e é, um aparato de verificar e expressar estes pesos e levezas de gênero do corpo.

Mas qual é a função estética de uma vela? E de que modo os deslocamentos entre religiosidade e contrassexualidade configuram-se enquanto aparato performativo? Quais os traços de gênero e religião que a vela convoca aos corpos?

Voltemos às artistas da performance. Não apenas às mencionadas. Comentemos sobre os desdobramentos do trabalho de Orlan, tendo especificamente em perspectiva a performance “A reencarnação da Santa Orlan”, realizada nos anos 90, onde a artista se submeteu a 9 cirurgias plásticas, as quais eram propagadas via satélite, inclusive sendo exibidas simultaneamente em espaços de arte contemporânea.

A principal atividade na referida obra é a “colagem” de pedaços de outras mulheres tidas como clássicas e a reunião dos pedaços em um único rosto. A crítica à exigência de perfeição do

corpo da mulher não se restringe, no entanto, ao caráter corporal, mas provém e corrobora as imposições imateriais de gênero sobre o corpo. Tais imposições guardam a sacralidade e a beatitude que imagens clássicas cisbrancas de mulheres propagam. Neste sentido, há uma atividade blasfematória envolvida nesta produção.

Ser Deus no lugar de Deus, criadora no lugar do Criador: há alguma coisa de vertiginoso na obra de Orlan, algo de sacrilégio e de blasfêmia a querer não nascer se não for de si mesma. Vontade de potência, diria Nietzsche. Há em todo este percurso de Orlan alguma coisa que evoca as reminiscências cristãs e inscreve suas performances em rituais anticristãos nos quais a artista tem plena consciência, ela que trabalhou durante vinte anos sobre a iconografia religiosa judaico-cristã, assumindo em algumas vezes as imagens da madona barroca, se reencarna já uma primeira vez sob o nome de

santa Orlan.¹²³ (FÉRAL, 2011, p.255).

Se cogitamos as possibilidades da vela no quadro do anti-cristianismo performativo, encontraremos talvez não ainda uma arqueologia de todas as vezes em que foi usada, mas a incitação das propriedades do pequeno fogo ou da pequena luz sobre o corpo no sentido de se interrogar os processos de gênero. Assim, se os pedaços de corpos clássicos em colagem podem nos remeter a uma composição que critica a cristonormatividade ou a santidade dos corpos, evocando as suas características demoníacas e monstras (notemos que dentre as cirurgias de Orlan, dois chifres foram

¹²³ Tradução livre de: “Être Dieu à la place de Dieu, créateur à la place du Créateur : il y a certes quelque chose de vertigineux dans cette entreprise d’Orlan, quelque chose de sacrilège et de blasphématoire à vouloir ainsi ne naître que de soi. Volonté de puissance, dirait Nietzsche. Il y a dans toute cette démarche d’Orlan quelque chose qui évoque des réminiscences chrétiennes et inscrit ses performances dans des rituels antichrétiens dont l’artiste a pleinement conscience, elle qui a travaillé pendant vingt ans sur l’iconographie religieuse judéo-chrétienne, assumant à quelques reprises des images de madone baroque, se réincarnant déjà une première fois sous l’appellation de sainte Orlan.”.

dispostos em sua cabeça), o que seria possível se fazer, neste sentido, a partir da vela?

Passemos a observar mais especificamente alguns dispositivos que nos ajudem a compreender caminhos e experiências que dão forma estética a estas prospecções. Pode a vela ser um dildo de sexo? Deslocada a vela do cristianismo para a contrassexualidade, sua pequena luz se modifica? O que produz o fogo da vela na religião cristã e o que pode produzir o fogo da vela no corpo a partir da contrassexualidade?

Dispositivos contrassexuais de iluminação cênica

Analisemos a videoperformance *blasFêmea*¹²⁴, roteirizada e dirigida por Linn da Quebrada, na qual a cantora (ex-Testemunha de Jeová), traduz cenicamente a crítica ao cristianismo em um programa performativo no qual, em um genuflexório/altar, procede na produção de cera

124

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>.

Acesso

em: 19/01/2020 às 21h30 (Paris, França).

desde o acender de velas de sete dias com o auxílio de um maçarico. Culmina em um banho de esperma em seu corpo.

A cera produzida pela queima da vela enquanto gozo remete à refuncionalização do prazer de que trata a contrassexualidade. De acordo com Preciado (2018), os biocódigos do sexo são mediados politicamente na contemporaneidade por práticas farmacopornográficas do prazer, as quais tecnificam a semiologia dos sentires do corpo. Desejar é consumir; ter corpo é desejar; modificar o corpo é produto banalizado no capitalismo tecnopolítico global atual. Neste sentido, os aparatos de luz ganham radicalidade quando reencontram o prazer do corpo, descolando-se das imperativas ambientações plasmáticas e clínicas da biopolítica da iluminação urbanóide, LEDcêntrica e vitrínica.

Quando acessamos objetos ou outros dispositivos de prazer que são marginais a este sistema de dominação capitalista do gozo, da reprodução e do gênero, inventamos novos modelos de relacionar o corpo ao passo em que atuamos na

cisão aos processos hegemônicos sociais e econômicos. Neste sentido, a vela enquanto dildo tem a materialidade de estímulo de gozo não apenas (ou não somente) por se tratar de um objeto penetrante, mas porque se desfaz com a luz. A cera, como a porra, é então o resto do corpo/vela. Aquilo que sobra do desfazimento da matéria.

A iluminação cênica em seus múltiplos dispositivos podem atuar como aparatos contrassexuais de pesquisa do prazer tanto pela forma física dos equipamentos quanto pela qualidade visual e térmica da luz que produz. Então aqui nos cabe formular algumas perguntas que nos amparem a refletir sobre tais potencialidades sexuais da iluminação. Quais os sentidos e os imaginários sexuais despertados pela luz? De que forma a luz enquanto gozo pode dar a ver uma cena? Quanto pode durar um orgasmo fotoestimulado? A teatralidade do prazer é fotosensível? Qual a relação térmica da duração da luz em cena? Sendo o corpo um sistema de circuito

elétrico, o que seria preciso para acender uma lâmpada a partir do toque da pele?

Se pensarmos apenas no recorte da temporalidade da teatralidade como motor de relação da luz com a contrassexualidade, podemos auferir que a depender das durações, as dramaturgias da iluminação e do gozo podem variar em infinidade de composições. A luz habita a cena em proporções temporais tais como as possibilidades de sensibilidade corporal habitam a cena em dimensões cênicas do tempo. A luz contrassexual poderia ter como medida de tempo a convenção de ritmo impresso nos jogos de prazer da cena. Mas, o que leva a luz e o sexo ao aparecer e ao desaparecer? Pode um contrato sexual ser baseado em um mapa de luz cênica de práticas do corpo em relação?

Ela [a luz] cria temporalidade, ela inventa durações e instaura um ritmo central no roteiro. Um efeito luminoso tem um começo e um fim, sua aparição em cena se faz através de uma temporalidade que pode ir de zero segundo a uma sorte do infinito que será aquele da duração da representação. Assim mesmo, a desapareção do efeito pode ser brutal, 'seco', ou jogar ao contrário da lentidão. É isso que quer dizer que existe movimento. Mas há também uma imobilidade. Uma vez alcançada sua plenitude, o efeito luminoso habita a cena e se fixa seja com o tom de brevidade, seja com o tom de alongamento. Neste agenciamento, há então três produções de tempo: aquele que sustenta a luz para retornar ao seu termo, aquele no qual ela se agarra para existir no centro da representação, e enfim aquele da sua desapareção. Pelo fato de ser ilusório pensar que uma evolução luminosa, que nascerá no início do espetáculo e terminará com ele num movimento único, seria portadora de sentido e de imaginário, é mais interessante visualmente e dramaturgicamente de inventar vários estados luminosos, incluso para dar a ilusão que não há apenas um, imperceptível. Para o encadeamento destes efeitos, que chamamos de "condução", eu multiplico as temporalidades, eu aumento a apreensão do tempo que se conta na cena pela luz. O olho, como o inconsciente, é solicitado pelo movimento que ela produz, seja na demora, seja na rapidez. Dois efeitos que se cruzam e se revezam, cada um com sua própria

duração, penetram profundamente no curso temporal de uma encenação — peça de teatro, ópera ou coreografia. Dez ou duzentos efeitos, com progressões espetaculares ou subliminares, tecem uma escritura que se entrelaça àquela do texto ou da partitura musical.¹²⁵ (BRUGUIÈRE, 2017, p.107-108).

¹²⁵ Tradução livre de: *“Elle [la lumière] crée du temps, elle invente des durées et instaure un rythme au sein d’un récit. Un effet lumineux a un début et une fin, son apparition sur scène se fait à travers une temporalité qui peut aller de zéro seconde à une sorte d’infini qui serait celui de la durée de la représentation. De même, la disparition de l’effet peut être brutale, ‘sèche’, ou jouer au contraire de la lenteur. Ce qui veut dire qu’il y a mouvement. Mais il y a aussi une immobilité. Une fois arrivé à sa plénitude, l’effet lumineux habite la scène et se fige soit avec brièveté, soit dans l’étirement. Dans cet agencement, il y a donc trois productions de temps : celui que prend la lumière pour parvenir à son terme, celui dont elle s’empare pour exister au sein de la représentation, enfin celui de sa disparition. Parce qu’il est illusoire de penser qu’une évolution lumineuse, que naîtrait au début du spectacle et finirait avec lui dans un mouvement unique, serait porteuse de sens et d’imaginaire, il est plus intéressant visuellement et dramatiquement d’inventer plusieurs états lumineux, y compris pour donner l’illusion qu’il n’y en a qu’un seul, imperceptible. Par l’enchaînement de ces effets, que l’on appelle ‘conduite’, je multiplie les temporalités, j’accrois le saisissement par la lumière du temps qui se raconte sur scène. L’oeil comme l’inconscient sont sollicités par le mouvement qu’elle produit, que ce soit dans la lenteur ou dans la rapidité. Deux effets qui se croisent et se relaient, chacun avec sa propre durée, pénètrent profondément le déroulement temporel d’une mise en scène — pièce de théâtre, opéra ou chorégraphie. Dix ou deux cents effets, aux progressions spectaculaires ou subliminales,*

A própria configuração das condições de se iluminar uma cena nos remetem aos acordos performativos que se requer das práticas sexuais em relação. Talvez não seja coincidência que, à título de decoração, quando se quer um ambiente romântico e apaixonado para a transa, recorre-se a dispositivos de luz (muitas vezes velas de formas variadas) que visam ambientar o espaço, ressignificando-o, e muitas vezes retirando do primeiro plano a impressão chapada das luzes cotidianas. Há nesta ficcionalidade certa fantasia sexual que passa pelo projeto de luz para o sexo. Mais do que a dimensão instalativa da luz dando as "condições" para práticas sexuais hegemônicas, queremos aqui considerar como a própria interferência da luz pode ser estímulo e resposta das buscas corporais pelo prazer.

Aliás, numa perspectiva de sexo que expande as condições da penetração e da penetração do pênis na vagina, precisamos aventar de que forma

tissent une écriture qui s'entremêle à celle du texte ou de la partition musicale."

os equipamentos de luz podem configurar novas genitalidades que rompam com a sacralidade genital que a própria luz assume em práticas hegemônicas do sexo. O cristianismo, que funda-se na perspectiva reprodutivista do sexo, considera em seu escopo a genitalidade do corpo como intimidades cuja função é criar e proteger modelos normativos de família. A luz aí jamais pode ser pensada como um genital, muito menos como fonte de prazer, jamais como penetrável ou penetrante, nunca como reconfiguração visual ou substituição de partes do corpo.

O que pode então a genitalidade da luz para além destas condições? Quais pistas podemos encontrar nas sexualidades da luz que incidam nas lógicas mercadológicas e biocientíficas da iluminação decorativa-monocórdica?

Genitalidade cristã e zenitalidade pagã da luz cênica

No campo da iluminação cênica temos um termo de especial relação sonora para a discussão da genitalidade da luz. Trata-se da luz zenital. Há uma noção divina embutida neste conceito que é correlacionado à luz natural do sol e à incidência do céu, em geral com entradas recortadas em edifícios. Configurações geralmente relacionadas à zenitalidade da luz cênica são: átrios, clarabóias, sheds, telhas translúcidas, cúpulas e lanternins.

Na língua espanhola usa-se o mesmo termo, *la luz cenital*, para indicar tanto o conceito de luz zenital apresentado acima como também o conceito de luz a pino dado que ambas indicam a verticalidade da abertura da luz (quando é a pino, especificamente, em ângulo de 0 graus, perpendicular ao solo). A seguir, vê-se a referência na bibliografia francesa encontramos o conceito de zenitalidade da luz mais ligado à noção de efeito e configuração atmosférica do corpo e da cena,

indicando seu potencial de mistério e magia além das configurações de intimidade e de potência:

Chamamos iluminação zenital, ou simplesmente ducha, uma luz que visa produzir um certo efeito de irrealidade: os raios vindos do topo em uma direção quase vertical tendem a isolar as pessoas iluminadas de seu contexto, e às vezes são usados para evocar mistério e magia. A fonte é geralmente colocada em ligeira contra-luz, tanto para modelar quanto porque uma verticalidade estrita dos raios pode resultar em uma presença muito acentuada dos elementos projetados. Além disso, em pequenos palcos em que a profundidade é insuficiente, ela pode, sem danos, substituir a luz de fundo. A impressão suscitada no/a espectador/a será diferente, no entanto, dependendo da intensidade dessa iluminação zenital: se for leve, o efeito será de intimidade ou mistério; se for forte, por outro lado, dará uma impressão de poder; enquanto uma sensação de solidão pode ser alcançada, dando um tom mais frio à cor da luz.¹²⁶ (PAGLIANO, 2009, p.135-136).

¹²⁶ Tradução livre de: “*On appelle éclairage zénithal, ou plus simplement douche, une lumière qui vise à produire certain effet d’irréalité : les rayons provenant du haut selon une direction presque verticale tendent en effet à isoler les sujets éclairés de leur contexte, et sont parfois utilisés pour évoquer mystère et magie. La source est généralement placée en léger contre-jour; à la fois pour donner du modelé et parce qu’une stricte verticalité des rayons peut se traduire par une présence*”

Da mesma forma, em um dicionário de teatro espanhol o conceito de luz cenital que o aproxima diretamente à noção de luz a pino sem mencionar às estruturas zenitais (em geral mais ligadas à iluminação no campo da arquitetura):

ILUMINAÇÃO CENITAL: Obtida mediante um foco cenital. Com ela se consegue criar o efeito de lâmpada de pé e desfigurar a expressão das/os intérpretes, assim como determinados ambientes e climas (confidência, irrealidade, angústia, interrogatório, etc.).¹²⁷ (GARCÍA, 1997, p.420).

trop marquée des éléments en saillie. En outre, sur les petites scènes où la profondeur est insuffisante, elle peut sans dommage remplacer le contre-jour. L'impression suscitée chez le/a spectateur/trice sera cependant différente selon l'intensité de cet éclairage zénithal : si elle est légère, l'effet produit sera d'intimité ou de mystère ; si elle est forte, elle donnera par contre une impression de puissance ; alors qu'une sensation de solitude peut être obtenue en donnant à la couleur de la lumière une tonalité plus froide."

¹²⁷ Tradução livre de: "ILUMINACIÓN CENITAL: La obtenida mediante un foco cenital. Con ella se consigue crear el efecto de lámpara de pie y desfigurar la expresión de las/os intérpretes, así como determinados ambientes y climas (confidencia, irrealidad, angustia, interrogatorio, etc.)."

Os trocadilhos que se exercem entre as palavras genital, cenital e zenital pela troca da primeira letra guarda também relação com o jogo de letras da expressão *luz a pino* para o arranjo *luz a pinto*. O paganismo da genitalidade quando expresso na linguagem da luz do corpo desloca tanto as possibilidades da luz quanto do próprio sexo. Se a luz é tradicionalmente restringida à sua funcionalidade de ser a matéria da visualidade/visibilidade, os genitais numa perspectiva cristã hegemônica são reduzidos às práticas sexuais reprodutivistas. Apesar de vislumbrar outras possibilidades da luz para além do dar a ver, e expandindo a cogitação dos órgãos genitais como as únicas fontes de prazer do corpo, podemos incitar a luz como uma prática do corpo que estimula outras sensações que não a visão assim como podemos dar tratativa não-sexual aos órgãos genitais, possibilitando-lhes inscrições outras no social. Abre-se assim ao próprio corpo, e não apenas aos genitais, as possibilidades de ter e dar prazer. Abre-se assim à própria luz a condição de atuar em

novas possibilidades táteis e térmicas do corpo, para além do que pode dar a ver.

A contrassexualidade afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo não são nada além de produtos que dizem respeito a certa tecnologia sexual que identifica os órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade. (PRECIADO, 2015, p.23).

Luz contrassexual: diásporas religiosas?

Passemos às últimas interrogações do texto. Não pretendemos de modo algum encerrar a reflexão dos temas aqui discutidos, pensamos sim abrir um novo campo de possibilidades para a teoria da luz e para a teoria do sexo a partir das linguagens de teatralidade que atuam em ambas. Paremos então para perceber o ponto em que a luz contrassexual pode ser uma das medidas de diásporas religiosas. Em outras palavras, e pensando especificamente no caso da vela, ao deslocar-se da prática religiosa para a prática sexual, o que ela leva consigo?

Podemos pensar nos rastros de luz de uma diáspora religiosa. O que num percurso de

deslocamento, de retirada, de saída ou de expulsão do cristianismo é possível detectar enquanto traços de sexo? Ou, o contrário, quais reconfigurações de espiritualidades um deslocamento motivado por rupturas sexuais pode provocar?

Neste sentido, temos que a escuridão cumpre papel fundamental enquanto matéria na qual se inscrevem luz e sexo. Uma luz é contrassexual justamente por não obedecer aos ditames hegemônicos do que se espera de prazer e de visualidade de um corpo. A escuridão, é muito mais do que um pano de fundo, é a própria razão que remete ao onírico da luz, ou que nos lança diretamente ao inconsciente enquanto receptáculo infinito de produção de sexoluz.

“No começo...”, é na realidade da escuridão que nasce a luz. A gente não pode inventar a luz sem ela. Quanto mais ela é profunda, mais é possível de recontar o infinito. Uma ínfima vibração luminosa toma seu justo valor ao jorrar da escuridão. Se as palavras nascem de uma página branca, a luz, ela, tem necessidade da página negra para existir. A sombra inquieta, mas se ela se ausenta, o olho pára muito facilmente apenas à aparência das coisas.¹²⁸ (BRUGUIÈRE, 2017, p.54).

A escuridão como matéria de infinitude contrasta com a finitude da luz e a finitude do corpo. Assim, a contrassexualidade pode fazer a luz interessar-se por aquilo que é possível não se ver, para aquilo com o qual não é possível se ter prazer quando tomado em sua funcionalidade prática do cotidiano. A cenicidade da contrassexualidade da luz está em perceber, enfim, que a genitalidade antes

¹²⁸ Tradução livre de: “*Au commencement...’, c’est en réalité de l’ombre que naît la lumière. On ne peut l’inventer sans elle. Plus elle est profonde, plus il est possible de raconter l’infini. Une infime vibration lumineuse prend sa juste valeur en jaillissant de l’obscurité. Si les mots naissent de la page blanche, la lumière, elle, a besoin de la page noire pour exister. L’ombre inquiète, mais si elle s’absente l’oeil s’arrête trop facilement à la seule apparence des choses*”.

de se compor de biopênis ou biovagina tem o dildo como matriz incognoscível de prazer.

A contrassexualidade afirma que no princípio era o dildo. O dildo antecede o pênis. É a origem do pênis. A contrassexualidade recorre à noção de “suplemento” tal como foi formulada por Jacques Derrida (1967), e identifica o dildo como o suplemento que produz aquilo que supostamente deve completar. (PRECIADO, 2015, p.23).

Tal descodificação objetual leva a que emissores de luz em expedientes de contrassexualidade precisem sempre ser explorados, conhecidos novamente como se todas as vezes fossem a primeira vez. Ao retirarmo-nos de histórias religiosas sufocantes, por exemplo nos moldes como o cristianismo se sustenta, levamos conosco seus aparatos, resignificando-os, alterando também as práticas de espiritualidade e auferindo à luz possibilidades de prazer e gozo.

A guinada em coralidade em interface com a luz natural do sol que atravessa um edifício abandonado de uma igreja, ora transformada em uma nova sacralidade, a do cuidado e da resistência

coletiva, em seu trabalho *Oração*, Linn da Quebrada parece avançar na pesquisa estética sobre as espiritualidades e os rituais de culto perspectivados pelas dissidências sexuais e desobediências de gênero.

Entre a oração e a ereção / ora são, ora não são / unção / benção / sem nação / mesmo que não nasçam / mas vivem e vivem / e vem / se homens / se amam / ciúmes / se hímen / se unem / a quem costumeiramente ama / a mente ama também / não queimem as bruxas / mas que amem as bixas / mas que amem / que amem / clamem / que amem / que amem as travas também / amém. (Letra da música *Oração* - Linn da Quebrada)¹²⁹.

A vela se interpõe entre a oração e a ereção. A vela é dildo que pede a cena, que reclama a performance e que desloca as orações para o corpo. Cena de cera. A cera é um contrato religioso que depende da transformação do corpo, sendo seus restos, sua decomposição, o aparato e a finalidade de sua atividade. A genitalidade da luz paganiza e é blasfêmia da sua zenitalidade cristã.

¹²⁹ Oração, Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em 20/01/2020 às 13h09 (Paris, França).

A chama de uma vela é um pequeno sexoluz do corpo.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BENEDICTO XVI, Papa. **Cristianismo: Dicionário enciclopédico San Pablo - história, teologia, confesiones, protagonistas, biblia, reformadores**. Madrid: San Pablo, 2008.
- BRUGUIÈRE, Dominique. **Penser la lumière**. Arles: Actes Sud Papiers, 2017.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba, TCM Comunicação, 2000.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1997.
- DAVIES, David. **Art as performance**. Oxford: Blackwell, 2004.
- FÉRAL, Josette. **Théorie et Pratique du théâtre - Au delà des limites**. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2011.
- GARCÍA, Manuel Gómez. **Diccionario del Teatro**. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.
- LEAL, Dodi. **Corpo em visualidades diaspóricas: dimensões políticas e estéticas da luz cênica**. In: COSTA, Daniel. **Corpo e Diásporas Performativas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.
- LEAL, Dodi. **ILUMILUTAS: tecnopolíticas da iluminação cênica, pedagogia crítica da luz e visualidades de corporal não-hegemônicas**. In:

- Urdimento**, v.1, n.37. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2020.
- PAGLIANO, Alessandra. **Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale**. Paris : Éditions AS - Collection Scéno +, 2009.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- REID, Francis. **Manual de iluminación escénica**. Sevilla: Luis Cernuda, 1987.
- SÁEZ, José Miguel López. **Diseño de iluminación escénica**. Madrid: La Anvispa, 2000.
- TAYLOR, Diana. **Theatre of crisis: Drama and Politics in Latin America**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.

Capítulo 9 - Pensamentos cenográficos nas manifestações culturais populares brasileiras *por Pâmela Peregrino da Cruz*

Resumo: O fazer cenográfico no âmbito profissional das artes cênicas articula conhecimentos ligados à arquitetura, às artes plásticas e à relação cena-imagem-espaço-tempo-corpo. Assim, a formação de cenógrafos/as em nosso país busca desenvolver habilidades dentro dessas áreas. No entanto, ricas e diversas manifestações culturais populares expressam um pensar-fazer cenográfico que não passa pela mesma relação da formação acadêmico-profissional. A transformação do espaço e as escolhas de como ocupá-lo, o fazer coletivo para “ornamentar” ruas, praças e casas que recebem esses corpos em cena é cenografia! O corpo, a cena, a música e até a indumentária das manifestações populares já vem sendo bastante estudadas tanto pelo campo da etnocenologia quanto pelos Estudos da Performance. Porém, o pensar-fazer cenográfico ainda é pouco considerado no âmbito das pesquisas acadêmicas da cena. Quais saberes se entrecruzam na criação cenográfica que se realiza em espaços populares e de cultura tradicional? Quais as matrizes desses pensamentos cenográficos? Elas diferem da matriz eurocêntrica ensinada na maior parte das escolas de cenografia no Brasil? Para refletir sobre essas questões, apresentarei alguns apontamentos sobre três práticas culturais populares que incluem a

criação cenográfica que pude acompanhar nos últimos anos: (1) algumas procissões e festas públicas do Candomblé na Bahia e no Rio de Janeiro; (2) as Folias de Reis na cidade de Duas Barras no Rio de Janeiro; (3) o Ritual do Cansanção do Povo Pankararu, no sertão de Pernambuco. Ao considerar o pensar-fazer cenográfico dessas experiências populares, busco cartografar e expor formas de pensar e atuar no espaço que perpassam saberes populares e constituem pensamento cenográfico.

Peço licença à minhas ancestrais e aos meus ancestrais para falar dos saberes que, até chegar a mim e a vocês, foi passado de geração em geração, através da luta e resistência de mulheres e homens negras/os e indígenas. Peço licença e agradeço ao Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim (Paulo Afonso-BA) em especial a Yalorisà Idjemim (Mãe Edneusa) e a Yakekerè Alzení Tomáz, ao Povo Pankararu, em especial ao Pajé Jagurissa do Povo Pankararu Opará, às folias de Reis de Duas Barras-RJ, em especial à Mestra Marli da Folia de Reis Estrela do Dia, ao Mestre Zé Pretinho da Bandeira Lágrima da Virgem Maria e ao professor Carlos Alberto Nunes e a todas e todos que estiveram compondo saberes que existem, resistem e se refazem coletivamente.

Os saberes populares de cenografia

Pulsão, ritmo, espaços simultâneos, participação do público, transculturação, fruição e ação, experiência, acontecimento, ritual, estados alterados de corpo e consciência, movimentação coletiva, fluxo contínuo, referências espaciais inscritas pelo gesto, narrativa visual. Com esses termos poderia facilmente discutir elementos e conceitos da visualidade da cena contemporânea. Ou até mesmo a realização do que Artaud imaginou mas não concretizou em toda sua potência. No entanto, curiosamente ou não, eles se referem às festas populares, folguedos e manifestações culturais de povos e comunidades tradicionais. Esses momentos, que ainda podemos vivenciar sobretudo graças à luta e resistência desses povos, possuem muito a ensinar sobre a dramaturgia das visualidades, das corporeidades, e da subjetividade. O renomado cenógrafo brasileiro Luíz Carlos Ripper (2011, p.187-188), em entrevista para o "Diário das Escolas", já afirmava que

a nossa arte, a nossa espontaneidade enquanto arte cênica se dá em aberto, com plena participação. [...] esse caminho dionisíaco é emparedado no teatro italiano, no qual a comunicação se dá em nível de dirigismo, por meio de uma moldura. Que me parece que é a grande prisão. E não me venham dizer que Brecht resolveu esse problema: o teatro moderno está constantemente resolvendo esse problema porque isso é uma questão européia, não é brasileira. A questão brasileira é o Xingu. A questão brasileira é o candomblé. E no candomblé, na arquitetura do candomblé, o que você tem é um mastro central no meio de um terreiro coberto.

O fazer cenográfico no âmbito profissional das artes cênicas articula conhecimentos ligados à arquitetura, às artes plásticas e à relação cena-imagem-espaco-tempo-corpo. Assim, a formação de cenógrafas/os em nosso país busca desenvolver habilidades dentro dessas áreas. No entanto, ricas e diversas manifestações culturais populares expressam um pensar-fazer cenográfico que não passa pela mesma relação da formação acadêmico-profissional. A transformação do espaço e as escolhas de como ocupá-lo, o fazer coletivo para "ornamentar" ruas, praças e casas que

recebem esses corpos em cena é cenografia! O corpo, a cena, a música e até a indumentária das manifestações populares já vem sendo bastante estudadas tanto pelo campo da etnocenologia quanto pelos Estudos da Performance. Porém, o pensar-fazer cenográfico ainda é pouco considerado no âmbito das pesquisas acadêmicas da cena. Quais saberes se entrecruzam na criação cenográfica que se realiza em espaços populares e de cultura tradicional? Quais as matrizes desses pensamentos cenográficos? Elas diferem da matriz eurocêntrica ensinada na maior parte das escolas de cenografia no Brasil?

O ensino-aprendizagem de conhecimentos e habilidades para a formação de um/a profissional capaz de analisar, conceber, projetar, planejar e/ou executar a construção da imagem da cena (cenografia, figurino, maquiagem e adereços) pode ser feita através de etapas organizadas verticalmente que incluem o ensino da História da Arte (ocidental, principalmente), treinamento em desenho técnico (geometria descritiva, planta baixa,

vistas, elevações, modelagem, face chart, etc), ensino de técnicas de montagem, reflexão sobre a arte contemporânea, encerrando com a articulação desses conhecimentos pela/o estudante na construção de um projeto criativo próprio. Assim é feito na maior parte das escolas de cenografia que pude ter contato e/ou pesquisar. No entanto, a formação dessa/e profissional também poderia ser feita dentro do conhecimento do plano horizontal, baseando-se nas práticas artísticas locais que a/o estudante tem contato em sua vida comunitária, de modo a repassar técnicas tradicionais e possibilitar a manutenção daquela prática.

Após toda construção histórica de supremacia do pensamento europeu, de massacre dos povos e epistemologias das comunidades tradicionais e da atual crise ambiental, econômica, política e científica, diversas/os pensadores/as destacam que as saídas estão justamente nesses devires minoritários, tão abafados e menosprezados nos últimos séculos pelo pensamento "ocidental" hegemônico. Boaventura de Sousa Santos, que

desenvolve uma importante argumentação em torno da diversidade de epistemologias e da afirmação de Epistemologias do Sul, afirma que agora "o sujeito, que a ciência moderna lançara na diáspora do conhecimento irracional, regressa investido da tarefa de fazer erguer sobre si uma nova ordem científica" (SANTOS, 2010, p. 69).

Nesse sentido, os saberes cenográficos presentes nas manifestações populares são importantes como promoção da própria epistemologia e práticas locais de modo reflexivo e em atrito com o pensamento ocidental. Nas artes performáticas esse procedimento é de extrema relevância. Se a cena contemporânea precisa urgentemente de transformação para permanecer viva, são justamente esses sujeitos, saberes e prática (que não se fundam na centralidade da cultura e epistemologia europeia) que podem trazer a renovação e potência do teatro, da dança e do cinema brasileiro. Pois só eles são plenamente capazes de articular o conhecimento europeu, as tecnologias e a cultura popular.

Porém é fundamental destacar que a velha apropriação colonial dos saberes e práticas dos povos tradicionais, nunca deixou de acontecer. Ella Shohat, em seu livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, relaciona essa apropriação às distorções da imagem dos povos tradicionais, uma vez que a apropriação necessariamente exclui aquele povo do protagonismo da narrativa e criação. A autora, ao analisar a produção cinematográfica, afirma que

a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não tem controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas platéias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (SHOHAT, 2006, p.270).

As imagens, cores e formas criadas pelas comunidades tradicionais brasileiras continuamente vem sendo objeto de coisificação, num processo que não leva em conta a epistemologia dessas criações. Nesse sentido, conhecer e destacar o saber e o fazer cenográfico e imagético das manifestações culturais populares brasileiras torna-se um caminho de resistência contra a objetificação de suas obras. Muitos elementos dessas festas e eventos ainda podem ser apreendidos e introduzidos na busca de uma cena mais aberta, livre e pulsante. Mas também na busca de uma cena aforreferenciada, que encontre na forma de organização espetacular das comunidades tradicionais elementos para compor sua visualidade.

Alguns/mas importantes teatrólogas/os e pensadores/as do teatro contemporâneo ao observar o vigor dos rituais e das festas populares por um lado e o embotamento da cena teatral por outro, se voltaram novamente para a potência do sagrado e das festividades. Kantor, Grotowski ou Artaud são alguns dos que viram na conexão com o

ritual, a festa, a celebração popular caminhos para a visualidade de suas cenas.

Na cena contemporânea encontramos uma visualidade bastante transformada se comparada ao Teatro Moderno. Palco, teoria das cores e representação se tornaram conceitos insuficientes para criação imagética da cena. Artaud, por exemplo, que marca uma forte posição de retorno ao teatro primitivo, destacou o poder da “roda” como um dos símbolos sagrados mais antigos. Tal roda pode ser facilmente encontrada em grande parte das manifestações culturais comunitárias, como o Samba de Roda, o Coco, a Capoeira... Artaud também destacou a necessidade da "limpeza cênica, a ausência de excessos, o uso de elementos que sejam significativos, que tenham uma simbologia bastante evidente dentro da montagem" (VIANA, 2010, p. 153). A religiosidade de Matriz Africana traz uma estética na qual cada elemento tem seu motivo, seu fundamento, sua narrativa. Mesmo quando o espaço ou a indumentária é saturada de elementos, o é por força da significação

de cada um dos seus componentes e sua combinação pode produzir estados emocionais em quem os observa. Do mesmo modo, Schechner, com sua produção sobre a performance e antropologia, elaborou o conceito de "environmental spaces" (espaços ambientalistas), conceituando as festividades e entretenimentos populares como "performance". Para este autor, "Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num continuum que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana — celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esporte, teatro, dança, cerimônias, ritos — e apresentações espetaculares" (*apud* LIGIÈRO, 2012).

Apontamentos sobre a criação cenográfica em 3 práticas culturais populares: Festas do Candomblé, Folias de Reis e Ritual do Cansação

Nos últimos anos, meu trabalho enquanto cenógrafa e diretora de arte, me levou a algumas regiões distintas do nosso país, onde pude observar fazeres e conhecimentos cenográficos enraizados em tradições diversas das acadêmicas. Esses saberes expõem a diversidade de formas de criação no campo da cenografia e das imagens nas artes da presença e deixam evidentes percursos de luta e resistência das comunidades e povos tradicionais.

A realização do curta-metragem de animação Stop Motion *Òpára de Òsùn: quando tudo nasce*¹³⁰ exigiu a criação de uma cenografia e de figurinos em diálogo com os saberes e produção imagética do Terreiro de Candomblé Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim (Paulo Afonso-BA). Para este trabalho, houve a necessidade da observação atenta e

¹³⁰ Filme *Òpára de Òsùn: quando tudo nasce*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9oueZFnNB8>. Acesso em: 20/01/2020 às 15h (Paris, França).

silenciosa de elementos próprios da cultura dos povos de terreiro e especificidades deste Abassá. Embora alguns elementos das Festas dos terreiros já sejam bastante conhecidos, creio que seja importante destacar alguns saberes e práticas imagéticas e espaciais realizadas pelos povos de terreiro em seus espaços de culto ao sagrado. Ao adentrar em um Terreiro de Candomblé, logo percebemos a divisão de espaços públicos (onde podemos estar enquanto “público”) e espaços de acesso exclusivo a algumas pessoas da comunidade (alguns visíveis ao “público”, outros restritos por portas). As festas e cultos públicos, porém, quase sempre, acontecem de forma circular e com ênfase na participação e não na observação. Percebemos facilmente também a separação de espaços rarefeitos e espaços saturados de imagens e objeto. Acompanhando um culto ou festa pública, em algumas ocasiões, também podemos observar a entrada e saída de elementos, objetos e ornamentos que transitam dos espaços restritos para os espaços públicos. O espaço é alterado pelas performances

rituais, nas quais o corpo, a música e a dança podem indicar lugares outros como o mar, a mata, a pedreira. O espaço como um todo é pensado e gerido para comunicar. Cada espaço, cada imagem, cada objeto, cada detalhe fala e, às vezes, conta longas histórias. O que poderia ser chamado de “ornamentação” do espaço é um forte elemento de comunicação! Através de imagens, objetos, laços, tecidos, mesas, comidas sabe-se o motivo e o formato de determinada atividade. Todos esses elementos (organização espacial, “ornamentação”, ocupação circular, hierarquias espaciais, alteração do espaço com o tempo, entrada e saída de elementos e pessoas, espaço inscrito pelo corpo/gesto) são saberes que estruturam narrativas e dramaturgias. Nenhum detalhe está em um terreiro de candomblé por acaso, todos elementos contêm grande acúmulo de conhecimentos. Muito se diz da base oral das tradições de matriz africana. Mas também deve-se considerar a fortíssima base imagética, na qual as imagens são reservatórios de conteúdos, saberes e práticas transmitidas de forma

ancestral. Esses saberes foram produzidos em parte em África em parte no processo da diáspora e são rememorados nos corpos e imagens dos que resistiram e resistem ainda hoje ao processo colonial.

Outra prática popular que mantém e desenvolve saberes cenográficos que pude acompanhar nos últimos anos foi a Folia de Reis no Estado do Rio de Janeiro. As Folias acontecem dentro das festividades católicas que começam com o Natal e se concluem com a Noite de Reis, em janeiro. No Rio de Janeiro, elas são organizadas e mantidas principalmente por comunidade negras, trazendo elementos de sincretismo entre as culturas afro-brasileiras e católicas. As folias, organizadas por um/a “Mestre/a” de Bandeira, possuem sempre uma forte identidade visual em suas fardas, bonés, faixas e em sua bandeira. É muito comum que essa “identidade” tenha sido criada na origem da folia e seja atualizada em alguns de seus elementos pelo/a Mestre/a da Folia. A Bandeira, que é um elemento sagrado, exige muito cuidado na sua manipulação e

é comum que fique sem alterações por muitos anos. Cada bandeira é um objeto de conexão com o divino e não deve sofrer interferência despropositada. O/a Mestre/a, em geral, se encarrega da parte visual de sua Folia. As fardas costumam ser encomendadas a costureiras, mas as cores, tecidos, formatos e elementos são decididos pelo/a Mestre/a. Os/as Mestres/as reúnem diversos conhecimentos de adereçagem que em grande parte são transmitidos de Mestre/a para Mestre/a, embora atualizados devido a chegada de novos materiais e tecnologias (o arame que se usava para amarrar todos elementos na farda, no boné e na Bandeira foi substituído pela cola quente aplicada em pistolas elétricas, por exemplo). Um personagem importante que não podemos deixar de considerar é o palhaço da Folia de Reis. Seu figurino costuma ser pensado e criado pelo próprio palhaço (apenas o serviço de confecção é repassado a costureiras locais). Enquanto a identidade visual geral da Folia fica a cargo da/o Mestre/a, o/a palhaço/a possui liberdade criativa para compor seu figurino e performance. O

percurso criativo tanto do/a Mestre/a quanto do/a Palhaço/a não passa por todas as etapas da criação de figurinos consolidada academicamente. Porém reúne outros saberes e práticas que possibilitam a plena e viva realização das suas propostas. O diálogo com a/o costureira/o, por exemplo, baseia-se na apresentação de imagens (pesquisas de outros figurinos e elementos que o/a Mestra/e ou o/a Palhaço/a acharam interessantes), na oralidade e, por vezes, em desenhos. Ao costureira/o mantém uma margem criativa baseada na sua experiência profissional, inclusive com outras folias. Já o processo criativo de criação de adereços e ornamentação das fardas é realizado principalmente pelo/a Mestre/a e a execução por sua família ou outros/as membras/os da Folia, mantendo o contato oral e o modelo feito pelo/a Mestra/e como referência para execução de todas as peças.

Para completar essa reflexão sobre os saberes cenográficos das comunidades e manifestações populares, trago algumas observações e apontamento iniciais sobre o Ritual do Cansanção

do Povo Pankararu, que acontece no sertão de Pernambuco. Pude acompanhar o ritual Pankararu devido às relações dos povos de terreiro e povos indígenas no sertão, uma vez que eu estava na região por conta da gravação do curta “Òpára de Òsùn”. Muitos vídeos estão disponíveis na Internet com registros sobre esse ritual¹³¹. Trata-se de um acontecimento público, que reúne muitos povos indígenas da região. O ritual acontece de forma circular em um grande espaço aberto (terreiro), a música conduz o passo e ritmo da performance. Dentro da roda vemos os *Praias*¹³², que são a conjunção do Encantado (entidades sagradas), do iniciado-dançador e da roupa que é uma farda feitas de croá (saia e máscara), penas e tecido. A veste do *Praia* é tecida pelo próprio iniciado que mantém sua identidade oculta. O tamanho do *Praia* e vigor dos seus passos criam um espaço particular para a

¹³¹ Por exemplo: *Pankararu - Ritual do Cansação - Corrida do Imbu* 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2JluyIM7EU>. Acesso em: 20/01/2020 às 15h08 (Paris, França).

¹³² Por ocasião dessa vivência e nos encontros que se seguiram, informaram-me que os *Praias* são sempre *homens*, por isso nos referiremos a eles apenas no masculino.

performance ritualística. Além dos Praiás, a roda é composta por homens e mulheres indígenas com ramos de cansanção (uma erva que possui o poder de queimar a pele quando a toca). A grande roda em constante movimento no chão de terra batida alteram o espaço também para os/as observadoras/es (que podem ser contactados/as pelos Praiás em algum momento). A narrativa visual e sonora produzida dentro das referências culturais Pankararus também atravessaram gerações e se mantém devido à resistência de seu povo tanto ao extermínio colonial quanto à objetificação dos rituais indígenas. Os saberes imagéticos e espaciais possuem uma trajetória ancestral (formato das vestes dos Praiás), individual (processo de tecer a veste pelo iniciado e incluir elementos particulares como cores e o tecido que cobre parte da veste) e coletivo (o acontecimento do encontro dos Praiás, a roda e o ritual em si). Todos esse fazer cenográfico se distingue completamente do fazer cenográfico da prática teatral tradicional, porém traz em si conhecimentos que podem tanto nutrir uma prática

teatral contra-hegemônica, decolonial, quanto, por si só, já expõe conhecimentos vivos e resistente da criação imagética.

As festas populares

Ao observar a visualidade nas manifestações culturais brasileiras, tanto em meio urbano como rural, encontra-se modos de pensar e fazer a composição do espaço performativo próprios de cada comunidade tradicional. As Festas de Largo que acontecem por toda Bahia são, por exemplo, caracterizadas pela relação quase simultânea entre o espaço interno (igreja) e o espaço externo (o Largo e seu entorno). Originadas na Europa, possuem como regulador de seu acontecimento e de sua duração o rito que acontece dentro das Igrejas. No caso baiano, as festividades religiosas são "interpretadas e vividas à luz de diferentes perspectivas" (SERRA, 1999, p. 80). É a perspectiva da/o participante que faz da mesma festa um evento católico, um evento do candomblé, uma festa sem vínculo religioso, a qual se vai para beber, paquerar

e dançar, ou ainda duas ou três dessas possibilidades combinadas.

Da visualidade dessas festas podemos observar a centralidade espacial no templo que, entretanto é o Largo que transforma-se com elementos específicos da festividade, como bandeirinhas e outros enfeites. O Largo ganha ainda um palco ou até um Trio Elétrico para receber cantores/as populares que alegrem as festas. Essa configuração visual da festa aponta para um espaço vivo e colorido no Largo e o espaço contido, de recolhimento e respeito do interior da Igreja. Enquanto no interior da igreja acontece o ritual teatralizado, em seu exterior acontece a viva teatralização dos/as participantes da Festa. Na Igreja pode-se assistir as missas e ritos religiosos católicos. Mas a festa que segue em seu exterior não é uma festa para se ver, é uma festa que deve ser vivida, na qual pode-se circular livremente e criar sua própria narrativa. Neste mesmo sentido, Eufrazia Santos (2006, p. 5) afirma que:

Se por um lado a estrutura oficial da festa [no caso da Lavagem do Bonfim] engloba a performance das baianas, dos filhos de Gandhi, da Timbalada, dos[as] capoeiristas, dos grupos de pagodes e percussão, por outro lado, dos interstícios dessa mesma estrutura emerge as performances dos[as] anônimos[as]; dos[as] bêbados[as]; dos casais de namorados[as] que copulam nos becos e nas ruelas; dos[as] vendedores[as] ambulantes que transformam o seu corpo em vitrine para exibição e venda de produtos; dos[as] artistas e artesãos[ãs] que não integram o círculo oficial das celebridades; dos[as] turistas que tentam entusiasticamente dançar com a multidão. Nos contextos liminóides, como sublinha Turner, as performances culturais permitem que os seres humanos joguem com seus papéis de modo mais humano.

A dança e a música são elementos dinamizadores da festa. Como na tradição africana descrita pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau a performance é composta pelo "Cantar-dançar-batucar" e a composição visual também é atravessada por esses elementos, bem como na contemporânea cenografia sonora. As músicas cantadas, o batuque e a movimentação corporal da multidão e das filhas e filhos

incorporados/as fazem parte dessa visualidade que, de forma alguma, se restringe a ornamentação. Quando Iemanjá dança, ela informa sua espacialidade. Quando Grotowski descrevia seu “Teatro Pobre” ele, da mesma forma, queria um corpo e uma expressão facial que dessem conta de todos elementos da cena. Cenografia, figurino e maquiagem podem então ser substituídas pelo trabalho corporal da/o ator/triz. Assim pode-se dizer que a corporalidade é um potente elemento na visualidade tanto das festas baianas quanto da cena contemporânea.

Outro elemento rico nas festividades populares é a heterogeneidade da criação visual. Ornamentação, indumentárias, ocupação espacial e movimentação são realizadas por uma multidão de particulares que, atentos/as aos fundamentos da Festa, criam suas indumentárias e seus carros alegóricos.

Considerações finais

Ao estudar autores/as e críticas/os da cena contemporânea podemos ver um destacado interesse na ritualidade e festividade de povos tradicionais. No entanto, os conhecimentos, saberes e modo de vida desses povos ainda não encontraram centralidade no fazer e no pensar cenográfico e imagético da cena. Cursos de formação de cenógrafos/as e figurinistas em nosso país, pouco se arriscam para fora caixa eurocêntrica. Um universo de saberes e modos de fazer vivos e ricos passam à margem do fazer cenográfico, ainda quando o conteúdo imagético são povos afro-brasileiros ou indígenas.

As imagens e performances tão pulsantes das manifestações culturais acontecem porque ali há a manutenção e produção de conhecimentos das artes visuais, da espacialidade, do tempo. Entender isso requer olhar as imagens dos rituais e das festas populares não apenas como quem captura uma fotografia, mas sim em busca dos saberes, práticas

e conhecimentos que possibilitam a existência daquelas imagens.

Referências

- ALBUQUERQUE, M. A. S. **O regime imagético Pankararu**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFSC, Florianópolis, 2011.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BRONDANI, Joice Aglae. (Org.) **Grotowski: estados alterados de consciência – teatro, máscara, ritual**. Coletânea de artigos de pesquisadores do legado de Jerzy Grotowski reunidos. São Paulo: Giostri, 2015.
- CASTRO, Janio. **Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- DELEUZE, Gilles. “Quadro e plano, enquadramento e decupagem”. *In: Cinema 1 - a imagem-movimento*; Trad. Stella Senra; Editora Brasiliense; 1983.
- LIGIËRO, Zeca (Org). **Performance e Antropologia em Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- RIPPER, Luís Carlos. Entrevista In: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org). **Diário das Escolas: cenografia PQ'11**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. **Performances culturais nas festas de largo da Bahia**. 30º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, out de 2006.
- SANTOS, Eufrázia. Performances Culturais nas Festas de Largo da Bahia. *In: Revista de Antropologia*, Edição nº 40, 2006.
- SERRA, Ordep. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EdUFBA, 1999.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Capítulo 10 - A diáspora da imaginação cinematográfica e a heterogênesse entre técnica, estética e política **por Leonardo da Silva Souza**

Resumo: Rabiger e Hurbis-Cherrier (2013), autores referenciados da área de direção de cinema, publicaram capítulo sobre o papel de um diretor ou de uma diretora, cujo título chama atenção para outras discussões acerca do cinema: Quem pode invocar o *'Corta!'*? Diante de uma pergunta como esta, é fundamental retomar as bases que contextualizam a realização em cinema como ato político, e não somente estético ou técnico, e que é repleto de relações coloniais de poder em seu próprio processo de criação. Em face das forças que tensionaram, e ainda tensionam o ambiente de trabalho e criação em cinema, a realização de uma obra cinematográfica pode ser compreendida através de um ato diaspórico da imaginação, o qual atravessa procedimentos de realização, propostas estéticas e contextos políticos nos quais a obra se inscreve. Neste sentido, o Cinema Novo, o Cinema Moderno e o cinema africano, se apresentam como referências de um cinema independente e decolonial que comunga com um ato de liberdade: a heterogênesse que perpassa técnica, estética e política. Como exemplo, tomamos a figura de um autor-griô ou autora-griotte, como um paralelo entre o/a diretor/a de cinema e uma figura popular do sistema de castas da sociedade africana, observado no filme *Impasse*, de Issa Saga, curtametragista de

Burkina Faso. O autor-griô ou autora-griotte (RIESCO, 2012), como característica de uma heterogênesse, diaspórica e cinematográfica, propõe o engajamento político não só através do tratamento temático, mas também na subversão dos modos de produção. Assim, ampliando o escopo da pergunta lançada por Rabiger e Hurbis-Cherrier, acerca da direção de cinema e o poder de interrupção delegado à figura do/a diretor/a, buscamos aqui ampliar o debate, iluminando mais as questões sobre a *direção do cinema* do que a *direção de cinema*, no caso, observando não somente a forma e o sentido do filme, mas também seus modos de produção. Trata-se da autoria em cinema como inscrição política, para a qual a questão deixa de ser sobre o poder de quem pode invocar o “*Corta!*”, mas sim sobre a necessidade política do fazemos história e futuro através do cinema.

A direção de cinema e o “*Corta!*”

Há tantos diretores e diretoras quanto concepções de direção de cinema, mas as atividades com que exercem os modos de direção, por mais que se pareçam, não são suficientes para sintetizar perspectivas e nem mesmo a multiplicidade de visões dos vários e das várias agentes criadoras em um filme. Ao contrário da proposta de Rabiger e Hurbis-Cherrier (2013), que enfatizam os procedimentos da função de dirigir

como sendo a marca da direção de cinema, podemos notar uma multiplicidade de perspectivas, explicitadas por diretoras e diretores que compartilham os mesmos modos de direção. David Mamet (1992), por exemplo, explicita a inusitada perspectiva de que dirigir o cinema não é nada, senão ficar acordado/a, manter o bom humor no set, ajudar os/as atores e atrizes a serem simples e registrar o que foi escolhido para ser registrado. Em uma outra perspectiva — brechtiniana, diga-se de passagem —, e ampliando a atuação da direção de cinema no diálogo com os/as agentes criadores/as do filme, Sganzerla (2001) descreve o ato de criação envolvido na direção de cinema moderno como sendo: a fixação de um instante (pela câmera), a amostra (pela montagem) do dispositivo cinema e o distanciamento crítico de atrizes e atores em relação à ilusão de realidade. E ainda, retomando uma tradicional metáfora da regência musical, onde há um/a condutor/a do ato coletivo de criação, Alberto Cavalcanti¹³³ (1977) ressalta a perspectiva da

¹³³ Cito constantemente Cavalcanti por seu marcante envolvimento com a criação da produtora Vera Cruz, e também

direção de cinema como ocupada por um/a maestro/a de uma orquestra, o/a qual não pode perder o gosto pela experimentação e pela experiência, aquelas que, segundo ele, fundam o cinema. Como esclarece em seu livro *Filmar o Real* (1977), Alberto Cavalcanti afirma que muitas histórias foram disseminadas sobre a direção de cinema e contribuíram para a invenção de uma figura que não se apresenta na realidade dos sets de filmagem. Uma cadeira com um nome, ou uma viseira de celulose, divulgou o estereótipo da direção de cinema, homogeneizando uma ampla latitude de modos de fazer que implicam diretamente nos filmes que vemos. Por estas três perspectivas, já pode-se perceber alguma diversidade em torno da figura do diretor ou da diretora de cinema, ainda que compartilhem atividades e procedimentos em suas perspectivas de realização.

pela consulta encomendada por Getúlio Vargas sobre a criação das primeiras agências de cinema ligadas ao Ministério da Cultura e Educação da década de 50. Cavalcanti participou dos primórdios das políticas públicas para o cinema no Brasil, tema constantemente referenciado na história do cinema brasileiro.

Sob a proposta de uma síntese acerca da direção, Rabiger e Hurbis-Cherrier, em seu livro *Direção: técnica e estética* (2013), sintetizam as particularidades da direção de cinema de forma que elas se dão: na relação com o elenco, com a equipe técnica e com a produção dos filmes. Marcante nesta síntese é o emprego de Poder, viabilizado através de uma hierarquia de criação, na qual o diretor, geralmente um homem cisgênero e branco, ocupa um lugar de regente na composição do filme, sendo, porém, obrigado a se submeter à produção. Nessa concepção, cuja síntese é marcada pela hierarquia de criação, a função de direção está atrelada à responsabilidade de liderar a equipe técnica e o elenco, a fim de alcançar a realização cinematográfica. Sob esta perspectiva, mesmo desde Cavalcanti, na década de 1950, até Rabiger e Hurbis-Cherrier, em 2005, houve algum consenso, porém tenso, sobre a palavra final da produção, e não da direção, na realização da obra. De acordo com este modo de pensar, a liderança da equipe de criação é sobreposta pelo interesse de otimização a

produção do filme, pelo poder de fazer caber a imaginação cinematográfica nos moldes da eficiência e eficácia dos recursos. Tal perspectiva nos delineou, então, uma relação de poder através da hierarquia de criação, na qual a direção de cinema, que supostamente deveria liderar uma equipe sob a pecha da expertise e liberdade criativa, torna-se refém de um/a agente externa/o ao ambiente de criação cinematográfica, sendo, portanto, liderada por interesses que não condizem com as necessidades artísticas.

Marca da presença de alguma relação de poder na realização cinematográfica, o *'Corta!'*, termo utilizado em contraposição a *'gravando!'* ou *'ação!'*, que dão início ao registro da cena, ganha outro significado. *'Corta!'* designava, antes de mais nada, a percepção de que uma equipe, em situação de criação, chegara ao seu ponto ótimo. Mas, sob o repetido emprego de uma relação de poder de produção em série, introduzida no processo de criação através da hierarquia de produção, o *'Corta!'* transformou-se em instrumento de contenção de

energia criativa, o que tem consequências tanto para a perspectiva de direção de cinema como nos filmes em si.

A diáspora da imaginação cinematográfica

Buscando a manutenção do espaço de criação coletiva, desde o chamado período pós-guerra, movimentos artísticos contestaram fortemente a presença de hierarquias em equipes de criação cinematográfica. Produções independentes e experimentais, que envolvem as várias artes como vídeo e teatro, trouxeram importantes processos diaspóricos para a imaginação cinematográfica, heterogêneses que impactaram desde a direção de cinema até as direções do cinema. Vale ponderar que os processos diaspóricos que nos referimos aqui não se referem à migração de cineastas, e sim, antes, à heterogênese, composição, entre diferentes perspectivas que necessariamente buscam resistir a processos hegemônicos de dominação da criação artística.

No Brasil, por exemplo, com o Cinema Novo, surgiu oposição à lógica industrial que estabelecia a sujeição da direção de cinema à produção, inovando, entre outras coisas, com uma equipe enxuta e polivalente na criação de um marcante movimento do cinema brasileiro. Mesmo antes do Cinema Novo, como já apontava Cavalcanti desde os anos 50, havia diretores e diretoras que ocupavam duplamente a função da produção, a fim de manter a integridade de seus filmes. Eles e elas, na direção de cinema, propiciaram uma heterogênesse entre a imaginação cinematográfica e produção eficaz, de forma que produtores e produtoras tornaram-se aliados/as do filme, deixando de se submeterem unilateralmente aos estúdios. Artistas como Maya Deren, Agnès Varda, Truffaut, Goddard, Rocha, Resnais, Wells, Stroheim, colocaram-se a formar suas equipes em prol, não da comercialização de seus filmes, mas da viabilização da autoria através do cinema. O Cinema de Autor, que também foi um cinema de autora, foi o termo usado para designar um modo de se colocar no

mundo através do cinema, pressionando a sociedade, poeticamente, para refletir sobre, entre outros, a dominação capitalista sobre o cinema e a vida. Nesse contexto, diretoras e diretores exerceram a produção de filmes e encenações de outros/as diretores e diretoras, tal como no caso de Cavalcante e sua produção dos filmes de Stroheim, L'herbier, Delluc e peças de Brecht. Tais exemplos demonstram que a colaboração entre as funções de responsabilidade na realização dos filmes abriu espaço para uma heterogênesse que resistiu à hierarquia dos estúdios, associando modos de produção e criação cinematográficos.

Tal heterogênesse é também fruto de um movimento diaspórico da imaginação cinematográfica. Sganzerla ressalta este movimento, embora não use o termo diáspora, quando apresenta o surgimento de um divisor de águas para o cinema: a descrença na humanidade pelo horror do holocausto e o constante clima de tensão imposto na guerra fria, criaram condições para que o estereótipo do herói clássico, abusado pelas

produções cinematográficas industriais, caísse em decadência. Com o período do regime nazista, uma direção de cinema submetida ao discurso político, refletido nos filmes de Leni Riefenstahl, associou a ideia de superação humana à de supremacia étnica, impulsionando uma geração de diretores/as que pontuavam sua crítica social e política através da experimentação estética no cinema a partir dos anos 1960. Neste movimento, que chamo aqui de diaspórico, não se tratou mais de lidar com o destino, mas sim, com a reimaginação da própria história, processo que abre mão de mirar o futuro e mergulha no passado trucidado rumo a uma jornada de reflexões sobre o presente.

Afetado por esse contexto, se deu, no Brasil, o florescimento de um cinema inusitado e estruturalmente político, paulista e carioca de produção, mas baiano de origem, cujo representante mais conhecido é Glauber Rocha e que tem Leon Hisman, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra como integrantes. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, em seu capítulo *Cinema: Trajetória no*

subdesenvolvimento (1996), o Cinema Novo nascido na Bahia foi o que de melhor se produziu no cinema moderno no Brasil, com obras como *Bahia de Todos os Santos* (1960), *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Rabiger e Hurbis-Cherrier, autores de uma estrutura convencional de cinema, diriam que, nos contextos da produção independente, as equipes são versáteis e comprometidas com a causa do filme, e que, em contextos de *features*, as equipes são contratadas, não mantendo qualquer relação com a temática tratada. Na perspectiva desses dois autores, o Cinema Novo seria lido como uma realização de baixo orçamento em que o grau de experimentação é maior, pois a dedicação extravasa a mera relação de trabalho, tendo comumente profissionais autodidatas. Tais características são ressaltadas, segundo o próprio Rocha e Alberto Cavalcanti, sobre as adaptações necessárias para a realização de filmes de baixo orçamento no Brasil. Para eles, porém, o Cinema Novo não foi somente um movimento artístico, pois, politicamente, ele instalou

uma heterogênesse entre as equipes de criação e produção, apropriando-se do problema do subdesenvolvimento na realização cinematográfica, valorizando, sobretudo, a polivalência em uma equipe e o comprometimento político com a estética do filme. O Cinema Novo, na sua própria diáspora da imaginação cinematográfica, estabeleceu as bases para o que Glauber Rocha chamou de revolução cinematográfica com abordagem experimental e fins duplamente estéticos e políticos.

Não menos importante para a diáspora da imaginação cinematográfica, temos a heterogênesse entre ficção e documentário. Sob a perspectiva de Rabiger e Hurbis-Cherrier, tradicionalmente, o trabalho com os atores e atrizes dividia a abordagem documental e ficcional, bem como o tratamento do enredo. Na abordagem com as atrizes e atores, Alberto Cavalcanti, desde a década de 50, quando trabalhara com o teatro Alemão de Brecht, ressaltou esta importante heterogênesse: a aproximação pelo distanciamento crítico de atores atrizes. Tal heterogênesse pode também ser observada quando

Sganzerla pontua que, desde o Cidadão Kane, o distanciamento da construção de ilusões no cinema, tal como em Brecht no teatro, deve proceder pela evidenciação do dispositivo cinema enquanto construção de realidade. Ampliando essa perspectiva para os filmes documentais, em *Documentário Clássico e o Personagem Exemplar* (2007) de Consuelo Lins, a autora faz uma fundamental distinção entre os primeiros documentários e os modernos. Para ela, Flaherty dirigiu filmes com uma abordagem onipresente e uma voz onisciente, e enunciou um ponto de vista sobre o fazer cinematográfico: onde a realidade é plenamente conhecida através de um personagem exemplar. Ressaltando o aspecto não cronológico do movimento diaspórico da imaginação cinematográfica, contrapomos estas perspectivas à de Glauber Rocha, para quem, tal como Brecht, o ser humano, e não só o personagem, é cotidiano e parcial, perspectiva que busca tornar evidente o dispositivo construtor de realidade que é o cinema. Na esteira da discussão sobre a morte do/a

diretor/a-autor/a, a mesma que segue da discussão de Barthes (2004), diversos elementos materiais emergiram para a criação cinematográfica. Desde a performance do ator e da atriz, passando pela relação com o espaço, a dramaturgia se valeu dos vários elementos que antes eram invisíveis, extra-diegéticos, e fez deles sua matéria-prima, substituindo a ação humana como fonte única do encadeamento narrativo ficcional, atestando que os próprios dispositivos de produção de imagem e som tornaram-se dispositivos de construção de realidades. Sganzerla chega a dizer que a câmera tem independência, não segue o ator ou a atriz; é uma câmera cínica. Com isso, funda-se uma escrita da cena própria do dispositivo, a dramaturgia audiovisual. No mesmo sentido, podemos concordar com Sganzerla para quem, desde o cinema francês de Goddard, já se apresentava a ideia de que os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários dirigem-se à ficção.

A potência da heterogênesse entre ficção e documentário brasileiros pode ser observada quando analisamos o ambíguo papel do ‘*Corta!*’ no filme de título *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Neste filme, o termo, que em nenhuma hipótese pode ser reduzido a uma mera atividade do diretor-autor, remete mais à real relação de poder investida na figura do diretor-patrão sobre a personagem imigrante no filme. Em *Santiago*, o termo ‘*Corta!*’ significa, antes, uma ordem de limitação da liberdade sob a alçada da hierarquia de criação. Trata-se de um dos mais ambíguos e paradoxais exemplos em que a heterogênesse entre a direção e produção, ficção e documentário, acirra conflitos nas relações de poder e experimentação estética: quando o ‘*Corta!*’ põe fim, não só ao ‘*gravando!*’, mas ao ‘*façamos!*’. Portanto, como se apresenta na relação entre cinema de ficção e documental, a exposição da irrealidade dos fatos construídos *versus* a imaginação de uma realidade, ou seja os modos de se relacionar com a diegese, abrem perspectivas para heterogêneses entre

realidade e ficção, contestando e resistindo a modos hegemônicos de produção cinematográfica, gerando, portanto, diásporas da imaginação cinematográfica para as mais diversas formas de produção de novas realidades através do cinema.

O autor-griô e a autora-griotte como heterogêneses da diáspora cinematográfica

Através dos anos, com as heterogêneses entre técnica, política e estética, a diáspora da imaginação cinematográfica transformou, não só a direção de cinema, mas a direção do cinema. Riesco elabora este problema da seguinte forma:

O fato de a nova arte ser filha do século XX, marcado pelo domínio ocidental, e que, por esta razão, teve, até o momento, uma natureza etnocêntrica que não considerava a específica “estética negra”, (MURPHY; WILLIAMS, 2007, p.17) unido à força da sua linguagem audiovisual, leva os/as autores/as africanos/as a considerá-lo o meio privilegiado de luta frente às injustiças de sua realidade. (RIESCO, p. 109, 2012)

Tratando, portanto, sobre e a partir da re-união de arte e política, surgem questões éticas ligadas à hierarquização da criação artística cinematográfica, mas há também uma sutil e tênue relação entre o sentir, o criar e o jogar com o poder. Riesco resalta ainda o desafio de tal trabalho indicando que “talvez seja possível falar de um *griauteur*, híbrido que juntasse as características derivadas do **autor** na linha teórica ocidental, mas atualizando-o com as características do **griô** tradicional, marcando as continuidades e profundas rupturas existentes” (RIESCO, 2012. p. 108). Assim, ressaltando a resistência diaspórica que se dá através da experimentação estética cinematográfica, o cinema africano evidencia, na figura do autor-griô e da autora-griotte, uma fundamental heterogênesse: a polifonia e polissemia como testemunhas da divergência originária da convivência democrática.

Acerca da composição de heterogêneses cinematográficas que tratamos aqui, encontramos pontos de confluência com Riesco quando trata do cinema africano:

A linguagem audiovisual é, em suas mais pobres manifestações, um diálogo de duas vozes entre imagem e som. No entanto, este diálogo pode ser tão frutífero que o resultado do trabalho em conjunto cria melodias polifônicas ou de contrapontos reveladoras. Para tanto, um filme que se considere bom usará de maneira consciente e, ao mesmo tempo, criativa os instrumentos à sua disposição para oferecer espaços de encontro e de troca. (RIESCO, p. 101, 2012)

Nesse sentido, as heterogêneses entre som e imagem estão diretamente associadas a uma imaginação cinematográfica que, como apresentado anteriormente, está atrelada a relações de poder. Tais composições se destacam no âmbito dos processos diaspóricos da imaginação cinematográfica na medida em que seu

uso artístico subversivo e dialogador é capaz de nos mostrar com clareza decisões formais ligadas às dinâmicas de poder e dominação. Este papel revelador tem, portanto, uma interessante função positiva: a de propor possibilidades de encontro necessárias, já que, como diz Abderrahmane Sissako (informação verbal, tradução da autora): “Entre o ocidente e a África não há intercâmbio, no sentido de duas coisas que se encontram”¹³⁴. (RIESCO, p. 102, 2012)

Riesco cita ainda um exemplo determinante para a compreensão do impacto de tais heterogêneses na forma de sentir e existir no mundo na medida em que relata que “nas línguas africanas não existe uma palavra sequer que traduza nosso termo ‘música’; as palavras que utilizam designam tanto dança quanto música; não existe tampouco um termo para distinguir a música do ruído” (PAVIS *apud* RIESCO, 2012. p. 103).

Seguindo a direção de que a diáspora da imaginação cinematográfica pode ser observada

¹³⁴ Apresentação de Abderrahmane Sissako no 55th Robert Flaherty Film, na Universidade de Colgate, entre 26 e 29 de junho de 2009. Anotações e tradução de Riesco. Original: “Between African and the West there is no exchange, in the sense of a meeting of two things”.

através de heterogêneses entre divergências originárias de uma composição harmônica, ainda que dissonante, trazemos aqui a figura do griô e da griotte e seu imbricamento com a figura do diretor ou da diretora de cinema. Testemunhando o caráter diaspórico da imaginação cinematográfica, a heterogênesse entre a narração de histórias populares e a direção de cinema se dá na medida em que:

existe uma relação evidente entre o cinema e a tradição oral africana. Além das coincidências nos modos de narrar na tradição oral popular e no cinema africano, Diawara (1996) fala sobre como este cinema incorporou conscientemente desde o início elementos da cultura popular e, fundamentalmente, a figura do griô. Este homem (ou mulher, no caso griotte) é um/a contador/a de histórias, um/a bardo/a ou um/a cantor/a-orador/a. Historicamente ligado/a a uma família ou a uma pessoa das castas mais importantes (guerreiros/as, os nobres e similares), sua obrigação consistia em recordar o passado, honrar o presente e, em menor medida, ainda que também importante, imaginar o futuro. (RIESCO, p. 106, 2012)

A imaginação do futuro a partir do resgate do passado, surge como forma de resistência e contestação de um modo de produção cinematográfico que ousa não se submeter à hierarquia de produção. Em uma das acepções históricas acerca do griô ou griotte, segundo Diwara (1996), Murphy (2007) e Riesco (2012), essa figura trazia de sua própria história uma revolta contra o poder hegemônico, sendo, antes de se consagrar como um/a contador/a de história popular, um/a guerreira/o que, cansadas/os de matar, decidiram se converter em músico e musicista, desempenhando o papel da voz e o ouvido do povo. A heterogênesse entre griô ou griotte e a direção¹³⁵ de cinema é uma aproximação pelas diferenças, atestada pela similaridade que, como destaca Riesco, é:

¹³⁵ Não obstante, é de se ponderar que a figura do griô ou da griotte não eram presentes em todo o continente africano, e sim na parte ocidental, crítica pontuada por Riesco. Tal fato contesta a tese de que diretores/as africanas/os seriam os/as novos/as griôs e griottes, porém, para a finalidade deste texto, tratamos aqui de que existe um paralelo entre a/o diretor/a e a/o griô/otte e que tal paralelo remete a um deslocamento da forma de conceber, em alguma medida, o papel da direção de cinema na sua relação com o poder de criar histórias.

fácil de estabelecer entre as técnicas narrativas dessa figura tradicional e as empregadas por esses/as cineastas é um aspecto habitualmente assinalado: através da câmera — tal como o faz o/a griô/otte ao narrar sob o seu ponto de vista — o/a diretor/a interpreta a realidade e nos oferece sua visão, mas esta não é individual (como no ocidente), e sim daquelas que se esquecem dos momentos subjetivos característicos de nossas individualistas latitudes a serviço de uma narração coletiva. (RIESCO, 2012, p. 107).

Podemos reforçar a heterogênesse presente no paralelo entre a direção de cinema e a figura de griôs e griottes na medida em que, apesar da diferença “característica do trabalho coletivo e industrial do cinema, onde a técnica é fundamental e não se reduz a poucas mãos” é marcante que a gênese que envolve o diretor-autor-griô ou a diretora-autora-griotte reúna, em uma mesma figura, múltiplas facetas criativas: músicos e musicistas, diretores e diretoras, escritores e escritoras, atrizes e atores, cantoras e cantores. “Este aspecto, unido ao fato de que a decisão última é individual, corresponderia finalmente [na heterogênesse entre]

os/as cineastas africanas/os e os griôs [e griottes]” (RIESCO, 2012. p. 108).

A heterogênese em *Impasse*

O filme *Impasse*¹³⁶, do diretor Issa Saga, expressa, na sua melhor forma, a diáspora da imaginação cinematográfica envolta na heterogênese entre técnica, estética e política. No curta-metragem com duração de aproximadamente vinte e seis minutos, Saga e sua equipe apresentam a história de Poko, uma brilhante estudante, que é enviada à cidade por seu tio com o falso-pretexo de dar-lhe mais oportunidades para ter sucesso, e mantê-la longe de um casamento precoce. Na luta pela liberdade feminina ainda na juventude, ela é confrontada com imposições sociais para seu corpo e toda sua vida.

¹³⁶ *Impasse* foi exibido no festival de Clermont Ferrand, mas estreou no festival Cinepossible em 2010, ocasião em que o autor deste texto conheceu pessoalmente Issa Saga. Trailer do filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rdnj_z8PNB8. Acesso em 19/01/2020 às 18h06 (Paris, França).

Este curtametragista, originário de Burkina Faso, realiza seu trabalho com jovens de vilarejos nos quais ele se situa, através do fazer cinema, como um criador de griôs. Issa Saga se coloca como griô junto às jovens e aos jovens que, como forma de honrar o presente, relembram o passado, criticam o tempo atual e reimaginam o futuro, lutando pela própria história, enquanto sujeitos dos modos de produção narrativos da contemporaneidade.

Em *Impasse*, a figura da autora-diretora¹³⁷ não se limita, portanto, a uma figura somente, mas a uma equipe impulsionada por uma necessidade política de criar uma narrativa sobre suas vidas. Porém, esta necessidade não se deixa submeter à hierarquia tradicional do fazer cinematográfico. A equipe realizadora de *Impasse*, assim como relatou Issa Saga, são jovens que, na medida em que tomam propriedade sobre o fazer cinema, refletem sobre a própria história, questionando-a, mas também projetando comunitariamente um futuro. Este é o ponto fulcral em que se dá a diáspora que

¹³⁷ Pode-se ler também autor-diretor, ou autora-diretor e autor-diretora.

tratamos aqui, não a de um local a outro, mas a de fabulação do futuro pela revisão, cinematográfica, do passado. Trata-se de uma necessidade que invoca, através do cinema, a urgência do façamos juntos/as nossa própria história, decolozinando técnicas narrativas e de produção cinematográficos. Os corpos presentes em cena, são, portanto, dotados de uma narrativa diaspórica em que resiste, em *Impasse*, o melhor ato diaspórico: o descobrimento da cena cinematográfica e a invenção da própria história. Enfim, o cinema, na forma em que se apresenta em *Impasse*, é vertido em um dispositivo cuja heterogênesse entre técnica, estética e política, pronuncia-se pela necessidade coletiva, pela resistência histórica e pela reinvenção da vida.

Em *Cinema e Invenção da Vida Moderna* (CHARNEY e SCHWARTZ, 2000), temos uma apresentação do impacto da chegada do cinema na gênese da civilização moderna e industrial. Passados cento e poucos anos da época narrada por aqueles autores, estamos diante da possibilidade de que o cinema influencie uma era

decolonial na civilização. Por meio dele, guiado agora por autores-griôs e autoras-griottes, não só as cidades são repensadas na sua dinâmica de produção, mas, mais profundamente, também os corpos são postos em uma perspectiva descolonizar (DANTAS, 2018), repensados comunitariamente, juntamente com a política que com eles constrói espaços, trânsitos, percepções, desejos e história. Dantas (2008) pontua com Fanon (2008) a potência que um autor-griô e uma autora-griotte têm com seu ato decolonial para a civilização pós-moderna. Ele argumenta sobre a constatação de Fanon de que para que um/a negro/a se integre à sociedade dos/as brancos/as, tem que se submeter aos modos coloniais de existência, sendo o principal a linguagem. Porém, quando ele/a se submete à linguagem do/a colonizador/a, ainda que com fluência, ele/a perde suas raízes. Nesse sentido, conhecer-se e produzir conhecimento a partir de si, de sua ancestralidade negra, seria um ato decolonial, tal como o é a associação que

apontamos neste texto entre o diretor ou diretora de cinema e o griô ou griotte.

Diante da pergunta que Rabiger e Hurbis-Cherrier levantam — quem pode invocar o ‘*Corta!*’? — esperamos ter apresentado um contexto em que ela é lançada a um outro âmbito, aquele no qual prevalece a perspectiva estética e política sobre a síntese da técnica de direção. Assim, quem pode evocar o “*Corta!*” enquanto palavra-de-cessar e invocar o “*Corta!*” enquanto a comunhão de um momento de criação coletiva? Para lembrar as épocas de *Cinema e Invenção da Vida Moderna* (Charney e Schwartz, 2000), as heterogêneses que apresentamos tratam de uma nova espécie de relação entre Cinema e a Invenção da Vida Decolonizada.

Referências

- BAMBA, Mahomed. MELEIRO, Alessandra (Org). **Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA. 323p., 2012.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor. O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1977.
- CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. **Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cossac & Naify, 2000.
- DANTAS, Luis Thiago. **Filosofia desde África: Perspectivas descoloniais**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.
- DIAWARA, Manthia. Popular Culture and Oral Traditions in African Film *In: African Experiences of Cinema*. BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (Ed.). Londres: British Film Institute, 1996. p. 209-218.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato de Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Pequeno cinema antigo**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A. 1996.
- LINS, Consuelo. Documentário Clássico e o Personagem Exemplar. *In: LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2007.
- MAMET, David. *On directing Film*. NY: Penguin Books, 1992.
- MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African Cinema**. Ten directors., Manchester: Manchester University Press, 2007.

- PAVIS, Patrice. **El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.** Barcelona: Paidós Comunicación 121, 1996.
- RABIGER, Michael. HURBIS-CHERRIER, Mick. **Direção: técnica e estética.** 2013.
- RIESCO, Beatriz Leal. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano *In: Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos.* Salvador: EDUFBA. 323p. 2012. p. 105-108.
- SOUZA, Leonardo. Heterogênese, Dispositivos e Aparatos. *In: A Poética da Heterogênese: acerca de dispositivos artísticos com aparatos computacionais.* Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. p.29-41. Belo Horizonte, 2018.
- SGANZERLA. **Por um cinema sem limite.** Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria del drama moderno: tentativas sobre el trágico.** Barcelona: Ed. Destino, 1994.

Capítulo 11 - Artes da cena, educação e interdisciplinaridade: possibilidades contra-hegemônicas na formação de professores/as *por Gessé Almeida Araújo*

Resumo: O artigo analisa o Projeto Pedagógico do Curso de graduação em Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, ofertado pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), documento aprovado pelo Conselho Universitário em novembro de 2016. Avalio as eventuais presenças/ausências das artes do espetáculo no referido documento, lido a partir da noção de política do conhecimento e investigo as possibilidades curriculares não-subalternizadas na formação docente em Artes. Analiso as fricções entre as artes da cena e as três principais vertentes estético-pedagógicas privilegiadas na referida matriz curricular: as corporalidades, as sonoridades e as visualidades, compreendidas em perspectiva expandida, diaspórica e decolonial. Para tanto, parto de uma revisão acerca do conceito de experiência associado ao de interdisciplinaridade, vislumbrando possibilidades contra-hegemônicas na formação docente ofertada pela UFSB. Por fim, abordo os desafios e as potencialidades do referido currículo da Licenciatura Interdisciplinar em Artes, examinando o lugar das práticas artístico-performativas, em seu viés plural e de alto calibre político, na formação interartes e intepistêmica da/o artista-educador/a.

Introdução

O presente artigo é fruto parcial da pesquisa que desenvolvo junto ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências — Campus Paulo Freire da Universidade Federal do Sul da Bahia (IHAC-CPF), *Análise de contextos formativos de professores/as de Artes da Educação Básica no município de Teixeira de Freitas — Bahia*. Aqui analiso o Projeto Pedagógico do curso de graduação em Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias (LI-Artes) da referida Instituição, onde atuo como professor. No contexto da pesquisa em andamento, tornou-se necessário refletir acerca da formação interdisciplinar de professores e professoras de Artes promovida pela UFSB. Nesse bojo, vislumbro as formas de inscrição do campo das artes do espetáculo na sua matriz pedagógica com o fito de refletir sobre o conceito de interdisciplinaridade em questão. Desse modo, parto de alguns questionamentos: quais são os desafios e as potencialidades pedagógicas do currículo da LI Artes

e suas Tecnologias da UFSB? E quais as potencialidades e desafios do curso para a prática de “políticas do conhecimento” (APPLE, 2013) diversas das que temos visto nos curso de Licenciaturas no campo das Artes?

O conceito de interdisciplinaridade adotado pela UFSB dialoga com o seu modelo Universitário que pretende se distanciar dos moldes estruturais comumente vistos nas Universidades no Brasil. A UFSB oferece vagas para estudantes a partir do regime de ciclos, semelhante a outras instituições¹³⁸. O ingresso no campo das Artes se dá inicialmente nos cursos de Bacharelado Interdisciplinar em Artes ou na Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias¹³⁹. A prerrogativa dos cursos de primeiro

¹³⁸ Os exemplos mais notórios de formas de entrada e de modelos Universitários inovadores são os da Universidade Federal do ABC Paulista (UFABC), cujo padrão é semelhante ao da UFSB, dividido por ciclos com entrada exclusiva pelos Bacharelados Interdisciplinares, e as Universidades: Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e a Federal da Bahia (UFBA), que embora preservem o ingresso e estrutura tradicionais, garantem os Bacharelados Interdisciplinares como uma das formas de entrada.

¹³⁹ Os cursos de BI e LI Artes são replicados nos três campi da UFSB e são regidos pelo mesmo PPC.

ciclo tem como seus principais fundamentos a formação cidadã baseada na compreensão crítica da realidade, os estudos da noção de território, os estudos aprofundados acerca do papel da Universidade no contexto planetário contemporâneo, além da aprendizagem específica da área de ingresso. Como elemento fundante desse modo de operação na formação de professores e professoras está a ênfase nos saberes e práticas tradicionais populares que o currículo das formações em Artes recebe. Desse modo, a formação interdisciplinar do/a professor/a de Artes no âmbito da UFSB tenta superar o modelo vigente nas Universidades com currículos canônicos, cujos fundamentos estão baseados na aquisição de técnicas eurocêntricas (UFSB PPC LI-Artes 2016); olhar suposta e acriticamente considerado insuperável para a boa realização de atividades artísticas.

As experimentações pedagógicas propostas pela UFSB partem do pressuposto de que as Artes estão (ou deveriam estar) em diálogo constante com as mais diversas epistemologias. A construção dos

saberes em Artes deseja, desse modo, ser pluriepistêmica e interdisciplinar, sem que sejam negligenciados os conhecimentos disciplinares especializados, ponto este consensual entre diversos/as autores/as estudiosos/as da interdisciplinaridade (FAZENDA, 2012 et al). Nesse sentido, privilegia-se a intensa busca e análise de problemas concretos relativos ao campo das Artes, em detrimento do aporte disciplinar tradicional. Conceitualmente, os Referenciais Orientadores para as Licenciaturas Interdisciplinares (2014) elaborado pelo MEC/SESu afirmam que “a interdisciplinaridade é o esforço de fazer dialogar diferentes campos disciplinares, ainda que com a criação de novas disciplinas” (*apud* UFSB PPC LI-Artes, 2016, p.8-9). A marca conceitual desta característica resguarda “a ambição de alargar as fronteiras de um recorte disciplinar muito estreito” (*apud* UFSB PPC LI-Artes 2016, p.8-9). Assim, a interdisciplinaridade difundida pela UFSB tem na fricção interartes e interepistêmica suas molas propulsoras.

Os fundamentos conceituais que a UFSB acolhe dialogam diretamente com a definição proposta pelo já referido documento orientador para as Licenciaturas Interdisciplinares. Em seu PPC, a LI-Artes e os demais cursos de mesma natureza são concebidos como sendo graduações

[...] que habilitam professores/as para atuar na Educação Básica e que se organizam curricularmente de modo a favorecer a construção de percursos de formação docente nas áreas do conhecimento, caracterizados por um permanente diálogo entre essas áreas (UFSB PPC LI-Artes, 2016, p.8).

A formação de professores e professoras de Artes anunciada por tal matriz concebe um papel propedêutico fundamental e estruturante da educação estética na formação do/a docente. Este é o papel, por exemplo, do Componente Curricular (CC) “Experiências do sensível”, que embora se apresente como obrigatório para todos/as os/as estudantes de todos os cursos da Instituição, dialoga diretamente com a concepção de ensino de Artes

ora apresentada¹⁴⁰. Este CC cumpre o papel de pôr as experiências e as sensibilidades na centralidade do processo de ensino-aprendizagem em todos os campos do conhecimento.

Formação docente em Artes: o lugar da Experiência e da Interdisciplinaridade

É nesse contexto que a perspectiva da arte, na formação interdisciplinar de modo geral e da formação interdisciplinar do/a professora de Artes em especial, tem em Jacques Rancière (2015) uma fonte referencial especialmente por sua interpretação de um tema caro à conjuntura aqui estudada: o sentido da experiência na formação

¹⁴⁰ O referido CC figura na etapa de Formação Geral (FG) dos cursos de primeiro ciclo da UFSB, que dura os três primeiros quadrimestres do curso. Como consta no PPC da LI-Artes, esta fase “destina-se à aquisição de competências e habilidades que permitam compreensão pertinente e crítica da complexa realidade local, regional, nacional e transnacional”. Desse modo, a FG pretende “promover uma base comum de estudos gerais, mas não generalistas e, sobretudo, induzir sistematicamente à formação crítica cidadã necessária para toda e qualquer inserção qualificada no mundo contemporâneo” (UFSB PPC LI-Artes, 2016, p.20). A carga horária mínima desta etapa é de 900 horas.

Universitária integral. Para o filósofo francês, os atos estéticos, quando configurados como “experiência”, produzem “novos modos de sentir e de induzir novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2015, p.7, *tradução nossa*). Evidencia este fato o pretense diálogo da Instituição com as questões relativas ao território do Sul e do Extremo Sul da Bahia na formação de professores/as como um fundamento de reelaboração política da noção de lugar e pertencimento por parte dos/as estudantes, tendo na experiência estética uma de suas principais balizas.

Rancière em seu ensaio intitulado *A partilha do sensível* faz referência a uma promessa de emancipação que passa pelo terreno do estético como espaço de possibilidade de transformação. A receptividade sensível — bem como a experiência — seriam capazes de construir novas regiões do ser (2015, p.39). Do ponto de vista da prática pedagógica, os elementos até aqui apontados resguardam alguma correspondência com a visada de formação docente que tem na experiência estética um de seus contingentes. Segundo a

análise de Rancière, uma possível “revolução estética” produzirá “uma ideia de nova revolução política” compreendida como “realização sensível de uma humanidade comum” (2015, p.40). Assim, o pensamento e as vivências estéticas forjariam novas modalidades de vivências políticas. É a partir deste quadro que o filósofo redefine os limites da estética bem como os limites da política. Os encaminhamentos referentes ao ideário da referida formação em Licenciatura Interdisciplinar em Artes não são apresentados unicamente pelo CC “Experiências do sensível” — que sequer se inscreve como um componente específico dos cursos de Artes, como já mencionado.

Por seu turno, Jorge Larossa (2018) aponta caminhos reflexivos que levam ao entendimento mais assertivo acerca da noção de experiência relacionada à produção de sentidos em situações de aprendizagem. A experiência é, na visada do referido autor, um mecanismo de subjetivação provocado por tudo aquilo que “nos passa”, “nos acontece” e “que nos toca” (p.16 e 18). A proposição

de um CC como Experiências do sensível, notadamente nas Licenciaturas Interdisciplinares, configura-se como sendo uma tentativa de produção de novos sentidos no campo da Educação em Artes. Nesse bojo, o entendimento da experiência como parte do aprendizado docente é considerado na mesma medida em que se problematiza a não-experiência, fruto dos cruzamentos gregários que nos afastam da possibilidade de vivenciar as experiências com profundidade. Segundo Larossa (*idem*), os fatores que tornam a vivência da experiência um fenômeno raro se dão pela circunstância de sermos atravessadas/os por uma sociedade sub-informada em seu excesso de opinião, pelo excesso de trabalho e, conseqüentemente, pela falta de tempo (LAROSSA, *idem*, p.22). O corolário ao qual leva esta reflexão é o de que no presente, o tempo — elemento fundamental para que a experiência se dê — possui valor de mercadoria, sendo afetado pelo sabor das intempéries do mundo das finanças.

Os alicerces da noção de experiência dialogam com os da educação estética uma vez que ambas as dimensões consideram que o sentido do processo de aprendizagem demanda um “gesto de interrupção” para parar para “olhar, escutar, pensar mais devagar, sentir”; em termos larossianos: “aprender a lentidão” (*idem*, p.25). É essa possibilidade de vagar pelo *hasard* da aprendizagem que constitui aquilo que o estudioso chama de “sujeito da experiência” (*idem*, p.25), um ente que se produz como consequência de sua disposição para a receptividade vivencial. Experienciar se aproxima, de acordo com essa leitura, da conciliação entre uma forma de existir e uma forma de aprender — que pode ser ampliada para uma forma de aprender a aprender, no contexto da formação docente. O sujeito da experiência, portanto, está deliberadamente submetido à transformação, sem resistências. A produção de conhecimento e a vida humana estão interligadas pela experiência como instrumento de mediação de produção de sentidos.

As “Experiências do sensível” apontam para princípios que devem fazer parte da formação Universitária e gerar impacto no próprio ideário da formação docente. Para Larossa, as experiências se apresentam como produtoras de diferenças, de heterogeneidades e de pluralidades (*idem*, p.34). Nesse sentido, são os indivíduos os sujeitos das experiências a partir de um aprendizado que está estreitamente ligado à vivência subjetiva particular. A formação docente em nível Universitário muitas vezes busca uma objetividade genérica, fruto da desconfiança acerca do saber da experiência como elemento de formação integral. Como aponta Larossa (*idem*, p.33), a experiência passa a ser entendida, nos termos da ciência moderna, como sendo “um elemento do método” que concorre para a suposta objetividade científica.

É possível afirmar que a experiência, assim como a interdisciplinaridade, é fruto de processos de busca sobre os quais educadores e educadoras se debruçam. Especialmente no campo da educação em Artes, cujas teorias aqui estudadas se

encontram em pleno processo de aprofundamento investigativo, os saberes relativos à experiência em associação com a interdisciplinaridade dão-se no espaço da troca e do diálogo, da pergunta e do questionamento. Este processo se evidencia, por exemplo, no próprio projeto da UFSB, uma Instituição que, ao menos teoricamente, almeja se sustentar em bases populares e inclusivas, desde a sua forma de ingresso, passando pelos procedimentos internos de acesso a políticas afirmativas e de permanência.

O conceito de interdisciplinaridade está distante de se firmar com base em uma teoria geral e absoluta que o contemple. Para Fazenda (2012, p.14) é necessária, para compreender tal concepção, a superação de dicotomias supostamente intransponíveis dentro do espírito científico mais ortodoxo: a relação entre ciência e existência. A essas podem ser acrescentadas muitas outras dicotomias enraizadas no suposto saber científico estabelecido, como a relação entre percepção e sensação, ciência e arte. Todos esses

são elementos que manifestam o que Fazenda (*idem*) chama de patologização do saber que se refere a toda forma de produção de conhecimento baseada na excessiva especialização, efeito daquilo que a referida pensadora chama de “capitalismo epistemológico”. Em outros termos, as posições excessivamente refratárias relativas à integração de saberes promovem o adoecimento do conhecimento e mesmo da compreensão do mundo.

O conceito de interdisciplinaridade, da forma como tenho concebido, está mais detido ao entendimento aprofundado do ideário em seu entorno, em detrimento de uma conceituação terminológica estanque. A formação Universitária, especialmente a de professores e professoras, muitas vezes, faz crer que os produtos têm preponderância em relação aos processos. A minha atuação na formação de docentes em Artes tem me feito acreditar no contrário. Os fins parecem justificar a execução dos meios de modo apressado e pouco crítico. O excessivo apego ao entendimento disciplinar no Ensino Superior aprofunda as

dicotomias evidenciadas anteriormente, especialmente por desconsiderarem que não há interdisciplinaridade sem a disciplinaridade, sendo uma dependente da outra (FAZEDA, 2012). Nas palavras de Fazenda (*idem*, p.29): “a interdisciplinaridade se desenvolve a partir do desenvolvimento das próprias disciplinas”, sendo que a primeira pode complementar a segunda.

Matriz curricular da LI-Artes e suas Tecnologias: o viés e o lugar das Artes da cena

O modelo acadêmico da UFSB, entre acertos e equívocos, aposta na possibilidade de currículos construídos em bases diversas das demais Licenciaturas de Instituições em modelo tradicional. O próprio sentido de ciência está, desde o seu cerne, mais associado ao experimento e ao erro do que à correção em sentido estrito (*op. cit*, p.34). A interdisciplinaridade praticada na UFSB demanda uma “redefinição contínua” (*idem*, p.51) da prática pedagógica que influencia a formação docente em nossos cursos de Licenciatura, especialmente no

campo das Artes. Os desdobramentos deste modelo curricular ainda estão por ser devidamente avaliados¹⁴¹. A manutenção, bem como a construção de novas identidades epistemológicas, está em constante fricção na forma como o PPC da LI Artes da UFSB se constitui. É preciso não perder de vista que a superação das dicotomias artificialmente estabelecidas pode auxiliar na visualização da totalidade daquilo que se pretende: uma formação interdisciplinar, interartes e intepistemática, com zelo pela criticidade, com ênfase importante na compreensão dos processos diaspóricos e decoloniais que cruzam as artes.

¹⁴¹ Interna e externamente, há algumas pesquisas sendo desenvolvidas acerca deste tema. Menciono o projeto “Artes e docências: investigações sobre a formação e atuação docente em artes na cidade de Porto Seguro/BA”, coordenado pela Profa. Ma. Clarissa Santos, que busca contextualizar e sistematizar dados da realidade da educação em Artes no sul da Bahia, cujos resultados possibilitarão comparações de impactos futuros. Foi publicada pela EDUFBA coletânea correlata ao tema aqui estudado intitulada “Perfil e trajetórias acadêmicas de ingressos e egressos dos Bacharelados Interdisciplinares da Universidade Federal da Bahia”, organizado por: Maria Thereza Coelho.

A partir dessas demarcações teóricas que atravessam todo o itinerário formativo dos discentes da LI-Artes da UFSB, encaminho uma análise conjuntural do ementário deste curso de graduação, notando a presença e o lugar das Artes na cena em seu contexto. A princípio, destaco o foco segundo a qual o PPC da LI-Artes dialoga com a formação docente, recusando os

[...] domínios traçados por tradições que ganharam hegemonia nos processos históricos de construção do conhecimento e das profissões [...] na contramão de movimentos corporativos que preconizam ensino especializado e isolado em escolas: Dança, Música, Teatro e Artes Plásticas. (UFSB, PPC LI-Artes, 2016, p.12)

A matriz curricular da referida Instituição reflete o ideário apontado na citação anterior, entretanto, o exercício analítico que efetua aqui se dá no estudo dos CC's que se comunicam, direta ou indiretamente, com as artes da cena no contexto da formação interdisciplinar proposta¹⁴². A escolha pelo

¹⁴² Estão excluídos deste recorte, para fins deste artigo, os CC's voltados ao estudo dos demais campos do conhecimento em Artes que não dialoguem com as Artes da cena.

referido recorte se justifica pela minha formação e interlocução com as Artes do espetáculo, que me credenciam a atuar de modo mais profícuo junto a este campo do conhecimento, sem prejuízo de uma prática interdisciplinar. Ademais, é possível observar que a proposta curricular da UFSB está para além das artes do espetáculo, uma vez que em seus conteúdos são privilegiados, ao menos, quatro conjuntos gerais de CC's específicos das Artes aqui agrupados didaticamente da seguinte forma: as visualidades, as sonoridades, as corporalidades e as escrevivências. Desse modo, as Artes do espetáculo demarcam a sua presença e lugar no PPC da LI-Artes sob noções expandidas de corpo, cena, poéticas, estéticas e políticas e é a este conjunto de CC's que aterei a discussão.

A formação específica da LI-Artes oferece seis Ateliês obrigatórios, teórico-práticos, que permitem um diálogo direto com as Artes da cena. As ementas genéricas ampliam as possibilidades vivenciais ligadas à “Experiência, experimentação, concepção, realização e argumentação de projetos e processos

artísticos” (PPC-LI Artes, 2016, p.70). São estes: Ateliê em Arte e Comunidade; Ateliê em Arte e Memória; Ateliê em Corpos, tempos, espaços; Ateliê em Encontro de saberes; Ateliê em Modos de Inscrição da Produção em Artes; e Ateliê em Projeto. Os dois últimos estão interligados com a etapa final da formação dos/as licenciandos/as, sendo que em um dos CC’s os/as estudantes elaboram projetos de investigação (seja teórico, seja prático) e no outro executam o projeto elaborado como resultado final. Por seu turno, são três os CC’s obrigatórios de escolha restrita que agrupo aqui ao conjunto que dialoga com as Artes da cena: Processos de criação e ensino-aprendizagem em Artes; Arte, Comunidade e espacialidades; e Estéticas Negrodscendentes.

Associados a estes estão os CC’s optativos que foram elaborados na referida matriz curricular tendo como guiões três eixos: “Poéticas nas Américas”, “Modos de inventar, experimentar e aprender” e “Encontro com comunidades”. Em comum entre elas está a pretensa disposição para potencializar processos “estéticos, civilizatórios e

decolonizadores” (*idem*, p.32) a partir do estudo aprofundado “das formas artísticas e das epistemologias próprias dos povos originários das Américas, dos povos das diásporas africanas” (*idem*, p.32). Essa modalidade de política contra-hegemônica do conhecimento evidencia “processos educacionais na contracorrente dos domínios traçados por tradições que ganharam hegemonia nos processos históricos de construção do conhecimento e das profissões” (*idem*, p.34), sem perder de vista o compartilhamento com saberes de comunidades e povos tradicionais tanto para a formação da/o educador/a quanto para a formação da/o artista, como sugere o PPC:

Em todos esses âmbitos encontra-se a ideia eminentemente política e estética de reintroduzir sujeitos, temas, saberes e práticas que foram sendo apagados pela racionalidade ocidental moderna em seu projeto hegemônico de impor as verdades científicas como modelo universal de conhecimentos válidos” (PPC LI-Artes, p.32).

Os discursos e as presenças dos temas anteriormente mencionados colocam na matriz

curricular da LI-Artes da UFSB perspectivas que foram, durante muitos anos, desprivilegiadas dos desenhos curriculares de formação superior. É nesse sentido que considero, para fins das reflexões que venho empreendendo, este esforço de pautar tais aspectos como sendo contra-hegemônico e decolonial. Na matriz de componentes optativos o conjunto ao qual as Artes do espetáculo dialogam de modo direto é constituído por CC's que destacam este paradigma, especialmente: Poéticas Negrodescendentes; Corporalidades negrodescendentes no Brasil; Arte da presença das Américas: modos e processos; além de: Estudos do corpo e do movimento expressivo: observação e investigação; Modos de brincar, modos de contar, modos de cantar, modos de aprender; e Pedagogias da Cena. A pluralidade de pontos de vista apresentada permite às/aos docentes e às/aos educadores e educadoras em formação uma amplitude de diálogos, especialmente aqueles afiliados ao pensamento afrodiaspórico.

Possibilidades contra-hegemônicas

Nessa matriz curricular o debate acerca das artes em seus campos expandidos — visualidades, sonoridades e corporalidades —, encontra um espaço acadêmico de interlocução imediata. Entretanto, a única possibilidade dessas discussões e práticas se estabelecerem no corpo das/os envolvidos e envolvidas se dá pela via da compreensão da dimensão política na qual ela está enraizada. De igual modo, é nessa modalidade de resistência que se dão as batalhas acerca dos saberes que formularão os currículos; pode-se destacar no caso ao qual me detenho — o da LI-Artes — os saberes estético-corpóreos, como sugere Nilma Lino Gomes (2018), e sua interlocução com as artes do espetáculo como representantes de um campo de disputa do conhecimento presente na matriz aqui referida.

Para mais desse conjunto de CC's especificamente concernentes ao campo das Artes do espetáculo, a UFSB oferece a possibilidade de oferta de componentes optativos dos cursos de

Segundo ciclo nos diferentes campi. Esse fato torna a presença das Artes Cênicas uma constante na referida formação, sem prejuízo das demais áreas artísticas. O curso de Bacharelado em Artes do Corpo em Cena¹⁴³, ofertado na Instituição como curso de Segundo ciclo de caráter profissionalizante e independente da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas tecnologias, lega à LI a possibilidade de oferta dos seguintes CC's que contam como carga horária livre: Tópicos em Literatura Dramática; Estudos sobre a cena contemporânea; Estudos sobre história do teatro no Brasil; Estudos sobre o teatro contemporâneo; Estudos sobre história da dança; Dança contemporânea: história e configurações; Pesquisa das danças populares brasileiras; Oficina de teatro do oprimido; Estéticas e práticas clownescas; Oficina de ritmos das tradições populares; Oficina de canto para a cena; Teorias da imagem em movimento. Além disso, existe um conjunto de componentes ligados às técnicas do

¹⁴³ O Bacharelado em Artes do Corpo em Cena é ofertado atualmente no *campus* Sosígenes Costa, na cidade de Porto Seguro-BA.

espetáculo, quais sejam: Oficina de maquiagem para a cena; Oficina de máscaras; Captação e edição de áudio; Cor, forma e imagem; Oficina: prática em criação sonora; Gravação, captura e edição digital de vídeo. Pode-se inferir a partir da apreciação deste conjunto de CC's direta ou indiretamente ligados à cena que a formação de docentes em Artes da UFSB esforça-se em garantir possibilidades de percursos formativos em diálogo com as matrizes da tradição e da contemporaneidade, tendo na fricção com as demandas do presente uma de suas orientações.

Desse modo, a referida matriz curricular, associada à formação específica da LI e às ofertas de CC's optativos anteriormente mencionados, foi constituída a partir de um desejo manifesto de contra-poder frente a matrizes curriculares tradicionais. Esse esforço pode ser compreendido como uma aspiração de compartilhamento do poder, mais do que de uma prática unilateral dele. As possíveis relações de contra-poder hegemônico presentes nessa formação estão circunscritas a um

território limitado: o sul e o extremo sul da Bahia. Cabe o questionamento: quem define ou legitima aquilo que se deve conhecer/saber em uma região em que até a fundação da UFSB, em 2014, contava com poucas possibilidades de acesso ao ensino superior? Essa questão aponta para o ideário presente em um currículo em Artes que pretende promover o diálogo entre diferenças, sem o pretense desejo de homogeneizá-las. O contrário disso seria caminhar pelas vias da colonialidade. Aliás, não há colonialismo/colonialidade sem a submissão das subjetividades, que Maldonado-Torres (2018), entre outros, considera como sendo a tríade daquilo que o/a colonizador/a deseja sufocar na/o seu/ua diferente: o saber, o ser e o poder.

A colonialidade manifestada nas estruturas curriculares, e para além delas, atua tendo a imposição como método para submeter o/a outra/o à sua dominação, para deste modo “atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo para a sociedade” (GOMES, 2018, p.227). No bojo dessa

prática de dominação estão as Universidades como espaços de produção de conhecimento. A interdisciplinaridade evidenciada no currículo da LI-Artes abre-se à diversidade étnica, sexual e política, com a pretensão de atingir a comunidade de modo geral.

A especificidade do olhar sobre as Artes da cena flagrante na teoria e na prática do PPC da LI-Artes reintegra este campo do conhecimento ao seu lugar de associação com outras áreas do mesmo campo. O teatro e as Artes do espetáculo de modo geral são em sua origem atividades interdisciplinares. Essa fricção torna-se compreensível quando acareada às ideias de Nilma Lino Gomes (2018, p.235), para quem “só é possível descolonizar os currículos e o conhecimento se descolonizarmos o olhar sobre os sujeitos, suas experiências, seus conhecimentos e a forma como os produzem”. Nesse bojo, pode-se ampliar a referida possibilidade de descolonização a partir da transformação das execuções e da própria forma como lemos o nosso campo do conhecimento, para

além de nossos limitados olhares disciplinares. É nesse sentido que considerar na formação docente as possíveis visualidades, as possíveis sonoridades e, especialmente, as possíveis corporalidades — e os inúmeros arranjos possíveis entre esses campos — gera novas formulações que podem representar formas diversas de fazer e de pensar o próprio teatro, a performance, as artes da cena e mesmo as artes visuais, a música e a composição. Frente ao que preza o Plano Orientador da UFSB, construir outras possibilidades narrativas e curriculares no espaço da Universidade pode ser um interessante meio de atingir a educação básica e o sentido do ensinar/aprender Artes.

É por esse ângulo que se enquadra o presumível desejo de legitimação de ponderações contra-hegemônica no âmbito acadêmico, político e identitário, como advoga Gomes (2018). A esses é possível cruzar outra modalidade de produção de conhecimento que diz respeito diretamente ao que tenho refletido a partir da matriz curricular da LI-Artes; refiro-me ao complexo conjunto de saberes

“estético-corpóreos” (p.245), já referidos, produzidos especialmente pelas populações afrodiáspóricas, vislumbrada com recorrência importante na formação das/os artistas/docentes na estrutura curricular da UFSB. As pluralidades de ângulos que recebe o estudo das corporalidades, das poéticas e das estéticas no conjunto dos CC’s do referido curso aqui cotejado, surgem acrescidas de um horizonte identitário negrodscendente, ameríndio e diverso em termos sexuais, de gênero e afetivamente. É nesse esforço que se torna possível forjar novas políticas de produção do conhecimento de caráter contra-hegemônico, a partir da demanda a respeito de quais conhecimentos e que visadas serão priorizadas na formação das/os artistas/docentes.

Creio que o referido entendimento do currículo e da educação se aproxime daquilo que o educador Michel Apple (2013) chama de política cultural pela via da prática pedagógica. Refuta-se, desse modo, a suposta neutralidade da produção curricular, dando lugar à compreensão de que a seletividade enviesada sempre teve lugar nas

formas consideradas hegemônicas de produção do conhecimento; em outros termos, é possível dizer que os critérios legitimadores do tipo e da forma de conhecimento a ser trabalhado em todos os níveis da educação são quase sempre definidos pelo olhar da/o colonizador/a. Torna-se preponderante trazer as questões relativas aos exercícios do poder para o terreno curricular e, nesses termos, os conhecimentos estético-corpóreos contemplam essa modalidade de produção de subjetividades e sentidos.

É de conhecimento tácito que a educação brasileira passa por um período de retração ideológica que representa objetivamente uma guinada conservadora. Especificamente no campo da educação e das artes na formação docente, trata-se da derrocada do paradigma da inclusão como elemento integrador social e politicamente. Diante do quadro que se desenha (para não dizer que se estabelece), os diálogos ampliados nas práticas curriculares podem representar trincheiras nas quais a resistência se faça. Giroux e McLaren

propõem um entendimento a esse respeito: não se trata apenas de resistir, é preciso ir além. No sentido do que estes ensaístas sugerem, o significado de contra-hegemonia é mais amplo do que o de resistência, uma vez que o primeiro “implica um entendimento mais político, [...], mais crítico, não só da natureza da dominação, mas também do tipo de oposição ativa que deveria engendrar” (*idem*, p.149). E arremata afirmando que toda a batalha contra-hegemônica “não apenas reforça a lógica da crítica, mas também trata da criação de novas relações sociais e novos espaços públicos que corporifiquem formas alternativas de experiências e luta” (*idem*, p.149). Esse é o exercício que se impõe no espaço Universitário brasileiro contemporâneo, especialmente na formulação de propostas pedagógicas capazes de promover este ideário.

Considerações finais

À guisa de reflexão final impõe-se pensar em estratégias de práticas contra-hegemônicas. Nesse sentido, Michael Apple sugere a “subjativação” do currículo como sendo uma possibilidade no sentido de reconhecer nesse dispositivo da educação os embriões que lhe deram origem “na cultura, na história e nos interesses sociais” (*idem*, p.90). A viabilidade da subjativação das ações e das visadas teóricas pode representar o distanciamento dos paradigmas das velhas políticas do conhecimento baseadas na excessiva e suposta objetividade do conhecimento científico. Para além deste, o exercício da democracia interna e externamente ao ambiente Universitário apresenta-se, ainda, como uma práxis educativa contra-hegemônica (*idem*, p.84). Ao que se dá a ler até o presente, o Brasil e as práticas da educação contemporâneas engrossam a fileira das aplicações da “modernização conservadora” no sentido atribuído ao termo por Dole (*apud* APPLE, 2013, p.83), segundo o qual as políticas nesses moldes

estimulam as sociedades “para os propósitos econômicos e simultaneamente controla-as para os propósitos sociais”.

É importante pontuar que aos olhos dos/as estudiosos/as do ensino de Artes no Brasil (BARBOSA, 2008; 2012), a concepção de um currículo interdisciplinar de formação de professores e professoras nesse campo pode ser confundida com a criticada formação polivalente preponderante até os anos de 1980. Esta modalidade de formação representou, a seu tempo, uma possibilidade aligeirada de formação docente, especialmente pelo pouco número de cursos de formação em licenciaturas específicas à época da obrigatoriedade do ensino de Educação Artísticas nas escolas, nos anos de 1970. O grande problema fortemente criticado nessa modalidade de graduação estava na pretensão de formar professores e professoras habilitadas/os em quatro modalidades artísticas ao mesmo tempo: teatro, dança, música e artes visuais. A análise do PPC da LI-Artes da UFSB a partir da leitura dos seus fundamentos aqui empreendida —

tendo como enfoque os CC's que dialogam com as Artes da cena — me permite identificar um distanciamento fundamental na comparação entre a proposta polivalente e a proposta interdisciplinar, qual seja: a despretensão evidente da assimilação compulsória de fundamentos e técnicas de diferentes áreas do conhecimento em Artes. Como demonstrando, o prisma adotado faz dialogar conhecimentos teóricos e práticos das artes em sentido plural, interdisciplinar e intepistêmico sendo aqui identificadas as três principais vertentes destes estudos: as visualidades, as corporalidades e as sonoridades. A essas três visadas, alie-se as ópticas afro-ameríndias, as interpretações estético-corpóreas dos povos da diáspora e as dissidências de gênero presente em boa parte dos componentes do curso ofertado pela UFSB. Nesses termos, destaco as principais oposições entre as formações.

Por fim, a UFSB enquanto espaço de formação Universitária em processo de implantação apresenta-se como um sítio de alternativas e nisso

também reside o desafio de atuação nela (como docente ou discente). A Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias tem trilhado um caminho que garante a sua permanência enquanto modalidade de preparação para a docência, a ser ampliada e aprimorada. A UFSB passa por um momento de controversa reestruturação na qual a direção central recomenda, equivocadamente, a extinção dos cursos de artes em pelo menos um dos campi (no *campus* Paulo Freire, mais precisamente). Esta medida, recentemente revertida, representaria uma perda da possibilidade de constituição de uma cultura artística no extremo Sul da Bahia, especialmente a cultura do espetáculo, cuja produção regional é árida e de difícil manutenção e, também, impossibilitaria a renovação do quadro de professores e professoras de Artes nas escolas de Educação Básica ao redor. Ao se considerar o espaço ocupado pela formação inicial e continuada de professores e professoras em geral e de Artes em particular, a extinção de cursos que concorrem para este fim parece representar um retrocesso que

se alia aos dias distópicos que temos vivido no Brasil. A exemplo do que sugerem Giroux e McLaren (2013, p.158), no tempo presente o melhor exercício de política contra-hegemônica no campo da educação e das artes, talvez, seja aliar “a linguagem da crítica a uma linguagem de possibilidade”. Falar de políticas de viabilidade utópica parece não casar com o espírito do atual momento brasileiro. Será preciso insistir na questão em direção à produção de dissidências capazes de desfazer a lógica da dominação que, em tempos de derrocada, ataca a princípio a Educação, as Artes e as Humanidades. Creio que o papel desempenhado pela LI-Artes e os demais cursos de Artes da UFSB cumprem uma resistência contra-hegemônica. Em tempos difíceis, sigamos resistindo.

Referências

APPLE, Michael W. **A política do conhecimento oficial**: faz sentido a ideia de um currículo nacional? In: MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). **Currículo, cultura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 2013.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **Ensino de arte**: memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRASIL, Lei nº 9394, de 20.12.96. **Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm]. Acesso em 13 de abril de 2019.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BRASIL. **Plano Nacional de Educação – PNE em Movimento**. Sítio oficial: [<http://pne.mec.gov.br/>]. Acesso em 20 de março de 2019.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: artes – Brasília, 1997**.

FAZENDA, Ivani Arantes. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa**. Campinas: Papirus, 2012.

FAZENDA, Ivani Arantes; TAVARES, Dirce Encarnacion; GODOY, Herminia Prado. **Interdisciplinaridade na pesquisa científica**. Campinas: Papirus, 2015.

GIROUX, Henry A.; MCLAREN, Peter. **Formação do professor como uma contraesfera pública**: a

pedagogia radical como uma forma de política cultural. In: MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). Currículo, cultura e sociedade. São Paulo: Cortez, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos.** In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LAROSSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Tradução: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade da decolonialidade:** algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). **Currículo, cultura e sociedade.** São Paulo: Cortez, 2013.

OBSERVATÓRIO DO PNE. **Observatório do Plano Nacional de Educação.** Sítio: [<http://www.observatoriodopne.org.br/>]. Acesso em 20 de março de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible:** esthétique et politique. Paris : La fabrique éditions, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Plano Orientador.** Sítio: [<http://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano>

-Orientador-UFSB-Final1.pdf]. Acesso em 20 de março de 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA.
Projeto Pedagógico da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, 2016.

[<http://www.ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2017/07/UFSB-PPC-LI-Artes-2016.pdf>]. Acesso em 13 de abril de 2019.

NOTA BIOGRÁFICA

Bruna Kury

Brasileira, anarcotransfeminista, performer, artista visual e sonora, atualmente reside em São Paulo (BR) e desenvolve trabalhos em diversos contextos, seja no mercado institucional da arte ou em produções de borda. Focada em criações atravessadas por questões de gênero, classe e raça (contra o cis-tema patriarcal heteronormativo compulsório vigente e a opressões estruturais-GUERRA de classes). Já performou com a Coletiva Vômito, Coletivo Coiote, La Plataformance, MEXA e Coletivo T. Atualmente investiga sonoridades no pósporno e a criação de objetuais que são ramificações do trabalho com performance. Participou da residência artística Capacete no Rio de Janeiro, Comunitária na Argentina, Festival Anormal no México, esteve recentemente compondo a organização da residência póspornopyrata em Fortaleza (CE) e performou no festival Libres y Soberanas aka Performacula em Quito no Equador.

Dodi Tavares Borges Leal

Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora Adjunta do Centro de Formação em Artes e Comunicação (CFAC) e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) do Campus Sosígenes Costa (CSC) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER/UFSB) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC). Doutora em Psicologia Social (IP-USP), com estágio doutoral no programa de Doutorado em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, concentração na área de Estudos Teatrais e Performativos. Licenciada em Artes Cênicas (CAC/ECA/USP). Habilitada em Cinema e vídeo no Baccalauréat interdisciplinaire en arts da Université du Québec à Chicoutimi (UQAC, Québec-Canadá). Foi Visiting Scholar em: 1) Latinx Theatre Project Class at the Program of Spanish & Portuguese Studies of the Department of Languages, Literatures & Cultures of College of Humanities & Fine Arts of University of Massachusetts Amherst - United States of America e 2) Contextual Painting course at the Academy of Fine Arts Vienna - Austria. Técnica em interpretação teatral pelo Teatro Escola Macunaíma. Bacharel em Ciências Contábeis e mestra em Controladoria e Contabilidade (FEA-USP), onde pesquisou métodos dramáticos no ensino da Contabilidade e o Teatro do Oprimido no programa de Orçamento Participativo de Santo André. Estudou Teatro do Oprimido com

Augusto Boal e CTO-Rio, participando de diversos festivais nacionais e internacionais. Acompanhou o trabalho de grupos e curingas de TO no Brasil, Argentina, Turquia, Espanha, Inglaterra, Portugal, França, Chile, Bolívia e Canadá. É autora dos livros teóricos: 'LUZVESTI: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero', Editora Devires (2018) e 'Pedagogia e Estética do Teatro do Oprimido: marcas da arte teatral na gestão pública', coleção Pedagogia do Teatro da Editora Hucitec (2015); e do livro de poesias 'De trans pra frente', Editora Patuá (2017). Co-organizou, juntamente com Marcelo Denny, o livro 'Gênero expandido: performances e contrassexualidades', Editora Annablume (2018). Líder do Grupo de Pesquisa 'Pedagogia da Performance: visualidades da cena e tecnologias críticas do corpo' (CNPq/UFSB). Realiza estudos e obras artísticas de performance e iluminação cênica, perpassando por ações de crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes. Linhas de interesse: Iluminação Cênica; Teatro-Educação; Performance e Novas Tecnologias; Artes do Corpo em Cena; Produção Teatral; Recepção Teatral.

Éder Rodrigues

Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB, no Campus de Porto Seguro/BA. Doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016) com tese sobre as reconfigurações do papel do dramaturgo na cena contemporânea. Mestrado pela Faculdade de Letras da UFMG (2010) e licenciado em Teatro pela Faculdade de Belas Artes da UFMG (2008). É dramaturgo, ator e encenador. Trabalha profissionalmente com as artes

cênicas desde 1999. Pesquisador no segmento da dramaturgia, atuando junto a coletivos teatrais e performáticos ligados às poéticas contemporâneas e aos processos de escrita colaborativa. Como dramaturgo, assinou 17 peças escritas de forma autoral e também em diálogos com grupos teatrais. É também escritor, tendo recebido o Prêmio OFF FLIP de Literatura (2017) da Feira Literária Internacional de Paraty e o Prêmio Josué Guimarães de Literatura (2009), dentre outros. Sua produção literária e dramática foi publicada em diversas editoras nacionais e internacionais. Participou como artista residente convidado no circuito literário de países como Espanha e Portugal. Atua principalmente nos seguintes temas: dramaturgia expandida, teatro latino-americano e poéticas contemporâneas. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Eloisa Domenici

Artista da dança, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Sul da Bahia e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo e Saberes Populares, registrado no Diretório do CNPq. Sua produção se concentra no estudo das chamadas danças populares brasileiras com ênfase nas epistemologias locais e no diálogo com as artes cênicas. Além disso, mantém produção crítica no campo da dança, em temas tais como educação somática e formação no ensino superior. Coordenou o projeto “Tradições cênico-poético-musicais do Recôncavo Baiano,

Interação de Saberes” (ProExt-Mec). Integrou o projeto “Sambas, Rodas e Raízes: dancing, music and the embodiment of roots in the northeast of Brazil” em cooperação com a York University e a University of Toronto, com apoio da Social Sciences and Humanities Research Council-SCHRC, do Canadá. Idealizou a criação do curso de Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares, na UFSB. Realiza estágio pós-doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra com a supervisão de Boaventura de Sousa Santos, com o projeto “Descolonizando o corpo: corporalidades não-eurocêntricas na formação superior em dança no Brasil”.

Felisberto Sabino da Costa

Especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação. Coordenador de O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

Gessé Almeida Araújo

Professor, ator e pesquisador. Doutor e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC - UFBA); licenciado em Teatro pela Escola de teatro da UFBA. Foi bolsista de doutorado sanduíche (CAPES-PDSE) na Universidade de Nanterre (Paris X). Atua junto ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências do campus Paulo Freire da Universidade Federal do Sul da Bahia (IHAC – CPF - UFSB) e ao Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais (PPGER – UFSB) onde desenvolve pesquisas nos domínios da Pedagogia do Teatro e da História das Artes do Espetáculo.

José Fernando Peixoto de Azevedo

José Fernando Peixoto de Azevedo mexe com teatro, cinema e filosofia. Tem escrito e dirigido peças e filmes, atuado como professor de teorias e história do teatro, dramaturgia e atuação, e feito incursões pelo universo da curadoria. É professor e atualmente diretor da Escola de Arte Dramática e orientador no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde também ministrou aulas no Departamento de Cinema. Colaborou ainda na área de dramaturgia da SP Escola de Teatro. É doutor em filosofia, com tese sobre o teatro de Bertolt Brecht, sob orientação de Paulo Eduardo Arantes, pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde graduou-se. Antes, estudou cinema na FAAP. Entre 1997 e 2016, foi

diretor e dramaturgo do Teatro de Narradores, grupo por ele fundado e em cujo contexto realizou uma trajetória a um só tempo de formação e estabelecimento de uma perspectiva de trabalho que ganhou forma em encenações como *Mercado de Fugas* (2000), *Nossa Casa de Boneca* (2005), *A resistível Ascensão de Arturo Ui* (2003 e 2013), *Retrato Calado* (2013) e o ciclo *Cidades – Cidade Desmanche* (2009), *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011), *Cidade Vodú* (2016). A experiência social brasileira e sua posição no mundo, a partir de uma visada dialética que inscreva a prática artística nos processos de configuração de tal experiência, definem, em parte, sua perspectiva de trabalho, fazendo imbricar teatro e cinema na materialidade da cena, voltando sempre a uma aliança com Brecht e Glauber Rocha, referências decisivas. Mas foi o encontro com a obra de Pier Paolo Pasolini, do qual resultaram dois trabalhos – *Pílades* (2010) e *Estamos todos em perigo* (2016), este último também como performer – que uma inflexão se deu em seu programa de trabalho, refletindo sobre outras formas de interrogar sobre o processo de modernização conservadora no Brasil. Programa que já vinha se redimensionando a partir do encontro com o grupo Os Crespos, quando aquela dimensão social passa a ser perspectivada, agora de maneira também programática, pela interrogação sobre as relações entre classe e raça. Com Os Crespos escreveu e dirigiu *Ensaio sobre Carolina e Além do Ponto*; escreveu ainda *Carta a Madame Satã ou me desespero sem notícias suas* e supervisionou a encenação de *Alguma coisa a ver com uma missão*. Esse programa segue em

encenações como *Navalha na carne negra* (2018), *As mãos sujas* (2019) e *História natural do amor* (2019). Teve trabalhos indicados e contemplados por diversos prêmios e programas de financiamento, como o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro, Prêmio Shell, Prêmio APCA, e seus trabalhos têm integrado a programação de diversos festivais pelo país. Como curador, tem atuado em diversos contextos institucionais, como Festivais e Mostras (MITsp e FIT Rio Preto, por exemplo). Seu filme *Também é sobre isto* está em fase de conclusão, enquanto prepara o roteiro de *Extinção*.

Leonardo da Silva Souza

Leonardo se dedica ao ensino, à pesquisa e à experimentação no campo das artes. Doutor em Poéticas Tecnológicas (EBA-UFMG), mestre em Arte & Tecnologia da Imagem (EBA-UFMG), bacharel em Ciência da Computação (DCC-UFMG), tem formação complementar em Artes Cênicas e Cinema com Licenciatura em Artes. Desde 2006, atua na direção de audiovisual para teatro e performances, em cinema e em arte contemporânea com dispositivos computacionais, tendo desenvolvido pesquisas e tecnologias para a experimentação em Arte. Na sua experiência docente, lecionou e coordenou cursos no Plug Minas, onde foi professor-fundador da primeira escola de Arte e Tecnologia de Belo Horizonte, e também foi coordenador técnico do Laboratório de Artes Digitais 1maginári0 da EBA UFMG. Atualmente é professor adjunto na Universidade Federal do Sul da Bahia.

Marcos Antônio Alexandre

Possui graduação em Letras (Licenciaturas: Português, Inglês e Espanhol) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (1995), onde concluiu o mestrado (em 1998) e o doutorado (em 2004) em Estudos Literários, defendendo a tese Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos espetaculares. É Professor Associado da UFMG, onde atua na graduação e na pós-graduação do curso de Letras e ministra disciplinas no curso de Teatro. É bolsista do CNPq – Nível 1C, integrante cofundador do Mayombe Grupo de Teatro (1995), Coordenador do CEA – Centro de Estudos Africanos da UFMG (2018-2020) e do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade da FALE/UFMG. Realizou pesquisas de pós-doutorado, sobre Teatro Negro, no ISA – Havana e no PPGAC, da UFBA (2008-2009); e, atuando como Visiting Research Scholar, sobre Alteridades e Performance, no Instituto de Performance e Política das Américas – NYU e no NEPPA – PPGAC – Unirio (2017-2018). É crítico colaborador do Site Horizonte da Cena. Publica e desenvolve pesquisas sobre literaturas hispânicas, performance, teatro latino-americano e teatro negro. Escreve crítica para teatro no site Horizonte da Cena. Entre os livros publicados e organizados, destaca-se: O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba (Malê, 2017).

Maria Léo Araruna

Travesti, escritora, atriz, zineira, performer, bacharela em Direito pela UnB. Autora do livro *Bricolagem Travesti* (Brasília: Padê Editorial, 2019). Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Direito pela Universidade de Brasília.

Pâmela Peregrino da Cruz

Professora Assistente na Universidade Federal do Sul da Bahia, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pesquisando relações entre a visualidade do candomblé, a cenografia e o cinema de Animação Stop Motion. Também pesquisa expressão visual de comunidades tradicionais de povos de terreiro e povos indígenas. É animadora, cenógrafa, figurinista e aderecista, formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017), tendo cursado período de intercâmbio na Escola Superior de Cinema e Teatro, do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal (2015). Possui também graduação (2007) e mestrado (2012) em História pela Universidade Federal Fluminense (2007), além de mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011).

Há registros que dizem que a trança surgiu no continente africano. Elas formavam paisagens, desenhos nas cabeças que sinalizavam a origem da pessoa. Durante o período de colonização do Brasil, tranças serviram como rotas e mapas desenhados nas cabeças de homens e mulheres que foram escravizados, para planejamento das fugas. Estratégias e jogos de corpos, invenções de narrativas como armas libertárias. Invocando ações que lançam olhares em diversos processos, a obra Teatralidades Diaspóricas revela um entrançado potente, por intermédio de capítulos que compõem uma escritura-paisagem, na qual podemos contemplar articulações que sinalizam o chão do seu propósito: o corpo insurgente, forjado como arco e lira simultaneamente, arma e arte, numa perspectiva (tensão) expandida necessárias à criação de outros mundos.

- Felisberto Sabino da Costa

