



**sala preta**  
**ppgac**

ISSN: 2238-3867

---

Volume 23  
N° 1  
2024





sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i1p2-6

## EDITORIAL

### Corpo editorial Revista Sala Preta

com Gina Monge Aguilar  
e Stênio Soares



## Editorial

A *Sala Preta* publica, neste primeiro número de 2024, o Dossiê Teorias da Cena em Perspectivas do Sul, que explora possibilidades de engajamento com a atual convocação à de(s)colonização das teorias e da *práxis* que envolvem as Artes Cênicas. Essa convocação, aqui abordada pela noção de **perspectivas do sul**, tem demandado revisões críticas dos estratos que tradicionalmente fundam e sustentam a área. Ampla e historicamente centrados em paradigmas euro-estadunidenses, estes estratos são atualmente desafiados de modo a reconhecer a urgência em resgatar, fundar e sistematizar paradigmas locais, que conversem com as especificidades deste (nosso) território ao sul do mundo. O sul, por sua vez, é aqui reportado não apenas enquanto localização geográfica, mas, especialmente, como lócus produzido por processos de marginalização perpetrados pelo colonialismo, e reiterados pelo capitalismo, ao longo da construção das suas narrativas históricas. Para questioná-las se faz necessário, portanto, efetivar problematizações e perspectivas divergentes, além de resgatar saberes, capazes de fundar outras categorias e possibilitar viradas interpretativas (similares àquelas apontadas por Margareth Rago em *Epistemologia Feminista, Gênero e História*). Ou seja, questionar o passado, o instituído, para fundar outras possibilidades de futuro.

Nessa relação, a visão *Aymara* sobre o futuro e o passado oferece vislumbres férteis. Os *Aymara*, povo originário da região andina da América do Sul, percebem esses dois polos temporais de maneira diversa àquela instituída. Na linguagem *Aymara*, *nayra* significa passado, mas também à frente; e *quipa* significa futuro, mas também atrás. Logo, para esse povo o passado está adiante e o futuro encontra-se atrás; ou, olhamos para o passado com as nossas costas para o futuro. Uma reorientação similar é proposta pelo físico brasileiro Márcio D’Oliveira Campos (em *A Arte de Sulear-se*), quando ele cunha o termo **sulear** em oposição e como contraponto ao amplamente utilizado **nortear** – empregado corriqueiramente para expressar um ponto de orientação. Na sua proposição, adotada também por Paulo Freire (*A Pedagogia da Esperança*) e por tantos outros autores, Campos sugere dar as costas para o norte, e colocar-se de frente para o sul como estratégia de orientação espacial – opondo-se à regra de orientar-se, geograficamente, sempre com a frente para o norte –, adotando

o Cruzeiro do Sul como forma de **suleamento**. Essas reorientações diante do espaço (Campos) e frente ao tempo (povo Aymara) são aqui colocadas como modos de simbolização de um movimento que demanda manter paradigmas euro-estadunidenses na retaguarda (dando-lhes as costas) de modo a focar o sul: com suas epistemologias, histórias e modos de vida – suprimidos pelos processos de colonialidade do ser, saber e do poder, como os sugerem o giro decolonial latino-americano –, e seus desdobramentos no que entendemos como as teorias das Artes Cênicas. Logo, neste número o sul se constitui em imperativo que orienta perspectivas sobre a cena. Nele convergem e habitam povos originários e diaspóricos, corpo e escrita, florestas e encruzilhadas, teoria e prática, cidades e ruínas, o passado e o futuro, saberes tradicionais e academicamente instituídos, entre outros.

Os textos deste número abordam algumas cenas e saberes que escapam e friccionam o “universal” e seus sistemas, e colocam em evidência vários suís; bem como os desafios e paradoxos contidos nas relações estabelecidas com seus vários temas. São traçadas algumas aproximações com a América Latina e resgatados modos de produção e organização que escapam à lógica do individualismo neoliberal. São evidenciados agentes da cena historicamente ocultados por supressões orientadas por opressões de gênero, raça, sexualidade e classe, entre outros. O dossiê é composto por sete artigos que investigam perspectivas do sul em termos das poéticas, dos temas, dos modos de produção, criação e circulação da cena e suas epistemes. Por sua vez, a seção de Fluxo Contínuo conta com um artigo que contribui com esses discursos, construindo a revisão de questões previamente colocadas na área.

O artigo “Cenografia expandida a partir do Sul: por uma perspectiva decolonial da linguagem, prática e estética espaço-visual”, de Renato Bolelli Rebouças, abre o Dossiê evocando a noção de Epistemologias do Sul, principalmente a partir de Boaventura de Souza Santos. O autor propõe um fazer cenográfico instituído em campo expandido e que se vale, a partir de uma relação ambiental, ética e esteticamente da precariedade do contexto e de estratégias de reuso e ressignificação de materiais.

Por sua vez, em “Abalar a cara pálida: percursos performativos para cruzar ontologias e gerações”, Lígia Borges traz as noções de alma selvagem e de perspectivismo ameríndio tais como formuladas por Eduardo Viveiros

de Castro, que estabelecem, por oposição, os contornos da cara pálida e inspiram pensamentos e ações para alargar visões hegemônicas ligadas ao jogo dramático infantil. Isso a partir de experiências práticas na escola pública.

Já, “Dramaturgias negras do Sul: assentamentos culturais e políticos da cena amefricana do Pampa”, de Acevesmoreno Flores Piegaz, aborda dramaturgias negras produzidas recentemente no contexto do Pampa sul-americano, refletindo sobre esta produção a partir de conceitos afrocen-trados; tais como: ancestralidade; reexistência, agenciamento e luta antirra-cista; e a abordagem da categoria político-cultural da amefricanidade, criada pela antropóloga Lélia Gonzalez.

Por sua vez, o artigo “Laborarte: pioneirismo decolonial no teatro mara-nhense”, de Raylson da Conceição, nos leva a pensar o impacto desse grupo no teatro brasileiro, contribuindo com a desconstrução de estereótipos, valo-rização da cultura local e promoção da justiça social no teatro maranhense.

Aproximando-se da noção de ikupolítica de Wanderson Flor do Nascimento, o artigo “Bailes da Vida: a positivação da vida na cena artística contemporânea de hiv/aids”, de Ramon Victor Belmonte Fontes, se esforça em entender, a partir das obras de Franco Fonseca e Maria Sil, como esses artistas têm ressignificado o imaginário a respeito das pessoas que vivem com hiv na atualidade brasileira.

Em “Práticas artísticas comunitárias como promotoras de conhecimento-emancipação”, Daniela Mota Silva e José Eduardo Silva valem-se de conceitos da teoria/pedagogia decolonial e das Epistemologias do Sul para investigar as potencialidades de Práticas Artísticas Comunitárias (PAC) como possibilidades contra-hegemônicas de socialização e construção de mundo a partir das artes performativas.

Por fim, o Dossiê se encerra com “Corpólítica, corposonho e corpo-mundo: insurgências cênicas desde sul’américa”, de Fabrício Trindade Pereira, que reconhece elementos cênicos expressos em obras de artistas de três países da América Latina, que fizeram existir, imaginar e comparti-lhar suas criações em contextos de opressão e crise em sul’América.

Para encerrar o número, a seção de Fluxo Contínuo conta com a contri-buição de Rafael Lemos, numa revisão da noção de interculturalidade efetuada pelo artigo intitulado “Interculturalidade em debate: tensões e articulações de

um campo em disputa.” O autor se propõe a friccionar aquele conceito a partir do ângulo das teorias pós-coloniais e do mapeamento de práticas transculturais.

O Dossiê Teorias da Cena em Perspectivas do Sul foi editado numa parceria do Corpo Editorial da *Sala Preta* com Gina Monge Aguilar, da Universidade Estadual de Campinas, e Stênio Soares, da Universidade Federal da Bahia. A presença de ambos contribuiu imensamente com esta publicação, agregando saberes e vivências, na medida em que suas trajetórias e atuações foram fundamentais e decisivas para a abordagem e o enfrentamento das problemáticas e complexidades do campo circunscrito e do objetivo delineado para o número. Ademais, a participação deles também fortaleceu parcerias interinstitucionais e fundou potenciais alianças; que podem apenas fortalecer toda a cadeia de produção e circulação de conhecimento facilitada por um periódico acadêmico. Assim, na medida em que essa parceria inaugurou, neste número, uma primeira colaboração do atual Corpo Editorial com editores-convidados, ela também introduziu outros aspectos aos processos de edição – coletivos, desde o princípio, especialmente ao formarmos um Corpo Editorial coletivo, mas ainda assim dentro de um grupo fixo. Desse modo, nos interessa pensar a prática editorial acadêmica no campo das práticas colaborativas. Desprovidos da figura de um editor-chefe, e trabalhando num grupo de médio porte, complexificamos o trabalho pelas trocas, os atravessamentos e as fricções que constituem a coletividade; presente, de antemão, pela colaboração com autores e pareceristas. Acreditamos que essa seja, também, uma forma de trabalho orientada por uma perspectiva do sul.

Que este número possa efetivamente **sulear** perspectivas para a cena e vislumbrar possibilidades de resgate na medida que reorienta as dimensões dos ofícios que exercemos dentro da cadeira de saberes e fazeres que constituem as Artes Cênicas.

Corpo editorial da Sala Preta em colaboração com  
Gina Monge Aguilar e Stênio Soares

Alessandra Montagner, Gina Monge Aguilar, Henrique Rochelle,  
Lucienne Guedes, Marcos Bulhões, Sofia Boito, Stênio Soares,  
Suzana Schmidt Viganó e Verônica Veloso.



# **Cenografia expandida a partir do sul Por uma perspectiva decolonial da linguagem, prática e estética espaço-visual**

*Expanding scenography from the South  
Toward a decolonial perspective on the language  
and practice of spatial-visual aesthetics*

*Escenografía expandida desde el Sur  
Por una perspectiva decolonial sobre el  
lenguaje, la práctica y la estética espacio-visual*

**Renato Bolelli Rebouças**

**Renato Bolelli Rebouças**

Cenógrafo, diretor de arte, figurinista, artista multimeios, curador, educador e pesquisador junto ao Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor e Mestre em Cenografia pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Arquiteto formado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).



## Resumo

Entre as atuais definições da cenografia, investigaremos, a partir de uma perspectiva do Sul Global, o conceito de cenografia em campo expandido, cuja prática acontece fora do edifício teatral, numa relação ambiental. A partir da ideia de uma epistemologia do Sul, defendida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, são apresentados e analisados diferentes aspectos desses fazeres em suas múltiplas linguagens e conceitos, utilizando referências e exemplos de pesquisas realizadas em países latino-americanos, como o Brasil, além de África do Sul, Índia e Grécia.

**Palavras-chave:** Cenografia expandida, Precariedade, Performatividade, Materialidade, Sul Global.

## Abstract

Among the current definitions of scenography, this study will investigate the concept of scenography in the expanded field from a perspective of the Global South, whose practice takes place outside the theater in an environmental relationship. Based on the idea of an epistemology of the South, defended by sociologist Boaventura de Souza Santos, this study will describe and analyze aspects of these practices in their multiple languages and concepts, using references and examples of researches carried out in Latin American countries (such as Brazil), South Africa, India, and Greece.

**Keywords:** Scenography expanded, Precariousness, Performativity, Materiality, Global South.

## Resumen

Entre las definiciones actuales de escenografía, se analizará el concepto de escenografía desde una perspectiva del Sur Global en un campo amplio, cuya práctica se desarrolla fuera del edificio del teatro en una relación con el ambiente. A partir de la epistemología del Sur, defendida por el sociólogo Boaventura de Sousa Santos, se presentan y analizan diferentes aspectos de estas prácticas en sus múltiples lenguajes y conceptos, utilizando referencias y ejemplos de investigaciones realizadas en países latino-americanos, como Brasil, además de Sudáfrica, India y Grecia.

**Palabras clave:** Escenografía expandida, Precariedad, Performatividad, Materialidad, Sur Global.

## A expansão da cenografia<sup>1</sup>

A investigação das práticas cenográficas contemporâneas tem proporcionado, especialmente nos últimos 30 anos, uma arena viva e complexa para a criação, produção, discussão e teoria do fazer artístico, envolvendo diferentes procedimentos e formas de trabalho que vão além do próprio conceito tradicional de cenografia, apesar de seu âmbito múltiplo<sup>2</sup>. A cenografia ampliou seu alcance como um campo de conhecimento, um território de investigação, “um local de memória, um local de ação e um modo de mapeamento” (Aronson, 2012, p. 12), envolvendo diferentes espaços, locais, públicos, regiões e comunidades, com um caráter socializador e relacional, muitas vezes imersivo. Para Sodja Lotker (2016, p. 8), a cenografia passa a ser entendida “como meio: como um modo de fazer as coisas, como uma forma de pensar”.

Para as práticas fora do palco cênico italiano, a compreensão do fazer cenográfico se desdobra, ampliando sua própria definição, como é possível identificar nas expressões **espaço cênico**, **ambiente cênico** ou **arquitetura cênica** – utilizadas por diversos(as) encenadores(as) –, ou mesmo a noção de **cenografia ambiental** (*environmental scenography*), proposta por Arnold Aronson (2018, p. 8) a partir da definição de Richard Schechner (1994), segundo a qual o posicionamento do espectador é “de alguma forma incorporado ou cercado pelo enquadramento das cenas, ou por vários enquadramentos distintos”. A noção de *site-specific*, vinda das artes visuais, também é incluída nessa expansão, como é possível observar, por exemplo, no trabalho de Mike Pearson junto ao grupo de teatro Brith Gof em Aberystwyth (Reino Unido), além de muitos(as) outros(as) criadores(as). Segundo ele, “a performance *site-specific* carrega possibilidades de responder e interrogar uma variedade de preocupações espaciais atuais”, e bem como “de investigar a dimensão

---

1 Este tópico foi desenvolvido a partir do artigo “Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul”, publicado na Revista Urdimento em setembro de 2022. Tal texto é resultado da tese de doutorado “Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida do Sul” (2021), defendida no Laboratório de Práticas Performativas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em parceria com o Depto. de Performance Studies da Tisch School of the Arts/New York University (NYU), onde fui pesquisador visitante entre 2018 e 2019.

2 Alguns pesquisadores têm destacado, teorizado e debatido tais transformações, como Hans-Thies Lehmann, Marvin Carlson, Arnold Aronson, Dorita Hannah, Sodja Lotker, Thea Brejzek, Rachel Hann, entre outros, buscando delinear a produção contemporânea.

espacial das identidades contemporâneas, representando escolhas formais e estéticas, mas também políticas” (Pearson, 2010, p. 8).

A ocupação de lugares pré-existentes – desde Artaud e o interesse por um “galpão ou celeiro qualquer”<sup>3</sup> (Artaud, 1999, p. 82), passando pela obra de Tadeusz Kantor na Polônia, ocupando espaços banais e restos materiais destruídos pela guerra; pelo “círculo aberto” (Lecat; Todd, 2003, p. 2) de Peter Brook em ruínas e espaços abandonados; pela ocupação da Cartoucherie em Vincennes (França), pelo Théâtre du Soleil<sup>4</sup>; por Richard Schechner e o Wooster Group atuando no Performing Garage, ou, mais recentemente, pelo espetáculo *Sleep No More*, da companhia inglesa Punchdrunk, todos em Nova Iorque; entre inúmeros outros exemplos – tem demonstrado as possibilidades desse modo de criação. Ao ocupar outros espaços, as narrativas preexistentes referentes à sua história e condição tendem a dialogar e se sobrepor à dramaturgia ou roteiro, potencializando-os. Peter Brook (1970, p. 37), nesse sentido, argumenta que “as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos locais oficialmente construídos e utilizados para tal fim.”

Ao atuar em tais lugares, espaços públicos e a rua, o(a) cenógrafo(a) amplia sua forma de agir, na medida em que suas relações intensificam uma “dinâmica de posicionamento, relacionamento e diferença, como uma experiência plenamente corporificada” (Lotker, 2016, p. 12), numa interação que pode resultar tanto em encontros quanto em confrontos. Ele(a) passa a conceber sua própria escritura, vivenciando e organizando as diferentes performatividades da espacialidade, dos materiais, dispositivos e equipamentos manipulados pelos(as) técnicos(as), performers e até por ele(a) próprio(a), abrindo-se para a investigação de diversos campos espaço-visuais ligados a outras linguagens, desdobrando seus resultados em instalações, performances, objetos, imagens e vídeos que são apresentados em experiências contemplativas, imersivas ou interativas, variando escala, intenção, modo de operação, ativação e participação do público.

---

3 Referindo-se a um espaço existente único, “sem divisões ou barreiras de qualquer tipo”, resultando num envolvimento que “provém da própria configuração da sala”, Artaud aponta para um fazer teatral onde o espectador é colocado no “meio da ação, envolvido e marcado por ela”, em busca de uma situação ritual. (Artaud, 1999, p. 82).

4 Sua diretora, Arianne Mnouchkine, em 1989 introduziu o conceito de **espaço encontrado**, em entrevista concedida a Gael Breton. Citado por Oddey e White (2008).

Algumas dessas práticas têm sido denominadas como **cenografia expandida**, termo que vai além da noção de **desenho de cena** ou **design de cena** (*performance design*) e do fazer teatral em si, incluindo os processos de criação que determinam as relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do performer quanto do público) entre os ambientes, objetos e atmosferas. Seguindo o conceito criado por Rosalind Krauss (1984, p. 34) no ensaio “Escultura no campo ampliado”, “o campo estabelece ao mesmo tempo um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para um determinado artista ocupar e explorar”. Assim, os princípios da cenografia expandida surgem da ampliação e da reestruturação da cenografia e das novas configurações da cena, da performance ou da obra cênica a partir da qual ela surge, assim como dela e por ela inspiradas. Joslin McKinney e Scott Palmer (2017) apresentam essa expansão no livro *Expanded Scenography*, reunindo abordagens que exemplificam tal compreensão.

Nesse sentido, se a prática do desenho cenográfico no palco “se limita a ver este campo expandido apenas em termos de formas históricas da cenografia teatral; precisamos de uma nova estrutura para este novo campo” (Ibid., p. 1). A expansão da cenografia envolve, portanto, não apenas as relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra, mas também seu contexto sociopolítico-cultural-econômico, seu imaginário, simbologias, modos de inserção e recepção. “Focada nos aspectos espaciais, multissensoriais e materiais da performance contemporânea” (Ibid., p. 2), a cenografia expandida amplia sua linguagem em uma prática transdisciplinar. “A cenografia expandida é ao mesmo tempo uma ferramenta, um sistema, um processo e um organismo gerador para a compreensão do ambiente complexo em que vivemos”, conclui Aronson (2017 apud McKinney; Palmer, 2017).

Entre as múltiplas vertentes dessa expansão, esses **ambientes imersivos** – muitos deles espaços preexistentes nos quais o público é inserido – desmaterializam a ideia da cenografia como elemento construído, visto de uma certa distância. A expansão da cenografia vai **do objeto à situação**, acontece no espaço-tempo. A partir do entendimento de que “a cenografia expandida não representa uma ruptura completa com a prática teatral, mas representa uma nova maneira de pensar sobre os aspectos espaciais, materiais e do design da performance” (McKinney; Palmer, 2017, p. 4),

ela refere-se diretamente aos lugares e territórios, tornando-se urbanizada, politizada, pertencente ao campo das relações e ao modo de vida, conectada à dimensão crítica da realidade não apenas pela representação do espaço, mas pelos agenciamentos que propõe.

McKinney e Palmer apontam três conceitos sobrepostos que ajudam a identificar as características da cenografia expandida: relacionalidade (as formas pelas quais a cenografia cria lugares de encontro e relações); afetividade (ligada a efeitos estético-sensoriais estabelecidos a partir de emoções pessoais); e materialidade (a sensação de texturas e materiais dos lugares, coisas e corpos). Nessa amplitude, compreende-se que “a cenografia comunica não apenas pelas suas características, mas também pelas suas atmosferas, cheiros, relações acústicas, materiais e técnicas, contextos, grupos sociais e suas intersecções” (Rebouças, 2022, p. 11). A obra não é nem a construção nem o espaço desenhado, concentrando sua potencialidade no diagrama de relações que produz no ambiente. O espaço cenográfico converte-se de representação ou suporte em agente de relacionamento. Nessa transição, verifica-se também uma mudança equivalente no público que, especialmente em experiências imersivas, adquire uma postura mais ativa, passando a percorrer os locais, explorando-os, em vez de apenas contemplá-los. Se os papéis e funções da cenografia são ampliados, a partir de que pressupostos imaginamos esta expansão globalmente?

Se a cenografia expandida está “reformulando os debates e mudando as epistemologias estabelecidas no discurso teatral e da performance e nos campos culturais, históricos, sociais e políticos relacionados,” como apontam Aronson e Collins (apud McKinney; Palmer, 2017, p. 3), essa amplitude configura – em diferentes países, regiões e condições socioeconômicas – uma multiplicidade de perspectivas e modos de ação, constituindo um campo de trabalho cada vez mais flexível, no qual as linguagens híbridas emergem de diferentes combinações, atravessando essa complexa rede de imaginários por dentro, na prática.

Se essa experiência dos **lugares em situação** pode funcionar do ponto de vista do hemisfério Norte e sua longa tradição do edifício teatral à italiana

com cena frontal<sup>5</sup>, como uma espécie de oposição à caixa cênica; do ponto de vista do hemisfério Sul, ela compreende um caminho potencialmente imaginativo para a criação, em sua articulação de relações, (im)possibilidades e resultados. Portanto, seria possível delimitar, ou melhor, compreender e discutir diferenças entre as práticas cenográficas realizadas nos hemisférios Norte e Sul? Confrontando a produção cênica em espaços internos, advinda da cultura europeia, como situar a produção cênica expandida a partir das experiências realizadas atualmente nos países do Sul, considerando suas diversas realidades?

## Cenografia expandida a partir do Sul

É a partir dessa reflexão que proponho examinar a ideia de cenografia expandida cuja perspectiva se situa no Sul, a partir da identificação das **epistemologias do Sul**, termo das ciências humanas apresentado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos e pela socióloga moçambicana Maria Paula Meneses<sup>6</sup>, “concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo” (Meneses; Santos, 2009, p. 12). Trata-se de um “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela regra epistemológica dominante” (Ibid.), de origem europeia – que tem como paradigma o “pensamento abissal”<sup>7</sup> imposto pelo modelo de racionalidade da ciência moderna – que eliminou o contexto cultural e político da

5 Tal afirmação refere-se à hegemonia do modelo de espacialidade do palco italiano, que se proliferou em todo o mundo. Não se pretende uma generalização ou limitação na compreensão dos espaços teatrais do Norte Global, ignorando variações manifestadas por outras orientações do edifício teatral ao longo da história (mantendo elas ou não a relação frontal com o público).

6 O termo “epistemologia do Sul” tem sido debatido por diferentes autores a partir de sua definição, ganhando novos contornos e conceituações.

7 De acordo com Meneses e Santos (2009, p. 23), “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal”, sistematizado através de “linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’”. Nesta operação, o chamado ‘outro lado’, ou seja, as culturas não europeias, foram colocadas como subalternas aos padrões científicos modernos, sendo marginalizadas e suprimidas.

produção e reprodução do conhecimento<sup>8</sup>, constituindo um ponto de partida para tal formulação. Essa concepção do Sul “sobrepõe-se em parte ao Sul geográfico, o conjunto de países e regiões que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes aos do Norte Global (Europa e América do Norte)” (Ibid.), pois não se restringe apenas a eles.

Como consequência e desdobramento das imposições ao sistema socioeconômico e político-cultural, a cenografia expandida situada no Sul Global refere-se a cenógrafos/as que se colocam **em situação** diante dos aspectos constituintes de sua realidade, ou seja, diante do processo de colonização que enfrentam – a constante destruição de seus territórios e ecossistemas, bem como a incansável construção, demolição e reconstrução dos locais que habitam. Diante dos campos ampliados de ação, encontram paisagens férteis e abundantes que são continuamente atacadas por um processo de extração e devastação generalizada. Como essa condição afeta a relação com o campo ampliado da cenografia? Ou melhor, quais ou como seriam os campos ampliados dessas realidades nos seus diversos contextos, não apenas situados no Sul, mas **percebidos a partir do Sul?**

Pensar uma cenografia que se expande pelo Sul envolve questões complexas que ocorrem desde o período colonial – concomitantemente ao apogeu da produção cenográfica realizada no palco do edifício teatral, a partir do Renascimento e sobretudo durante o Barroco – e os diversos impactos, confrontos e reações desenvolvidos a partir dessa condição, num processo que continua em vigência de inúmeras maneiras. A invenção da modernidade, celebrada como símbolo de progresso e futuro, interferiu decisivamente em nossa percepção e, conseqüentemente, na nossa imaginação, comprometendo a forma como criamos e compreendemos a representação, a prática e a fruição espaço-visual, limitando-a a poucos formatos desenvolvidos através de um paradigma específico.

---

8 Para o autor, a hegemonia da ciência moderna é oriunda do modelo de racionalidade que se constituiu a partir da revolução científica do século XVI, e que alcançou seu apogeu no século XIX. Trata-se de um conhecimento que é organizado a partir da formulação de leis gerais, cujo campo de atuação fica restrito ao âmbito das ciências naturais. Nesse processo diretamente aliado ao colonialismo, todas as identidades e culturas não europeias/racionalistas foram, durante séculos, intencionalmente ignoradas, numa histórica dominação político-cultural, que submeteu à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo e o sentido da vida e da sociedade.

Foi a partir dessa visão de mundo dualista, abissal, geralmente estabelecida de uma oposição entre a civilização ocidental e as chamadas culturas periféricas exóticas (Said, 1979, p. 61), que se impôs o antagonismo conceitual e prático entre cultura e natureza. Consolidou-se, assim, uma estratégia posteriormente atualizada pela Revolução Industrial, dividindo-se o rural do urbano. Pensar de forma decolonial, ou melhor, de forma anticolonial ou contracolonial<sup>9</sup>, solicita atenção plena a inúmeras práticas e narrativas que foram historicamente consolidadas e naturalizadas – como a definição de categorias de classificação e suas hierarquias, modos de criação e produção etc. – e a consequente exclusão, julgamento e **relativização** de praticamente todas as perspectivas e modos de vida que não se enquadram a essa lógica específica.

Tal condição manifesta-se na forma como entendemos cada território e seus hábitos nas suas diversas vertentes sociais, políticas e econômicas, atingindo a dimensão cultural e subjetiva, e estendendo-se até ao fazer artístico e teatral. Dessa forma, questiono: como representamos as realidades ao nosso redor e para além de nós? Como o discurso expandido da prática cenográfica pode implementar linguagens moldadas por uma compreensão do Sul e suas implicações? Seria possível, portanto, conceber uma epistemologia cenográfica expandida numa perspectiva do Sul Global, atravessando as devastações centenárias produzidas sistemicamente pelo colonialismo e pelo capitalismo?

---

9 O termo **decolonial** surge como uma proposta para enfrentar a colonialidade do pensamento hegemônico eurocêntrico (moderno, pós-moderno, estudos pós-coloniais), desconstruindo-a criticamente em termos teóricos e práticos, pensando a partir de outros sujeitos, outros lugares) e outras concepções do mundo. Entre os teóricos, incluem-se Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres, Walter Dignolo, Silvia Rivera Cusicanqui, Diana Taylor, entre inúmeros outros autores sobretudo latino-americanos. Trata-se de desmontar a mentalidade adquirida pelo colonialismo em todas as estruturas do conhecimento e subjetividade. A expressão **anticolonial** refere-se a ações que se afirmam contra o sistema colonial/neocolonial e seus desdobramentos (como o imperialismo e o capitalismo), ou seja, contra seu propósito de dominação e supressão político-econômica. Essa prática pode ser compreendida como luta ou revolução anticolonial, por exemplo, contra o racismo e o modelo patriarcal, ou em favor das comunidades LGBTQIAPN+, tendo como legado pensadores como Frantz Fanon e Aimé Césaire (ambos da Martinica), Homi Bhabha (Índia), entre outros. Já o termo **contracolonial** foi cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), autor do livro *Colonização, quilombos: modos e significações*. Para ele, a decolonização refere-se a quem foi colonizado, em suas inúmeras instâncias, e a contracolonização, por sua vez, refere-se a "contrariar o colonialismo". Como um ponto de vista que une os povos indígenas e quilombolas, a contracolonialidade é centrada na prática e na vivência, uma forma de defender territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida, baseada na valorização da oralidade, entre outros aspectos.

Inicialmente, é fundamental considerar que **o(a) cenógrafo(a) não é neutro(a)**, vez que cada escolha que faz carrega crenças e valores, limitações e preconceitos nas formas de ver, compreender e desenhar as realidades. O outro, o diferente, o estrangeiro visto de forma estigmatizada, prejudicial, geralmente associado a uma ameaça, medo social ou inferioridade, formou a base do padrão civilizatório ocidental, atualmente global, escondendo suas estratégias de dominação, cuja intenção é fazer acreditar que algumas tradições são inferiores e deveriam ser restringidas ou abandonadas. Assim, expressões como “exótico”, “experimental” ou “exceção” têm sido historicamente utilizadas para nomear modos de realização não normativos, em desconformidade com aqueles padrões, relativizando as diversas perspectivas culturais ao redor do mundo.

Dessa maneira, faz-se urgente pensar a produção teatral, performativa – e, portanto, cenográfica –, levando em conta as diferentes epistemologias que regem a percepção para além do modelo euroamericano. Contudo, é necessário atravessar a dimensão crítica da denúncia ideológica que aponta os danos que esse sistema tem causado, para destacar os inúmeros saberes existentes que permanecem como resistência contemporânea – fortemente conectados ao meio ambiente, ao território, ao clima e às práticas rituais, entre outros fatores –, e valorizar os conhecimentos táticos e práticos adquiridos durante os processos de supressão, que se tornaram ferramentas fundamentais para inúmeros povos e culturas – como, por exemplo, as tecnologias do encontro, a gambiarra, o uso de materiais naturais e a ocupação de ambientes externos.

As epistemologias do Sul valorizam reflexões que investigam um diálogo mais amplo entre lugares, pessoas e fazeres. Ao desvincular a prática cenográfica do interior do edifício teatral, os contextos tornam-se paisagens e cidades humanizados, pois “toda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou mais epistemologias” (Ibid., p. 9). Assim, torna-se necessário admitir que o conhecimento produzido a partir dessas relações será sempre **contextual**, “tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política” (Ibid.). Autores(as) dos diferentes continentes do Sul têm obtido cada vez mais acesso para publicar e compartilhar suas pesquisas nas mais diferentes áreas e linguagens, oferecendo atualmente um rico panorama para compreender os contextos em que são produzidas suas obras, assim como suas poéticas e éticas distintas, compondo cada vez mais um conjunto híbrido.

O fazer cenográfico estabelece sua expansão não apenas em direção a outros procedimentos artísticos, mas também a outras disciplinas, como o urbanismo, a geografia, as ciências sociais, os estudos culturais e da performance, a antropologia, a arqueologia, a ecologia, a religião, que analisam aspectos socioculturais, espirituais e materiais do território. Ao tomar **o espaço como relação**, tendo suas histórias e dinâmicas ativamente envolvidas, buscamos entendimentos amplificados para sua configuração. Todos os seus elementos constituintes – dependendo das intenções e objetivos – fornecem informações a serem lidas e utilizadas, passando a funcionar como agentes de memórias e situações, sendo possível identificar aspectos similares ou convergentes (como, por exemplo, nos países da América Latina que vivenciaram processos coloniais parecidos e carregam a compreensão do espaço público não apenas como um lugar de liberdade, mas também de disputa, violência e medo em muitas regiões, dependendo dos corpos que o ocupam).

Essa condição transdisciplinar forma linguagens feitas desses imaginários, que questionam, provocam, se impõem e se contrapõem. Nessas travessias, carregam consigo sua perspectiva e lógica, sua forma de compreender o mundo e suas relações complexas. É nesse sentido, como aponta a artista e teórica Grada Kilomba (2019, p. 67), que é importante “reconhecer a margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local”, configurando, pela necessidade, um modelo de ação múltipla que dialoga com centros e periferias de modo não hierárquico, entendendo-as como **múltiplas centralidades**, rebaixando assim a lógica colonial de uma legitimidade imposta pelo centro. Tais margens referem-se tanto à nossa posição em relação ao Norte, como às linguagens que dele se originam.

A cenografia expandida a partir do Sul atua, portanto, entre mundos, englobando experiências complementares, reinventadas a partir da sua (im)possibilidade – ou, antes, a partir da sua ligação original com os territórios e culturas. “Neste espaço crítico, podemos imaginar questões que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não tenham sido feitas antes”, como destaca a acadêmica Heidi Safia Mirza (apud Kilomba, 2019, p. 68), dando origem a imagens, configurações e representações de caráter crítico. Tal condição refere-se a inúmeros países e artistas em suas diversidades de raça, gênero, crenças e tradições.

Nessas operações, é sempre preciso lembrar que, assim como aponta o sociólogo peruano Aníbal Quijano, se os não europeus foram tomados como pré-europeus, a criação cenográfica a partir do Sul também se enquadraria na lógica de que nos europeizaríamos – nos modernizaríamos – com o tempo, seguindo um longo processo de construção/imposição epistemológica que operou “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 121). É nesse sentido que identifico a perspectiva ora analisada em complementaridade à hegemonia da caixa cênica, pois, na medida em que a produção teórico-reflexiva da cenografia continua a basear-se sobretudo no Norte, a dimensão do Sul constitui, na prática, um olhar sobre um conjunto de paradigmas estético-culturais que se manifestam em permanente movimento entre a precariedade e a inventividade, entre o ancestral e o contemporâneo.

## **Ecologia de saberes: confluências**

A ampliação da percepção do lugar ocupado artisticamente nos permite compreender o espaço – ou “espaço-paisagem”, conforme define o geógrafo Milton Santos (2004, p. 173) – como o testemunho de um momento na memória do espaço construído, pois “alguns processos adaptam-se a formas preexistentes enquanto outros criam novas formas para nelas se inserirem” (Ibid.). Nesse sentido, “a geografia se impõe como condição histórica”, “capaz de mostrar os dramas do mundo, da nação, do lugar”, pois “o território é o lugar onde fluem todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, ou seja, onde a história dos homens se realiza plenamente a partir das manifestações de sua existência” (Id., 2007, p. 13). Para essa cenografia concebida de forma investigativa, a condição dos lugares e elementos gera performance através de sua materialidade, pois solicita manipulação, possibilitando outras relações entre espaços, corpos, coisas, tecnologias, mídias e cenas, e dando origem a roteiros e narrativas sensoriais de ações.

Nessa prática contextual, os resultados são diversos a cada nova ação, respondendo diferentemente às questões e integrando novas alternativas que se agregam ao fazer, redimensionando-o. Amplia não só os conceitos

que mobiliza, mas também as disciplinas, técnicas, práticas, necessidades e linguagens artísticas que empreende. A cenografia do Sul parte de uma discussão complexa sobre os ambientes e processos de transformação urbana, gentrificação, consumo e abandono, entropia e destruição, ecologia e sustentabilidade, inserindo-se definitivamente na vida cotidiana. Tais práticas distinguem-se, portanto, de um modelo clássico do Norte, que destaca, recorta e isola imagens e elementos a serem contemplados num lugar ideal e neutro – em sua maioria, caixas pretas ou brancas –, muitas vezes descontextualizadas, mantendo um olhar distanciado.

Como práxis, a cenografia expandida a partir do Sul é um processo em que os conceitos a serem implementados são inicialmente praticados e performados, convertidos em parte da experiência associada à pesquisa. Assim, as ideias discutidas são postas à prova, buscando-se uma conexão entre elas e as situações, num processo de aprendizagem livre. É principalmente nesse sentido de tessitura que a prática do espaço se torna um instrumento fundamental para a criação teatral, porque é em tal sobreposição que se encontram respostas artísticas potentes, e não apenas previamente estabelecidas.

Segundo Meneses e Santos, as epistemologias do Sul baseiam-se em três orientações: “Aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender com o Sul e a partir do Sul” (Meneses; Santos, 2009, p. 9). Ou seja, é preciso **sulear-se**, como defende o educador e filósofo Paulo Freire (1992, p. 113)<sup>10</sup>, imergir-se nessa perspectiva, praticá-la. Nessa compreensão, revela-se uma **ecologia de saberes**, assumindo que todo conhecimento é um interconhecimento. Se no mundo “não existem apenas diversas formas de conhecimento da matéria, da sociedade, da vida e do espírito, mas também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo” (Santos, 2008, p. 46), é urgente decolonizar os aspectos socioculturais para ampliar a nossa percepção passo a passo. Essa intersubjetividade apresenta-se como uma **contra-epistemologia** (Santos, 2009, p. 47), tendo em conta a complexidade em que os conhecimentos são produzidos, bem como suas formas de transmissão.

A partir de uma relação ampliada com os lugares, o/a cenógrafo/a também desloca seu paradigma, abrindo possibilidades para compreender “uma mudança

---

<sup>10</sup> Definição apresentada a partir do pesquisador Marcio D’Olive Campos.

completa na visão de mundo” (Mirza apud Kilomba, 2019, p. 198), na qual “os modelos de percepção da realidade mudam substancialmente” (Mirza apud Kilomba, 2019, p. 197). Nessa operação epistemológica, seu modo de ação se baseia na conexão com a natureza, seus biomas e espécies, em conhecimentos integrados ao meio ambiente e nas práticas construtivas e sensoriais dos povos nativos e diaspóricos. É pela *praxis*, portanto, que se desdobra tal processo de criação.

Favorecida por uma condição climática que convida à saída aos espaços externos, a relação se efetiva na compreensão do ser humano como parte da natureza, e não como ente separado. Para o líder e pensador indígena Ailton Krenak (2019, p. 22), “a ideia de nós, os humanos, nos desligarmos da terra, vivendo em uma abstração civilizacional, é absurda.” Trata-se, portanto, de criar em comunhão e diálogo com a paisagem, os seres e as diversas formas de vida, contextualizando-os em oposição ao isolamento idealizado da caixa cênica. Tal integração refere-se também à percepção do corpo como agente e ponto de partida para a exploração/construção espacial, percebendo-se integrado dentro de um grande sistema<sup>11</sup>. É inicialmente através do corpo que nos apropriamos do espaço, num movimento de expansão e comunhão da sua territorialidade.

Nessa **cosmopercepção**, como defende a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2018), com o corpo em contexto, a ecologia de saberes torna-se um caminho para a **confluência**, conceito proposto pelo pensador brasileiro Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), que refere-se a “uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023, p. 4), ou seja, uma “lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual” (Id., 2015, p. 89). Em sua atuação política e militância relacionadas às questões afrodiáspóricas e da terra, ele defende uma **contracolônização** como um pensamento não binário, integrado por uma variedade de ecossistemas, idiomas, espécies e reinos, e em defesa de seus territórios tradicionais, símbolos, significações e tecnologias. Assim, as práticas decoloniais complementam-se às contracoloniais, buscando abarcar as desmontagens e remontagens a serem imbricadas pelos corpos em suas diferentes posições.

---

11 Não seguindo a perspectiva antropocêntrica europeia.

## Plataforma de Investigação em Cenografia Expandida do Sul

Entre as décadas de 1990 e 2000, particularmente na cidade de São Paulo, a realização de pesquisas teatrais continuadas a partir de programas de subsídio públicos (como a Lei de Fomento ao Teatro) ou privados, permitiu que mais cenógrafos(as), figurinistas, iluminadores/as, sonoplastas e artistas da cena ganhassem oportunidades de desenvolver linguagens, gerando uma economia profissionalizante. A partir daí, floresceram modos próprios de criação que, mantendo certa **linguagem inventiva e precária** (em relação ao modelo do Norte) como tema intrínseco às obras, em processos espaço-visuais coletivos e integrados, formaram novas gerações de artistas e técnicos(as), muitos deles atuando hoje também no ensino e pesquisa, consolidando e transmitindo tais conhecimentos.

Como resultado e desdobramento de tal formação e das reflexões apresentadas acima, desenvolvo desde 2008 uma plataforma teórico-prática de pesquisa cenográfica, reunindo um conjunto de trabalhos, experimentos e processos de aprendizagem compartilhada que investigam o poder performativo de lugares, objetos e materiais residuais, bem como as relações com os ambientes urbano e rural, seguindo uma trajetória artística realizada em espaços não convencionais em diferentes estados de abandono, ao longo de aproximadamente 15 anos no Brasil e no Reino Unido<sup>12</sup>. Nesse caminho, pude investigar conceitos, projetos, oficinas práticas, conferências e debates focados em espacialidades em diferentes condições, bem como nos processos de destruição/renovação espaço-visual das cidades, suas ruínas e escombros, discutindo também procedimentos de criação de outros artistas do Brasil.

Através da ocupação de um conjunto de prédios abandonados na Vila Maria Zélia – primeira vila operária do país, situada na zona leste de São Paulo, no bairro do Belém – para a criação de Higiene (2005), do XIX Grupo de Teatro, comecei a investigar a ideia de habitar ruínas como

---

<sup>12</sup> Os projetos e workshops desenvolvidos estão organizados no site [www.bolellireboucas.com](http://www.bolellireboucas.com), no qual é possível encontrar imagens e vídeos das produções, que também constam da tese de doutoramento “Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do Sul”, a qual pode ser encontrada no endereço: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26042022-155442/pt-br.php>.

prática artística, ampliando as relações entre artistas e comunidades locais (Figura 1)<sup>13</sup>. A prática teatral na cidade de São Paulo, assim como em outras cidades, tem funcionado como forma de costura dos territórios fraturados, conectando seus espaços (abandonados e/ou sem recursos), as operações urbanas que os originaram (e suas políticas) e as relações individuais e coletivas que traçamos (ou deixamos de traçar) entre lugares, pessoas, desejos e conflitos. Nesse percurso, foram realizadas remontagens das peças em diferentes locais, cidades, países, tendo a coleta de objetos e materiais como procedimento, o qual se desdobrou no espetáculo Arrufos (2008).

**Figura 1** – Hygiene, Grupo XIX de Teatro. São Paulo, 2004



**Foto:** Caetano Gotardo.

Em 2010, mudei-me para uma zona rural fronteira para integrar a Usina da Alegria Planetária (U.A.P), uma plataforma transdisciplinar de criação coletiva focada na reinserção de materiais para a criação de elementos

<sup>13</sup> Esta primeira investigação está organizada na dissertação de mestrado “A construção da espacialidade teatral: o processo de direção de arte do Grupo XIX de Teatro”, que pode ser acessada no endereço: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/pt-br.php>.

cenográficos, figurinos e objetos. Nesse período, intensificaram-se as relações entre pessoas, espaços, materiais e elementos naturais, chamando a minha atenção para os processos de envelhecimento e decomposição no ambiente externo. A expansão do fazer artístico ampliou o eixo da pesquisa, através da convivência com paisagens entrópicas e do consequente reenquadramento de um certo imaginário urbano. Pesquisamos possibilidades de utilizar os elementos descartados e/ou não utilizados em práticas sustentáveis, a fim de reduzir os impactos causados por dinâmicas cenográficas que produzem muitos descartes. Exemplo desse trabalho é a instalação cenográfica *Árvore da Vida*<sup>14</sup> (2010), totalmente realizada com restos de cenários de outras exposições e reformas das unidades do Sesc São Paulo.

Em paralelo, em Manchester, de 2009 a 2019, codirigi e realizei direção de arte para três peças imersivas em *site-specifics* da Revolução Industrial e da utopia modernista do pós-guerra, chamada Trilogia da Destruição<sup>15</sup>. Todas elas buscaram o reuso de materiais coletados em São Paulo e Manchester, produzidos por diferentes situações. Em *Memória da Chuva* (2009), foi criada uma nuvem de sacolas plásticas usadas que pairava sobre a cabeça do público num antigo armazém da primeira linha de trem do mundo (1830), atualmente parte do Museu da Ciência e da Indústria (Figura 2). Em *The Shrine of Everyday Things* (Relicário do Cotidiano, 2015), foram ocupadas quatro casas construídas na era Thatcher, localizadas em um conjunto habitacional em processo de demolição/gentrificação na região central, utilizando apenas materiais usados coletados em diversos locais. Por fim, em *Precarious Carnival* (2019), criamos uma performance imersiva de três dias ao longo do canal Bridgewater em Salford, nos arredores de Manchester, local onde se deu início à extração de carvão para abastecer as fornalhas das fábricas, reunindo 300 voluntários de todas as idades e levando fragmentos de fantasias de carnaval vindos do Brasil. Em todos os referidos trabalhos, adotamos modos de criação “precários”, utilizando restos de materiais na direção de arte como uma linguagem ética/estética, trazendo a percepção a partir do Sul.

14 A instalação *Árvore da vida* foi realizada em julho de 2020, no Sesc Pinheiros, em São Paulo.

15 Os projetos foram realizados e codirigidos em parceria com Rodolfo Amorim e Lowri Evans.

**Figura 2** – Memória da Chuva, direção de Rodolfo Amorim e direção de arte de Renato Bolelli Rebouças, 2009



Foto: Renato Bolelli Rebouças.

Assim, proponho ao artista da cena quatro eixos conceituais de investigação: **precariedade, performatividade, materialidade e transmidialidade**. Entre as muitas perspectivas possíveis para cada um desses conceitos, tomo: (1) a precariedade – tema que, em geral, constitui o nosso cotidiano em diferentes níveis – como um modo construtivo-performativo imposto que desafia e provoca imaginários; (2) a performatividade como um procedimento do corpo, que atravessa lugares e manipula materiais, bem como dos próprios lugares e materiais sob a ação do tempo; (3) a materialidade dos lugares e das coisas em relação ao corpo e à paisagem; e (4) a transmidialidade da criação que, combinando e recombinando elementos e mídias, desdobra-se em diferentes linguagens, compondo um conjunto heterogêneo de práticas artísticas que atravessam disciplinas com narrativas próprias. Sem buscar um caráter definitivo, faz-se fundamental seguir ampliando tanto os conceitos como os modos de abordá-los, compreendendo como podem ser aplicados, referenciados e expandidos.

## Abordagens do Sul

Ainda, tenho organizado encontros reunindo artistas, investigadores/as e curadores/as de diferentes países e continentes para partilhar

reflexões e identificar alguns aspectos dessas possibilidades<sup>16</sup>. Entre os temas abordados, evidenciou-se a dimensão ancestral das práticas cênicas/performativas africanas, assim como o uso de materiais descartados e/ou reciclados – reflexo dos processos seculares de empobrecimento material da maioria dos países do Sul Global – em criações que utilizam a assemblagem, colagem e a *gambiarra*<sup>17</sup>. Tais processos, ao envolver comunidades para compartilhar manualidades e artesanias, carregam consigo uma perspectiva também *feminista*<sup>18</sup> não apenas nos temas, mas também nos procedimentos e pedagogias, como um modo atento, inclusivo, afetivo, conectado aos saberes e valores da terra, conectados a natureza e seres vivos, tendo a sustentabilidade como política contracolonial em alternativa aos sistemas de consumo, aproximando-se da noção de **ecocenografia** (*ecoscenography*)<sup>19</sup>.

Durante a 15ª edição da Quadrienal de Praga (Arts and Theatre Institute, 2023), foram apresentadas duas discussões na seção PQ Talks<sup>20</sup> que conectaram países da América Latina e dos continentes asiático e africano, com a finalidade de que partilhassem suas práticas e reflexões, procurando

16 Em 2022, foi apresentado o painel “Cenografia expandida no Sul Global: espaços e materiais residuais em potência performativa [Expanded scenography in the Global South: residual spaces and materials in performative power]” durante a edição do World Stage Design, em Calgary, no Canadá, composto por representantes de Angola (Agnela Barros), do México (Andrea Pacheco e Aris Pretelin Esteves), da Guatemala (Khristián Méndez Aguirre) e do Brasil (Renato Bolelli Rebouças), apresentando ainda projetos de Julio Dojcsar, bem como a Frente 3 de Fevereiro.

17 *Gambiarra* é uma expressão brasileira que se refere a uma solução improvisada para resolver um problema ou uma necessidade.

18 Esses argumentos foram apresentados na mesa “*Feminist Scenographies* [Cenografias Feministas]”; apresentada na seção PQ Talks, na 15ª edição da Quadrienal de Praga do Design do Espaço e da Performance, em junho de 2023, com as pesquisadoras Marcela I. Oteíza, Hari Marini e Shauna Janssen. Segundo elas, “as abordagens feministas à cenografia recontam histórias que não se enquadram perfeitamente nos discursos, pedagogias e paradigmas do teatro e do design performático”, desenvolvendo suas próprias relações junto aos materiais, processos históricos, na estética e nas pedagogias. Ver mais em: <https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/pq-talks-curated-by-barbora-prihodova/feminist-scenographies/>

19 O termo “ecocenografia” foi apresentado por Tanja Beer no livro *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*.

20 O primeiro painel, “Expandindo a Cenografia a partir do Sul: Perspectivas Globais [Expanding Scenography from the South: Global perspectives]”; foi composto por Napo Masheane (África do Sul), Shabari Rao (Índia), Raquel Rosildete (Brasil) e Maria Konomi (Grécia). O segundo painel, “Expandindo Scenography from the South: Latin American perspectives”, convidou curadores(as) da Mostra dos Países e Regiões da Costa Rica (Jennifer Cob), Colômbia (Susana Botero), Chile (Pedro Ardiles), México (Mónica Raya) e Brasil (Renato Bolelli Rebouças).

identificar alguns aspectos dessa ecologia de saberes<sup>21</sup>. Para Shabari Rao, artista e educadora de Bangalore (Índia), um caminho possível é contemplar, aceitar e aprender com outras temporalidades não humanas. Ela questiona: “Pode a prática artística incorporada fornecer uma alternativa à hegemonia da ontologia narrativa antropocêntrica?”<sup>22</sup>. No filme *Open Invitation*, uma mediação sobre o envolvimento humano com a paisagem e sua condição contemplativa, imersiva e experiencial, ela explora o tempo geológico através do diálogo com uma área que guarda pedras gigantes com mais de 2,5 bilhões de anos. Se o tempo ancestral desloca a urgência urbana para uma conexão com a temporalidade expandida dos ciclos, importa ouvi-los, aprender, dialogar e integrar-se a eles.

**Figura 3** – Frame do filme *Open Invitation* (2022), dirigido por Shabari Rao e editado por Manush John



**Foto:** Manush John (Open Invitation Collective).

Outro campo de percepção refere-se à concepção globalizante de que somos todos/as iguais, desconsiderando nossa diversidade. A pesquisa da

---

21 Foram integradas também à discussão experiências realizadas na Grécia, buscando compreender como o paradigma da cultura ocidental também se atualiza e se reorganiza em suas próprias matrizes, hoje parte do “Sul europeu.”

22 Essas ideias foram apresentadas durante o painel “Expanding Scenography from the South: Global Perspectives” (2023). Shabari é uma artista e educadora independente cujo trabalho se baseia em pesquisas práticas, investigando como o corpo e o conhecimento incorporado podem perturbar estruturas de poder sistêmicas.

*lighting designer* brasileira, Raquel Rosildete, aborda essa questão em relação à iluminação para corpos não brancos. Seu projeto *Colors in Between* apresenta um estudo com filtros de cores sobre diversas peles de tons escuros, explorando as características de cada indivíduo, contrariando a falsa noção universal. Segundo a artista, se não mudarmos a forma como iluminamos os corpos nas suas pluralidades, “ignoramos as diferenças entre as pessoas e as histórias que a sua pele tem para contar”<sup>23</sup>. Essa **luz política** revela a topografia dos corpos afrodiaspóricos, propondo caminhos para explorar a interação entre luz e pele, valorizando aspectos cromáticos e de reflexão.

**Figura 4** – Projeto *Colors in Between*, de Raquel Rosildete



**Foto:** Tuca Paoli.

Outro aspecto são as narrativas e poéticas tradicionais. Em África, por exemplo, assim como em muitos povos indígenas das Américas, diferentes

---

<sup>23</sup> Tais ideias foram apresentadas por Raquel Rosildete na mesa redonda “Expanding Scenography from the South: Global Perspectives”, apresentada na seção PQ Talks da Quadrienal de Praga, junho de 2023. Raquel é uma designer de iluminação brasileira, radicada em Berlim, que atua em performance e arquitetura, e trabalha ativamente com produções de dança decoloniais e antirracistas.

culturas guardam suas ricas tradições, como as oraturas (literaturas orais), a contação de histórias, a musicalidade, e a referência aos ritos de passagem. Segundo Napo Masheane<sup>24</sup>, essas linguagens continuam sendo utilizadas, apresentando um forte caráter visual na maquiagem, visagismo, penteados e figurinos. Também os tecidos, máscaras e elementos naturais (muitas vezes utilizados como adereços e objetos de cena), intimamente ligados à performatividade dos corpos e suas identidades, criam espacialidades muitas vezes ligadas à dança.

Apesar das suas diferenças, as perspectivas do Sul podem ser confluenciadas por uma força que atravessou séculos de supressão, unindo as relações entre estética, política, posicionamento e produção de linguagem. Por isso, é preciso compreender que as epistemologias do Sul não estão presentes apenas nos países do Sul, mas no Sul de cada região, na condição de determinadas comunidades e indivíduos que habitam o Norte Global. Revendo os modelos clássicos ocidentais que têm sido utilizados como universais, faz-se importante regressar, portanto, à Grécia, para questionar como podemos atualmente reenquadrar tais narrativas. Para Maria Konomi, cenógrafa e professora grega, descolonizar a Hélade<sup>25</sup> tornou-se um projeto ativo, um fio condutor para a crítica sociocultural sobre o nosso tempo, ao “[...] expor as genealogias coloniais que alimentam o orientalismo, o balcanismo, a xenofobia, o racismo, a homofobia e o sexismo articulados em seu nome” (Lambropoulos; Wallace, 2021, p. 593).

Nesse sentido, trata-se de criar estratégias como a desmonumentalização da tragédia e da recepção clássica, “voltando-se para dramaturgias do real, com a ocupação de espaços públicos externos e espaços de conflitos atuais”<sup>26</sup> – como o projeto Tea Time Europe (2014/2015), dirigido por

---

24 Napo Masheane é dramaturga, poeta, encenadora e produtora, professora e pesquisadora da história do teatro sul-africano e uma intérprete aclamada, membro fundadora do *Feela Sistah!*, coletivo de *spoken word*.

25 Hélade era o nome pelo qual os territórios atualmente pertencentes à moderna Grécia eram denominados durante a Antiguidade Clássica, principalmente antes da conquista romana da região.

26 Essas ideias foram apresentadas na seção PQ Talks da Quadrienal de Praga (2023). Maria é cenógrafa e figurinista grega, professora de drama e cenografia moderna e contemporânea no Departamento de Estudos Teatrais da Universidade Nacional e Kapodistrian de Atenas, e cocuradora da Exposição de Países e Regiões Gregas na PQ'23.

Giorgos Zamboulakis, encenado no delta do rio Evros. Incluem-se ainda a criação de antimonumentos, compondo uma contracartografia de alto potencial performativo que se contrapõe à escala monumental do centro histórico de Atenas. Muitas vezes apresentando-se na forma de “protestos”, os trabalhos propõem debater as políticas de identidade, gênero e sexualidade, além de reflexões e preocupações sociais em relação à falta de moradia, a crise dos imigrantes/refugiados, a manipulação da mídia, entre outras mobilizações, desmontando aquele imaginário situado no passado.

Entre as perspectivas latino-americanas, destaca-se a instabilidade da produção diante da constante crise político-financeira; a falta ou a pouca oferta de apoios institucionais para o desenvolvimento de projetos; e a consequente prática artística ocupando os espaços públicos e a rua como alternativa à precariedade de lugares e recursos disponíveis, de modo a criar novas dinâmicas político-estéticas, uma forte conexão com o meio ambiente e processos coletivos, que envolvem noções de pertencimento e trabalho em rede como atos de resistência<sup>27</sup>. Nesse sentido, “se há um lugar no mundo onde a arte teatral e sua prática têm uma função política, social e cultural relevante na vida cotidiana, esse lugar é a América Latina”, afirma a pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 21), pois este fazer leva à “configuração de um tecido de relações ‘transversais’ entre diferentes aspectos das diversas artes” (Ibid., p. 22), advindo das fraturas dos processos de colonização, com oposições territoriais, identitárias e miscigenações.

## Cenografia expandida no Brasil<sup>28</sup>

Apesar do reconhecimento internacional, a cenografia brasileira em geral tem se desenvolvido com poucos recursos, especialmente no chamado Teatro de Grupo, com processos colaborativos mais participativos e horizontais, nos quais se encontram parte significativa das pesquisas recentes. Desde a década de 1960, é notável a diversidade da criação cenográfica, assim como sua transformação, compondo uma paisagem complexa de obras. Sem buscar

---

27 Muitas destas práticas e artistas estão ligados/as às universidades, onde se desenvolvem parte das investigações atuais junto às novas gerações.

28 Desenvolvo este tópico com mais profundidade no artigo “Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul”, publicado na Revista Urdimento em set. 2022.

um caráter totalizante, a produção nacional apresenta alguns aspectos que potencializam a limitação econômica a favor de uma linguagem criativa e transdisciplinar, numa diversidade absoluta de propostas.

As práticas expandidas brasileiras tiveram a inventividade como um forte caráter, sobretudo como resposta a opressões sociais como a Ditadura Militar (1964-1985), criando modos de transmissão que driblassem a censura da repressão, com formulações críticas que buscaram campos simbólicos de comunicação, de caráter metafórico e alegórico. Entre os diferentes contextos de São Paulo, a prática evidencia-se numa perspectiva urbana e caótica e num certo imaginário sobre o “progresso nos trópicos”, como é possível identificar na histórica montagem de *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, realizada pelo Teatro Oficina em 1969, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi junto ao diretor José Celso Martinez Correa.

Tal experiência constitui um paradigma não apenas do fazer teatral paulistano, mas, sobretudo, da criação espaço-visual performativa em campo expandido. Ao transportar a narrativa da Berlim de 1921 para a São Paulo de 1969, Lina propôs reorganizar o espaço interno do teatro e utilizar fragmentos oriundos da demolição do bairro do Bixiga e da construção do Elevado Presidente João Goulart, o “Minhocão”<sup>29</sup> (bem em frente ao teatro), para a construção dos elementos cenográficos da peça, os quais eram destruídos pelos atores e reconstruídos a cada nova apresentação. Muitas vezes relativizada, essa montagem constitui um marco da experiência fora do palco italiano, confirmando uma *cenografia expandida, imersiva, política e performativa* no Brasil.

Buscando atravessar o constante risco de romantização ou de elogio da escassez (dificuldades, limitações e impossibilidades vividas), busco compreender essa espacialidade ativa que toma os lugares criando relações como um aspecto ontológico da cenografia brasileira, criando uma maneira própria de narrar, pois

[a] investigação espacial inclui, ainda, de edifícios patrimoniais simbólicos a casas anônimas, de apartamentos a praças, de tipologias públicas a mansões aristocráticas privadas. A relação com os espaços varia

---

<sup>29</sup> Tal remodelação da cidade integra o projeto de renovação urbana proposto pelo governo militar no período, visando à melhoria na circulação de veículos em detrimento da memória do bairro e das comunidades de diferentes origens que nele habitavam.

no tipo e na duração: no rio, na favela, na vila operária, no albergue, na igreja, no hospital, no presídio, no trem, no ônibus, sob e sobre os viadutos, em ruínas e na mata, no lixo ou na suntuosidade, o teatro – e a cenografia – acontece no Brasil. Também em museus, galerias, salas, galpões, corredores, quadras e pátios, além dos teatros convencionais, em áreas periféricas, espaços abandonados, e de circulação pública, como terminais de transporte coletivo, faixas de pedestres e outros lugares de passagem. (Rebouças, 2021, p. 22)

Esses modos expandidos constituem um procedimento característico do/a cenógrafo/a que atua em contextos não hegemônicos, paralelos ao sistema de produção baseado no edifício teatral. Sendo assim, “cada espetáculo torna-se autêntico e autônomo, pois determina uma experiência única” (Rebouças, 2010, p. 198). Esse aspecto ocorre com menos frequência em países europeus ou norte-americanos, por exemplo, com suas rígidas normas de segurança que dificultam a ocupação de edifícios e áreas externas, entre outros fatores técnicos, climáticos e culturais<sup>30</sup>. A cidade faz-se cenário enquanto território espaço-visual repleto de informações, e não apenas suporte, utilizando diferentes escalas para “enquadrar” histórias e ações, pois a relação com o território traz à tona memórias e cicatrizes muitas vezes perdidas, esquecidas ou soterradas.

## Por epistemologias cenográficas do Sul

Não procuro aludir a uma suposta “origem”, essência ou único modo identitário da cenografia expandida a partir do Sul, mas apontar – de dentro para fora e de fora para dentro, ou seja, como nos temos visto e como o mundo nos vê – uma epistemologia da criação/construção da linguagem, da prática e da estética espaço-visuais brasileiras. Isso nos permite não só manter a nossa forma inventiva de criar, afirmando um estado de espírito atento às diferenças, como nos desafia continuamente para a sua quase impossibilidade, transformando-a

---

<sup>30</sup> Entre as inúmeras manifestações, a ocupação dos lugares disponíveis das cidades acontece no circo brasileiro – *locus* vivaz da produção e formação multicultural do país entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX –, que desenvolveu uma arquitetura nômade alinhada com as condições ambientais do país, como é possível identificar na obra de Benjamim de Oliveira. É por meio dessa potencialidade que são criadas novas dinâmicas; e que tal modo de fazer do Sul se afirma como **ambiental**, pois as práticas expandidas carregam atitudes políticas e estéticas imersas em conflitos territoriais.

numa linguagem. Como continuar a dialogar em aprendizagem e aliança com essas variadas e imensas culturas, desmontando e atualizando alguns cânones ocidentais, suas regras e procedimentos, e promovendo assim a complementaridade do pensamento?

Ampliar o debate sobre uma epistemologia cenográfica a partir do Sul Global permite oportunidades de compartilhamento que enriquecem nossa aprendizagem como cidadãos e cidadãs do mundo, e permite diálogos necessários sobre inúmeros temas, cruzando os campos paradoxais do presente e do futuro, com táticas amplificadas de ação a serem reimaginadas conjuntamente. Como uma plataforma aberta para a investigação, faz-se importante seguir expandindo tais estudos, incluindo outros olhares, experiências e regiões, e assim ganhando novas abordagens e conexões. As epistemologias e práticas cenográficas expandidas a partir do Sul tornam-se um repertório fundamental de aprendizagem que pode ser aplicado em diferentes formas, conhecimentos e tecnologias, apontando um modo de construção de saberes criativos que remetem à nossa condição e posição socioculturais e geopolíticas.

Esse debate abre-se para discussões diversas e para o aprofundamento de inúmeras questões, podendo ser enriquecido com experiências de outros países, assim como nas diferenças internas de países como o Brasil, em sua amplitude continental. Nesse sentido, o estudo aqui apresentado aponta possibilidades que se organizam em alguns conceitos, como uma maneira de traduzir algumas reflexões aqui compartilhadas, compreendendo cada vez mais suas confluências e redes de conexão.

## Referências bibliográficas

- ARONSON, A. Introduction. In: ARONSON, A. (org.). **The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial**. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012.
- ARONSON, A. **The History and Theory of Environmental Scenography**. London: Bloomsbury, 2018.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BROOK, P. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011.

- FABIÃO, E. Performance e Precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 63-85.
- FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. 21 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- LAMBROPOULOS, V.; WALLACE, J. Hellenism, philhellenism and classical reception: commemorating the 1821 revolution. **Classical Receptions Journal**, v. 13, n. 4 p. 571-596, 2021.
- LECAT, J. G.; TODD, A. **El círculo abierto: Los entornos teatrales de Peter Brook**. Trad. Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- LOTKER, S. Z. Introduction. In LOTKER, S.; KUBUROVIC, B. (org.). **Shared Space: Music Weather Politics: New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2016**. Praha: Arts and Theatre Institut, 2016. p. 7-8.
- ARTS AND THEATRE INSTITUTE. **Prague Quadrennial of Performance Design and Space – PQ Catalogue 2023**. Praha: Arts and Theatre Institute, 2023.
- KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRAUSS, R. Sculpture in the Expanded Field. **October**, Cambridge, MA, v. 8, p. 31-44, 1979.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-92.
- MCKINNEY, J.; PALMER, S. (org.). **Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design**. London: Bloomsbury, 2017.
- MENESES, M. P.; SANTOS, B. S. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- ODDEY, A.; WHITE, C. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, E. F. (org.). **Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 141-161.
- OYĚWÙMÍ, O. Visualizando o Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos. Tradução de Leonardo de Freitas Neto; revisão da tradução por Osmundo Pinho. **Novos Olhares Sociais**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 294-317, 2018.
- PEARSON, M. **Site Specific Performance**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, A. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- REBOUÇAS, R. B. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- REBOUÇAS, R. B. **Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do Sul**. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- REBOUÇAS, R. B. Cenografia expandida no Brasil: uma abordagem narrativa a partir do Sul. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-29, 2022.
- ROSILDETE, R. **Project Colors in Between**. Berlin: [s.d.]. Disponível em: <https://www.colorsinbetween.com/>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Vintage Books Edition, 1979.
- SANTOS, B. S. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. **Travessias – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa**, Coimbra, n. 6/7, p. 15-36, 2008.
- SANTOS, B. S. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: MENESES, M. P.; SANTOS, B. S. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-72.
- SANTOS, M. **Por uma geografia nova: da crítica de geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, M. O dinheiro e o território. *In*: SANTOS, M.; BECKER, B. (org.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial** (3. ed.). São Paulo: Lamparina, 2007. p. 13-21.
- SANTOS, A. B. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.
- SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: PISEAGRAMA; Ubu Editora, 2023.
- SCHECHNER, R. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.
- SILVA, J. M. Senhora Encruzilhada: uma entrevista com Leda Maria Martins. **IPEAFRO**, 6 dez. 2022. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/senhora-encruzilhada-uma-entrevista-com-leda-maria-martins/>. Acesso em: 1 abr. 2024.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 12/03/2024

Publicado em 30/04/2024



# **Abalar a cara pálida, trocar de pele: Percurso performativos para cruzar ontologias e gerações**

*Shake the pale face, change the skin:  
Performative paths to cross  
ontologies and generations*

*Sacudir la cara pálida, cambio de piel:  
Caminos performativos para cruzar  
ontologías y generaciones*

**Lígia de Moura Borges**

**Lígia de Moura Borges**

Professora de artes no Instituto Federal de Alagoas (IFAL) – Batalha. Doutora em Pedagogia Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Contadora de histórias, atriz e encenadora. Fundadora e integrante da Companhia Ginga e Prosa.



## Resumo

As noções de alma selvagem e perspectivismo ameríndio formuladas por Eduardo Viveiros de Castro estabelecem, por oposição, os contornos da cara pálida e inspiram pensamentos e ações que buscam alargar visões hegemônicas ligadas ao jogo dramático infantil. Este estudo apresenta uma narrativa do povo Nambikwara que situa a “troca de peles” e encoraja a busca por ações nessa direção junto a crianças de uma escola pública de artes em percursos performativos, além de orientar associações, nas transfigurações em perspectivas diversas, entre as artes da cena e o xamanismo. Os trânsitos geracionais e o desvelamento das diversas peles que tecem essa escrita ecoam nela os questionamentos tensionados e performados.

**Palavras-chave:** Troca de pele, Ontologias ameríndias, Jogo dramático infantil.

## Abstract

The notions of wild soul and Amerindian perspectivism formulated by Eduardo Viveiros de Castro establish, by opposition, the contours of the pale face and inspire thoughts and actions to expand hegemonic visions linked to child drama. A narrative from the Nambikwara people, which situates “skin exchange,” encourages the search for actions in this direction with children at a public arts school on performative paths, in addition to guiding associations in transfigurations in different perspectives between the performing arts and shamanism. Generational transitions and the unveiling of the different skins that weave this writing echo the questions raised and performed in the writing.

**Keywords:** Skin exchange, Amerindian ontologies, Child drama.

## Resumen

Las nociones de alma salvaje y perspectivismo ameríndio formuladas por Eduardo Viveiros de Castro establecen, en oposición, los contornos del rostro pálido e inspiran pensamientos y acciones para ampliar visiones hegemónicas vinculadas al juego dramático infantil. Este estudio presenta una narrativa del pueblo Nambikwara, que sitúa el “intercambio de pieles”; e incentiva la búsqueda de acciones en esta dirección con niños de una escuela pública de artes en caminos performativos, además de orientar asociaciones entre transfiguraciones en diferentes perspectivas de las artes escénicas y del chamanismo. Las transiciones generacionales y el desvelamiento de las distintas pieles que tejen este escrito hacen eco de las preguntas que se plantean y se interpretan.

**Palabras clave:** Cambio de piel, Ontologías ameríndias, Juego dramático infantil.

## Introdução

A cara pálida é assumida neste artigo como uma perspectiva ocidental e cartesiana, frequentemente associada às forças que, no território brasileiro, compõem o elo colonizador – a branquitude – e matriz civilizatória moderna. Ainda que arraigados em relações étnico-raciais, os sentidos são lançados sobretudo para visões, linguagens, ações e concepções desencantadas. Max Weber (2004, p. 96) aponta direções historiográficas que desvendam esse espectro:

Aquele grande processo histórico-religioso do desencantamento do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios mágicos de busca de salvação, encontrou aqui sua conclusão.

Weber (2004) enuncia que a ética protestante e o espírito capitalista que a intitula são os consumidores de uma dessacralização, que elege a racionalização e a produtividade como alicerces da sociedade, uma via que estrutura relações de natureza, cultura e reboque de semânticas e sintaxes. Deslocamentos na linguagem são, portanto, operados para rascunhar uma formulação que busca abalar, rasurar por rastros selvagens. Traduzir selva-geria em palavras que almejam legibilidade, diálogo a ser estruturado neste artigo, além de assumir subjacentes contradições que o posto e privilégio dessa escrita comportam, adota referências que misturam reconhecimento e espanto, próprios do fenômeno de abalar a cara pálida e manter tesas questões acerca da genealogia das abordagens que se propõem a nomear vivências.

O eixo da busca aqui trilhada liga-se a uma visceralidade dos sentidos dirigidos à infância, que, no meu caso, misturam memória, observação e vivência como pesquisadora, professora de teatro, mãe, contadora de histórias e criança. Esses lugares são encarados como peles ou vestes que são “encorporadas”<sup>1</sup>, acompanhadas de um princípio de mutabilidade a transitar e,

1 Assumo o neologismo adotado por Eduardo Viveiros de Castro em “A Inconstância da Alma Selvagem” (2013), como tradução para o verbo inglês *to embody*, já que segundo ele, o termo “e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico, pelo neologismo ‘encorporar’, visto que nem ‘encarnar’ nem ‘incorporar’ são realmente adequados” (2013, p. 374).

por vezes, imiscuir-se nelas. O trajeto sustenta algumas questões: é possível criar um campo de vivências estéticas para crianças abalado por algumas ontologias ameríndias? Esse campo poderia contribuir para um imaginário mais poroso a essas influências? É legítimo que a voz de uma pesquisadora associada à branquitude e com escasso contato e vínculo com povos indígenas aborde essas questões? Respostas objetivas poderiam estar no avesso da busca, que se alia a uma ampliação de percepções conectadas à subjetividade que afirmam a ressonância com as narrativas enquanto campo de vivências que tensionam as dúvidas. Apresento, portanto, a narrativa que mobiliza o imaginário para a questão central das trocas de pele, na perspectiva mitológica em que o tempo poético se imiscui com possibilidades encarnadas de transfiguração.

## Narrativa

### A PELE NOVA DA MULHER VELHA<sup>2</sup>

Há muitos anos, vivia entre os Nambikwara uma mulher muito velha – alguns diziam até que ela já tinha mais de 165 anos. Ficava um pouco afastada de seu povo, sozinha na casa que ela mesma construía. Foi nessa casa que ela teve um sonho delicioso, no qual era muito jovem, vigorosa e alegre; estava toda enfeitada com colares e brincos, mas faltavam penas de tucano para enfeitar seu cocar.

A mulher despertou com esse sonho muito vivo na pele, na boca, nos olhos, na sede de vida que lhe rondava, como se tivesse sido apresentada pelo mundo dos espíritos. Parecia uma mensagem: se encontrasse as penas de tucano, voltaria a ser jovem.

No mesmo dia, um rapaz de outra aldeia dormiu na casa da mulher, que o convocou para a missão de encontrar as penas de tucano. Ele recebeu a missão meio amedrontado, mas saiu em busca. Procurou por vários recantos da mata e nada. Dia, tarde, noite e nada. Só no terceiro dia que sua flecha foi certa. Levou as penas para a mulher, que, emocionada, preparou o cocar e vários enfeites, pintou a pele e se banhou na beira do rio. Assim, tirou sua

---

<sup>2</sup> Versão transcrita a partir da narrativa de Daniel Munduruku (2005).

pele de velha e surgiu como que alada a pele de mulher jovem. Sentindo-se revigorada, foi andar pela mata.

A mulher deixou a pele velha pendurada em uma árvore ao lado do rio, nem se deu conta do risco de um grupo de jovens que se aproximava daquele esconderijo. Passos adiante, ela percebeu, virou-se para eles e gritou: “Se alguém ferir minha pele, vai ficar velho como ela e morrerá!!” Mas os meninos nem se atentaram, seguiram e, como a pele parecia um animal, começaram a flechá-la. A pele ficou toda perfurada e a maldição se confirmou. A mulher, remoçada, vestiu a pele perfurada e morreu. Ninguém ficou perto de seu corpo, a não ser uma serpente que a acolheu e recebeu o dom de trocar de pele a cada mudança de estação.

## Povo Nambikwara

Exponho aqui alguns dados dos portadores da narrativa, que também podem permitir entrever contornos de sua complexa cosmologia. Parte dessa riqueza foi transmitida por Claude Lévi-Strauss (1996), que estudou os Nambikwara, os marcando na etnologia brasileira para além do contato de Marechal Rondon e apresentando traços que os caracterizam com uma identidade preservada ao mesmo tempo em que há uma abertura para o mundo fora da aldeia.

Os Nambikwara habitam entre o Mato Grosso e a Rondônia, em uma área de transição dos ecossistemas do cerrado e da floresta amazônica. O extenso território indica a multiplicidade de grupos no contexto do povo, sendo difícil definir o critério para caracterizá-lo em um contexto etnográfico. Alguns de seus grupos tecem um passado mítico em que vários deles já foram animais, ou podem se transformar nestes a partir da morte. Essa proximidade entre gente e animal sugere uma visão xamânica profundamente arraigada em seus ritos de passagem e de cura. O xamã é aquele que transita entre o visível e o invisível, entre o mundo dos vivos e o dos mortos, em um campo de crenças associadas a contextos ritualísticos. A assimetria entre o âmbito lúdico, laico e estético e as experimentações em meios às infâncias – ligadas à narrativa – que mais adiante se apresentarão indica controvérsias. Sobretudo quando explicitadas por uma voz que, reafirmo, busca aproximações respeitadas,

conscientes das implicações políticas e dos privilégios subjacentes e, ainda assim, pode sucumbir ao risco de perpassar percepções colonizadoras das esferas ritualísticas. O deslocamento radical entre xamanismo e práticas do faz-de-conta, ao sinalizar associações, não pretende anular diferenças, mas promover abalos políticos, estéticos e ontológicos em práticas de experimentações artísticas entre as infâncias.

## **Alma selvagem: primeiras pegadas**

A partir do ensaio “O mármore e a murta”, de Eduardo Viveiros de Castro (1992; 2013) busco parâmetros e analogias para circunscrever, abordar, aproximar-me de aspectos de uma alma selvagem. O tema é antigo e vem do século XVII, do Padre Antônio Vieira ao descrever, pelo viés jesuítico de conversão religiosa, traços de crenças dos ameríndios e relacioná-los à murta, uma mata, muito receptiva e sedenta por novas formas, mas sem conservação do sistema transmitido. Ao contrário do mármore, comparado aos colonizadores europeus, com uma rigidez resistente, mas que uma vez convertidos, são firmes e constantes.

Viveiros de Castro dedica-se a implicações acerca dessas considerações, projeções de uma “paisagem antropológica” nas formulações dirigidas à alteridade, que embaralham princípios de identidade, poder e diversos âmbitos arraigados nas oposições demonstradas.

Essa proverbial inconstância não foi registrada apenas para as coisas da fé. Ela passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional: o índio mal-converso que, à primeira oportunidade, manda Deus, enxada e roupas ao diabo, retornando feliz à selva, presa de um atavismo incurável. A inconstância é uma constante da equação selvagem. (Viveiros de Castro, 2013, p. 186, 187)

Reconheço em mim a rigidez de mármore esculpido em diversas instituições, dentre as quais destaco a família e a escola. Por meio dela, usufruo de tantos recursos, como estruturas tecnológicas que canalizam digitalmente essas palavras. Não interessa, portanto, anulá-la, mas verificar possibilidades de abalos, infiltrações selvagens.

Persistindo na metáfora, buscam-se trilhas capazes de forjar rachaduras e frestas no mármore pelas quais a murta possa pulsar vida e encantamento – tecnologias de baixo impacto atreladas a ontologias que se direcionam àquilo que Ailton Krenak (2020) traduziu como “adiar o fim do mundo”. O pulsar de suas palavras sopra e sugere a leitura como uma dança entremeada por outra relação com o tempo que não a cronológica, que persiste na tática colonizadora. Diante do colapso vigente, advindo de questões climáticas, biológicas e bélicas que ameaçam a era atual, uma avidez por respostas prontas para driblar o fim pode ser delineada. São convocados desvios na temporalidade da cara pálida e suas associações com o tempo calculado, domesticado, também atrelado ao patriarcado. Há em Krenak uma sugestão para conexões matrilineares, que, na veia mitológica grega, também pode se presentificar na mãe de Chronos, Gaia, que encarna a Terra e seus elementos como organismos vivos a serem respeitados, saudados, personificados.

Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar. (Krenak, 2020, p. 61)

Essa conexão matrilinear é uma chave a serpentear essas palavras, assim como o entusiasmo com as narrativas: “minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história” (Krenak, 2020, p. 27).

É a partir dessas ligações que circundo a complexa formulação de Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio na pele de contadora de histórias. Incurrendo o risco de superficialidade, permito-me uma atitude que encaro como um sobrevoo épico para cercá-la. Assim se desenha uma abordagem teórica, consciente das limitações, mas tentando imiscuir memórias e vivências xamânicas que compõem meu elo de percepções, para, quem sabe assim, dialogar com lacunas do âmbito sobretudo antropológico. Delimito percepções em sua relação com epistemologias: a forma como se desenvolve um projeto cultural e pedagógico que formula, nomeia e tece considerações que atribuem sentido a tudo que se percebe.

Rascunho, ao longo dessas palavras, um paralelo para a teia perceptiva que associa o perspectivismo ameríndio à troca de peles e apresento, a partir do olhar de Viveiros de Castro (1992, p. 21-74), seus dados iniciais: “Trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”. Em sua configuração, Viveiros de Castro desestabiliza estruturas nas quais se assentam visões e ciências desencantadas. Ao cercar um contato para essa “experiência de pensamento”, sistemas de representação vão sendo abalados justamente nessa relação entre natureza e cultura, podendo sugerir, assim, amplas interferências nas literaturas, artes cênicas e visuais, que têm bebido em abundância dessas investigações traduzidas, com frequência, por meio de seus mitos.

Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e o pré objetivo. Meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar.” (Viveiros de Castro, 1992, p. 21-74)

É propriamente o encantamento, suas possibilidades de percurso em estado de ginga, que pode permitir o cruzeiro em graus diversos, a riscar um horizonte possível para rever associações ligadas ao jogo dramático infantil.

## Jogo dramático infantil

“Agora eu era herói”. O verso da canção de Chico Buarque é emblemático para avistar um dado do imaginário infantil, tantas vezes nomeado como “faz-de-conta”. Quem faz de conta, a criança ou o adulto? Quem postula o pretérito imperfeito? O horizonte poético na composição moldura uma visão da imaginação dramática infantil, capaz de tecer possibilidades, metamorfoses e paisagens inesperadas, elementos tidos como fantásticos. Estariam separados ou postulados em outra categoria do que é demarcado como “real”? A imperfeição do tempo verbal permite entrever associações.

As vias que trafegam nessas palavras se propõem a fomentar abordagens emancipadoras e seguras para que as crianças transitem pelas

dinâmicas/ritos sugeridos, que podem inclusive adentrar e renomear campos ligados aos jogos dramáticos e teatrais. Decifro, portanto, a pele que recebe a alcunha de professora de teatro como um dos ângulos que são eixo desse pensamento – uma pele que se mistura com a criança que resiste em mim e junto a ela performa as vivências propostas. Permite-se atravessá-las com graus diversos de envolvimento, com prismas entre o faz-de-conta e a xama-nização. Posso fazer de conta que sou serpente ou sereia, assim como posso me permitir sê-las, ativar estados que evocam essa pele em mim. Essa dinâmica é o que permite as abordagens diversas entre as crianças, plataformas seguras para alçar voos, rastejar, navegar, dar passos minúsculos ou gigantes.

Nos espaços diversos que situam a experiência de uma aula de integração de linguagens artísticas, sobretudo performativas, há crianças que chegam amedrontadas; outras, sedentas de experiência. Umhas observadoras, outras que querem todo o foco para si. Algumas muito ativas, outras sonolentas. Temperamentos? Estados desenvolvidos por contextos próprios? São diversas e por vezes conflituosas as abordagens psicológicas e pedagógicas que se lançam tanto para as infâncias quanto para a constituição de traços de personalidade. Nesse amplo balaio de abordagens, são respeitadas vias e perspectivas diversas, em um incentivo para a vivência, a mobilização, buscando vias seguras entre o coletivo e os indivíduos que o constituem. Uma equação complexa que cerca os dilemas entre a liberdade e a proteção aos possíveis riscos entre as crianças. No fio da navalha, peles de pássaros podem ser credibilizadas, enquanto as janelas acima do térreo permanecem fechadas.

Ressalto que, ao buscar infiltrações que abalam a cara pálida, não deixo de afirmar uma potência emancipadora nas associações intrínsecas ao drama, suas noções clássicas e campos de vivência. Apenas busco alargá-la no confronto com outras cosmopercepções e ontologias que questionam seu intrínseco tecido ficcional. Beatriz Cabral (2006, p. 30), que aprofundou um estudo do drama no Brasil, afirma:

Ambientação cênica e teatralidade referem-se à possibilidade de levar os participantes a participar de uma realidade virtual; de se envolver na fantasia despertada pelo contexto da ficção intensificado pela participação ativa num evento teatral. A experiência de ser parte de uma realidade simulada já é prazerosa em si, independentemente de seu conteúdo.

O rito e suas frequentes associações ao jogo podem questionar a virtualidade, a face que moldura parênteses na realidade cotidiana, permitindo, assim, vias livres para ir ao encontro de vias selvagens, credibilizá-las na desestabilização de categorias. Em sua antropologia estrutural, Lévi-Strauss sinalizou classificações ligadas ao pensamento mítico em concepções tramadas a partir de dados sensoriais da experiência, em que subsiste uma lógica que, segundo ele, aproxima inclusive o pensamento selvagem e o domesticado.

Longe de ser, como se tem afirmado muitas vezes, a obra de uma “função fabuladora” que dê as costas à realidade, os mitos e os ritos oferecem, como valor principal, ter preservado, até a nossa época, de uma forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e continuam sem dúvida) exatamente adaptados a descobertas de um certo tipo: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativas do mundo sensível. (Lévi-Strauss, 1970, p. 37)

Peter Slade, referência no campo do jogo dramático infantil, ao buscar seus contornos, parece sinalizar um filtro mais direto, próprio de imaginários ligados às infâncias. Dirigindo-se à criança, ele afirma: “Sua maneira de “realizar” o pensamento é a sua forma de arte. Devemos observá-la e encorajá-la, pois existe aí um padrão de comportamento humano em desdobramento por meio do qual o Homem descobre a si mesmo e aprende a pensar nos outros” (Slade, 1978, p. 27).

### **Desvelar de peles, rasuras e encruzilhadas<sup>3</sup>**

“Agora eu era professora de teatro”. Parafraseio, como que evocando um estado, uma pele, geografias que podem cruzar noções ligadas à teatralidade, ao drama, ao jogo e ao rito. Assim como essa própria posição por vezes se delimita, em outras se confunde com a criança, pode também se encontrar com as peles da contadora de história, da pesquisadora, que formam um caleidoscópio que filtra as percepções, investigações e vivências relatadas aqui. Peles em formação e dissolução.

---

<sup>3</sup> Parte desse trecho, no referencial ligado à infância, está presente em minha dissertação (Borges, 2017).

Ao pesquisar um trajeto para a atual configuração de minhas percepções, percebo que tantos de seus alicerces foram projetados em instituições escolares comprometidas com visões ocidentais, relações de causa-consequência. Ainda que eu me deslocasse bem – em um sentido quase obediente e domesticado – por esses ambientes, algo era sedento por encantamento, e a possibilidade de presentificação parecia distante daquelas paredes que abrigavam análises sintáticas, equações exatas.

Em minha adolescência, o teatro veio ao encontro dessa sede e representou um grande salto: por meio dele vesti personagens, criei atmosferas e naveguei seu jogo – que se revirou ofício – com braçadas largas, como atriz, contadora de histórias, professora de teatro e encenadora. Ainda que o teatro, sua pesquisa e coletividade carregassem inúmeras possibilidades para esse aprofundamento, ainda pulsava um vetor que me impelia a uma busca por vias espirituais nas quais esse encantamento fosse corporificado, extrapolando fronteiras da representação. Experimentei-me peregrina por viagens e ritos, e por vezes alguns mergulhos foram, e ainda são, arena de vivência e busca. Matrizes africanas e ameríndias, tantas vezes atravessadas por referenciais ocidentais, tais como umbanda, xamanismo, santo daime, danças afro-diaspóricas, capoeira angola e jongo foram se corporificando em gestos e vocalidades em um equilíbrio e desequilíbrio entre o desenhar e ser desenhado por eles. Experimentei e experimento seus sumos que não tiveram espaço nos bancos escolares nos quais estruturei bases do meu pensamento que até hoje se refaz, sobretudo nesse espaço-tempo que reconheço como encruzilhada. É a partir dessas vivências, sua geografia incorporada e de referenciais como o de Leda Maria Martins que a encruzilhada se fundamenta aqui:

Utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. [...] Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (Martins, 2021, p. 34)

Assim, cruzo percursos como forma de friccionar fronteiras para abalar a cara pálida. Saúdo Exu, o guardião na matriz nagô, presente em seus estudos. Laroyê Exu! Em seu princípio dinâmico, emergem vias para que concepções sejam traduzidas e criadas, sendas que inspiram essa investigação e instigam processos e práticas de inscrição de fronteiras na pedagogia teatral.

Martins aprofunda seu estudo a partir dos reisados, sua matriz bantu e, ao formular essa encruzilhada, transita pela matriz nagô. Do lugar do qual escrevo essas linhas, assumo uma veia nômade, quase desterritorializada, aproximando-me do que Walter Benjamin (2018) postulou como uma linhagem de narradores marinheiros. É a partir desse lugar e suas intrínsecas contradições e infiltrações que direciono os sentidos para as instabilidades selvagens, o perspectivismo ameríndio, e avisto nessa atitude os procedimentos destacados por Martins ligados a seu campo: a encruzilhada e a rasura.

Transponho para os percursos cercados aqui e, no caso da rasura, parafraseio algumas operações, que segundo Martins (2021), sucedem-se na relação da matriz bantu na congada com o catolicismo. A partir da autora, deixo a provocação: podem visões acerca da alma selvagem rasurar as noções hegemônicas ligadas ao imaginário dramático infantil? A estrutura ritualística dos reisados prefigura uma potência transformadora, e agora aponto alguns trechos da análise de Martins (2021, p. 71), cercando analogias: “O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele emergindo, como num palimpsesto, as divindades africanas.” “Esse complexo de reelaboração sintática e semântica do mito interfere no próprio enunciado do texto cristão, inseminando a cosmologia católica de outras referências” (Martins, 2021, p. 73).

Se a encruzilhada e a rasura podem sinalizar frestas para possíveis conciliações entre a lógica ocidental e o perspectivismo ameríndio, é importante enfatizar que, para o próprio Viveiros de Castro (2013), elas são “impossíveis”. O termo desnuda algumas das contradições avistadas neste artigo, expõe a face infiltrada que recorta as várias peles apontadas. É possível que a vontade de conciliar perspectivas em nome de uma pluralidade, sobretudo como projeto político dentro de uma escola pública, suscite contradições ontológicas. Estariam, desse modo, sendo desenhadas aproximações ao relativismo, tão refutado na associação com o perspectivismo pelo próprio Viveiros de Castro? Raquel Wandelli Loth (2014), em uma pesquisa acerca de devires do

inumano associados principalmente à literatura, possibilitou avistar no âmbito estético canais para prosseguir na investigação proposta. Seu percurso por um traço de animalidade converge com os percursos cercados aqui. Ecoo, portanto, suas palavras, verificando legitimar as associações farejadas: “Se essas lógicas não permitem conciliação, elas podem, enquanto dissenso, produzir intersecções no campo do estético” (Loth, 2014, p. 205). A partir de Deleuze, ganha a arena o conceito de fabulação, que se opõe à ideia de ficção, tensionando a dimensão mítica na narrativa. É uma face forasteira e fabular que passeia por concepções radicais e selvagens e busca seus sumos possíveis de tradução para as operações aqui cercadas, no fenômeno em que a performance junto às crianças também pode friccionar fronteiras entre ficção e realidade, tal como na face mítica das manifestações populares.

A exaltação anímica do tambor e tantos outros elementos que ritualisticamente compõem os reisados são operadores da rasura, inversão e inseminação. A aliança do jogo com o rito pode contribuir para animar a analogia avistada. Para alimentar a arena de experimentações, posso rascunhar uma associação entre a alma selvagem e a infância, consciente ao adentrar uma trincheira tão antiga e complexa como aquela entre colonizado e colonizadores. Essa associação com as infâncias é frequentemente estabelecida dentro da própria arte de contar histórias, margeando alguns estigmas. Parto da infância como um território no qual se avista com muita frequência um resistente encantamento, credibilizado em várias ontologias ameríndias e sociedades não reguladas pelo capitalismo, o que de alguma forma remonta aos pensamentos de Max Weber (1982). Segundo ele, ao se impor uma perspectiva científica de controle das forças naturais, “já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos, como fazia o selvagem, para quem esses poderes misteriosos existiam. Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço” (Weber, 1982, p. 165).

Koch-Grünberg, etnologista e explorador alemão, realizou um trabalho minucioso no início do século XX coletando narrativas indígenas do povo Pemon, na Amazônia venezuelana. Elas resultaram na obra *Do Roraima ao Orinoco*, uma antologia considerada como uma contribuição fundamental para a antropologia ameríndia, ainda que mais reconhecido como referência para Mário de Andrade compor seu romance *Macunaíma*. Ao tecer considerações

acerca das narrativas e associá-las a um olhar infantilizado, pensamento recorrente em seu tempo, Koch-Grünberg adentrou uma trincheira que questiona seu papel etnológico. Sérgio Medeiros (2002), ao apontar o pretensão “infantilismo” da mentalidade indígena, afirma que por mais que haja uma defesa das etnias indígenas que se opõe à visão colonizadora vigente, ao lançar mão dessa classificação, Koch-Grünberg estaria também contribuindo para uma visão reduzida e estigmatizadora.

Ao retomar essa trincheira, com uma abordagem que pode dialogar com a face irresponsável de *Makunaíma*, traço elos com a sociologia da infância, que revê algumas associações ligadas a esse período, sobretudo no que diz respeito à imaturidade, incompletude e despreparo, relegando essa categoria a um papel inferiorizado. Nessa visão, essas associações representariam uma abordagem adultocêntrica. Aqui, quando a aliança com a alma selvagem se atualiza, cerco enfatizar na infância o que escapa e resiste a projetos de domesticação e colonização, que podem inspirar percepções e atitudes, também na vida adulta, de conciliação com vias encantadas. Esse traço poderia também estabelecer ressonâncias com o que Jacques Copeau nomeou como “instinto dramático” ao cercar uma atuação livre de maneirismos.

Esse instinto dramático, esse “movimento interior, de ordem religiosa” em que o ator não procura afirmar sua persona, mas dissolvê-la para penetrar no mistério do outro é identificado por Copeau no homem primitivo, no selvagem e na criança. Embora este instinto não pertença exclusivamente a estes três, é nesses exemplos que Copeau acredita que ele o discerne mais claramente, ainda não poluído pelas marcas da cultura. (Scalari, 2022, p. 53)

Diversas narrativas ameríndias permitem uma aproximação a aspectos ligados ao espectro do instinto dramático para compor um mosaico. O relato etnográfico de Lévi-Strauss entre os Tupi-Caraíva, quando esteve entre eles em 1938, reflete a incorporação desse traço. Assim inicia sua descrição: “Era início da noite [...] O chefe Taperahi já estava deitado em sua rede, começou a cantar com uma voz distante e indecisa que mal parecia lhe pertencer” (Lévi-Strauss, 1996, p. 383). A partir da reação do grupo, que se arrepiava e incentivava o chefe, ele firma sua voz, que configura da seguinte forma o que apreende: “Taperahi estava representando uma peça de teatro, ou, para ser

mais exato, uma opereta, com mistura de canto e texto falado. Ele sozinho encarnava uma dúzia de personagens. Mas cada um se diferenciava por um tom de voz especial” (Lévi-Strauss, 1996, p. 384). Por meio de um informante, Lévi-Strauss conseguiu ter “uma vaga ideia do tema. Tratava-se de uma farsa cujo herói era o pássaro ‘japim’ [...] A representação, que se repetiu (ou continuou?) por duas noites consecutivas, durou cada vez cerca de quatro horas.” (Lévi-Strauss, 1996, p. 384). O autor finaliza o relato com desafios para o já apontado aqui fio de navalha entre a liberdade selvagem de desenvolver o instinto dramático e balizas de segurança para os envolvidos na trama, no ato.

À medida que a noite avançava, percebia-se que essa criação poética acompanhava-se de uma perda de consciência e que o ator deixava de ter controle de seus personagens. Suas diferentes vozes tornavam-se-lhe estranhas, cada uma adquiria uma natureza tão acentuada que era difícil acreditar que pertencessem ao mesmo indivíduo. No final da segunda sessão, Taperahi, sempre cantando, levantou-se abruptamente da rede e pôs-se a circular de forma incoerente, pedindo cauim, fora “agarrado pelo espírito”; de repente, pegou uma faca e precipitou-se sobre Kunhatsin, sua mulher principal, que a muito custo conseguiu escapar, fugindo para a floresta, enquanto os outros homens o seguravam e o obrigavam a voltar para a rede, onde ele logo dormiu. No dia seguinte, estava tudo normal. (Lévi-Strauss, 1996, p. 384-385)

Lévi-Strauss, em sua antropologia estruturalista, estabelece contornos fundantes de uma percepção etnográfica, disposta ao mesmo tempo a abalar-se e estabelecer formulações comparativas, que captam suas próprias estruturas e a colocam em xeque. Ainda que tantas de suas observações sejam consideradas superadas, resiste nessa atitude desbravadora e analítica pegadas que inspiram as atitudes e percepções investigadas nesse estudo. Esse lugar de transição, de captar a alteridade, está no eixo da busca trilhada e estabelece paralelos com a pedagogia do espectador (Desgranges, 2003) e a sociologia da infância (Sarmiento, 2003). “A análise da recepção pelas crianças desses produtos culturais é, portanto, fundamental” (Sarmiento, 2003, p. 57). A formulação de Desgranges ao buscar parâmetros para uma pedagogia do espectador, tendo Benjamin como referência, não se restringe a essa “categoria geracional”, mas nomeia a trilha de um traço percepção almejado como “olhar épico da criança”:

*É justamente esse olhar próprio da criança, desajeitado, aberto a diferentes significados, que estranha um objeto com o intuito de assimilá-lo a sua maneira e está apto a novas associações, que vai tocar o interesse de Benjamin.[...] Esse olhar inseguro da criança tem características épicas em sua relação com fatos e coisas: a percepção de quem está sempre disposto a olhar outra vez, olhar curioso, científico; sempre pronto para se assombrar. (Desgranges, 2003, p. 116-117)*

O que interessa é praticamente o avesso de um possível mapeamento ou definição da infância, observando o que escapa ou transborda desses agenciamentos em atitudes que permeiam o pensamento adulto, assumindo-se enquanto tal. São instaurados, assim, diálogos com a própria infância por meio da memória, intuição, deixando brechas para associações selvagens, que permitem analogias entre essa atitude cercada por Desgranges (2003) no espectador e nos sentidos abertos de quem adentra a mata para caçar. Imaginação e universo onírico também se imiscuem nas instâncias analogadas e credibilizam canais de percepções e suas subjacentes epistemologias.

## **Arena – contextualizando e cruzando possibilidades**

Descrevo agora algumas vivências realizadas com eixo nas articulações propostas neste artigo. Elas foram realizadas na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) Jabaquara, que existe desde 1980 dentro de um parque da Zona Sul de São Paulo, na qual atuei como professora de teatro entre 2017 e 2023. A EMIA Jabaquara atende, de forma pública, crianças entre cinco e 13 anos de idade e se caracteriza pela integração de linguagens artísticas. Seu território e história permitem entrever fertilidade nos cruzamentos. A integração de linguagens artísticas com a presença de professores provindos das quatro linguagens artísticas – teatro, dança, música e artes visuais – amostra algumas chaves. Marina Marcondes Machado (2012, p. 8), que foi professora de teatro ao longo muito anos na EMIA, decifra algumas possibilidades:

De maneira brincante, sugiro imaginarmos uma “Abordagem em Espiral” em resposta à triangular: cultivar um modo de exercer o ensino da Arte, em especial a arte contemporânea, enraizado nas formas híbridas; trabalhar com a integração das linguagens artísticas, miscigenações, misturas e descontornos que permitam a performance, os happenings,

imersões, ambientações, acontecimentos concomitantes, experiências artísticas e existenciais; bagunçar um pouco a linearidade das especificidades das quatro linguagens, que, se trabalhadas de modo integrado, podem tornar-se uma só.

A proposta da autora radicaliza algumas potencialidades na integração de linguagens e na própria atuação do professor de teatro, sugerindo a presença de um professor-performer, que atua junto às crianças, lança-se às vivências. Para tanto, “será necessário experienciar uma espécie de descentramento do lugar do adulto educador” (Machado, 2012, p. 13). Sua abordagem em espiral pode sugerir uma encarnação para encruzilhada, atitude que embaralha os territórios e em que a própria letra por meio da qual essas palavras são escritas, dançam.

Os relatos apresentados se concentram em duas turmas, uma de crianças de cinco anos, outra de seis anos, em que ministrei aulas junto a Deise de Brito<sup>4</sup>, professora de dança. Os encontros foram realizados semanalmente, com duração de uma hora e cinquenta minutos ao longo do ano de 2021, em pandemia, misturando, portanto, encontros remotos e presenciais. Nesse ano, experimentamos ter algumas narrativas como eixo para as dinâmicas e o relato aqui se centrará justamente no contato com “A pele nova da mulher velha”.

## Vivências

A vocalidade da contadora de histórias em uma sala de aula dá os primeiros contornos da encruzilhada, imiscuindo essa pele com a da professora. Convida ao jogo de avistar a troca de peles e os territórios diversos para situá-lo: na folha de papel em que eu pesquisei a história? No imaginário

---

4 Nascida e criada no Engenho Velho de Brotas, em Salvador. Graduada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formada pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Mestra em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Em 2019, recebeu o Prêmio Denilton Gomes na categoria “Olhares para as estéticas negras e de gênero na dança” (Cooperativa Paulista de Dança). Professora colaboradora do Mestrado profissional em artes da cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Idealizadora e matrigestora do site “Arquivos de Okan”, no qual desenvolve pesquisa sobre artistas negras a partir de diálogos entre corpo, ancestralidade, memória e arquivo.

dos Nambikwaras? No imaginário dos ouvintes? No sopro da contadora? No jogo possível de troca de peles a ser evocado com a moldura lúdica? Nas possibilidades de trocar de pele e viver as temporalidades suscitadas pela narrativa? A abordagem aqui sinalizada viabiliza todos esses caminhos, convidando indivíduos e coletivos a encontrar seu porto seguro, trilhas possíveis para criar, caçar, sentir, navegar, rastejar, voar e quem sabe até conjugar com o corpo verbos inominados.

A partir dessa narrativa, reitero a via na qual um princípio de mutabilidade pode ser traduzido como troca de peles e permite o dissenso apontado anteriormente por Loth (2014, p. 205). a “produzir intersecções no campo do estético”. O trânsito, as penas de Tucano, contornam os traços de animalidade presentes na narrativa.

Na voz das professoras, o encorajamento se dirige à pluralidade de vivências, respeitando crenças existentes e evocando plataformas de voo para o abalo, o espanto. A possibilidade do trânsito livre e a criação de atmosferas férteis. Um corpo aquecido, ouvidos sensibilizados já são campo largo. Partes do corpo reconhecidas e possibilidades de brotar o desconhecido de algum recanto.

Reações do corpo a estímulos sonoros sugerem traduções. No meio remoto, as músicas foram grandes aliadas para criar uma atmosfera comum e buscar um lugar para abordá-la, vivenciá-la, sê-la. Permitir atravessamentos. Como meu corpo responde e joga com possíveis distanciamentos e fusões? Instaurar um ritmo, um pulso, também pode sugerir graus de aproximação com a ideia de rito. Se eu pulo corda, jogo com a possibilidade de com ela formar um organismo – ser a corda –, assim como posso vir a ser dança e música, na busca de nomeações que abarcam horizontes.

Há uma atenção especial a ser dada para as transições, tão ou mais importantes que a própria essência ou estação: a execução da troca de pele que é a nomeação-rito dessa narrativa. Jogar com a possibilidade de outras nomeações e a síntese. Pode ser que em cada criança haja um campo de ressonância a possibilitar portais.

A música pode ser encarada como um elemento agregador ou mesmo materializador de abordagens. Para as crianças, materialidades escondem uma eficiência em tecer dobras no tempo-espço que podem convidar ao

encantamento. O próprio princípio da animação anuncia poderes em devir, a ganhar alma, **anima**. Há uma magia em animar. Há outra magia em credibilizar uma alma intrínseca ao objeto, na busca por essa aproximação: vias que podem se cruzar, mas o ponto de partida revela uma perspectiva subjacente. Assim se desenha uma analogia com uma visão lançada aos aparatos ameríndios:

As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais não às mascaras de carnaval [...] as roupas que, nos animais, recobrem uma “essência” interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal. (Viveiros de Castro, 2013, p. 393-394)

Esses aparatos podem se constituir assim, como um exemplo do que já foi sinalizado neste texto, uma alta tecnologia de baixo impacto: máquinas de viajar no tempo. Uma criança pode ganhar um pedaço de tecido, portá-lo nas costas, ganhar a pele e asas do super-herói. O tecido de fato flutua nas ondas do ar advindas do corpo em movimento. Este comporta a capa, encorporada, e traz chaves de metamorfose, junto ao aparato do que é frequentemente denominado como imaginação dramática.

Podemos assinalar os ritos, suas gradações a permitir, a selar as transposições, os deslocamentos pelos cosmos. Ritos e equipamentos eficientes. Transportando as analogias para as condições da escola, propomos uma deriva pelo parque que a cerca, no qual são coletados elementos que vão compor a pele da velha e a pele da jovem. O corpo da criança em movimento, absorvendo com todos seus sentidos a mata, que também pulsa no parque como entre mármore e murta. Cada criança carrega dois sacos, um para cada pele, e é convidada a selecionar elementos, artefatos que poderão compor tais peles. São instigadas em seus imaginários, campos de crenças a compor coletivamente um aparato.

Em outro recanto do parque, dois tecidos, devires de pele, aguardam os elementos, a composição. Como o coletivo organizará esses elementos, que entrarão em acordo e portarão a pele? Ela poderá ser o manto cósmico que permitirá a transposição de idades evocada na narrativa. Sugere um mosaico

de visões, crenças. Antes de ser portada no corpo, a pele pode também propor um circuito performativo, uma cartografia a ser transposta com corpo em movimento, narrativas à espreita. A mutabilidade do entre-peles também pode estar encarnada em cada uma das peles. Como meus gestos, minhas vocalidades, minha respiração, meu olhar, circundam, reagem e recriam a composição? Quais percursos são sugeridos por cada pele, entre narrativa, jogos, deriva, composições, linguagens artísticas em fricção, diluição?

Nas rasuras e encruzilhadas adentradas e propostas, os graus de entrega e experimentação são diversos. Encorajamento aos mergulhos são enfáticos, mas escondem sutilezas: uma observação pode conter mais vertigem que um movimento gritado. Análises quantitativas não comportam o vetor almejado. Sentidos despertos podem sugerir deglutições, alquimias, metamorfoses.

Uma das turmas, a das crianças de cinco anos, mergulhou mais a fundo na narrativa, como se ela e a transposição de idades sinalizada por ela ressoasse com mais contundência. Dinâmicas ligadas à transição de idades, estímulos sensoriais, trilhas suscitadas por paisagens e personagens da narrativa permearam os encontros. A turma de seis anos, no geral, desejou direcionar-se para outras transformações. A narrativa suscitou a possibilidade de trocar de peles com seres que não estavam necessariamente presentes no conto. Surgiram animais, heroínas, aparatos para essas transformações de descobertas de performances a dirigir para o trânsito de cosmovi-sões sugerido. Ou seja, a história inspirou a mobilização, mas esteve menos presente na jornada.

Essa diferenciação confirma a importância da receptividade dos professores para uma escuta dos interesses despertados nas crianças. Nesse caso, a narrativa pode ser encarada como uma disparadora de campos de ressonância, cujos vetores podem se direcionar para profundidades nos interiores ou analogias despertadas por ela, rompendo seus limites, permitindo travessias transgressoras.

## Considerações finais

Abalar a cara pálida representa uma busca, por meio das artes cênicas, por infiltrações, abalando também sua delimitação de campos e saberes. Representa um ponto de partida para cercar percepções cruzadas, que se

conciliam com a alma selvagem pelos entremeios e tensionam a possibilidade da infância driblar “inpossibilidades”. Um rascunho nas dobras do tempo de margens terceiras, as encruzilhadas.

A aliança entre selvageria e encantamento exige sentidos atentos para percepções idílicas em suas tessituras. Podem ser mundos exigentes, assustadores, cujo aprofundamento em sua trilha, tal como as pesquisas, demanda mergulho e renúncia, conexão concentrada. Táticas superficiais em ligação, por exemplo, com as narrativas, ritos e aparatos, já foram absorvidas com interesses políticos, mercantilistas, imperialistas. Credibilizo as narrativas, suas intrínsecas epistemologias, cercando consciência dessa sinuosidade.

Neste artigo, trafeguei entre a criança e o antropólogo, observando a forma como tantos conhecimentos ameríndios, que permaneceram preservados durante tanto tempo, apartados do mundo ocidental, têm sido revelados como táticas de resistência diante do colapso. Farejando aprendizados da murta, as linguagens artísticas podem sugerir trajetos dançados, que abrem canais intuitivos e resvalam questionamentos à supremacia do mundo da mercadoria, o abalo mais urgente. Outros são convocados como forma de pulsar, delinear ideias apreendidas com outros sentidos que não unicamente o raciocínio, permeando meios, territórios, linguagens, gerações.

os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias relativamente simples, mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma “figuração do futuro”, não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivista e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro. (Danowski; Castro, 2014, p. 159)

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. O contador de histórias. *In*: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 139-166.
- BORGES, L. M. **Tecendo o sopro do narrador**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/D.27.2017.tde-07072017-103519
- CABRAL, B. A. V. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

- DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem.** Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LOTH, R. W. **Ver, pensar e escrever com(o) um animal:** devires do inumano na arte/literatura. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- MACHADO, M. M. Fazer surgir antiestruturas: abordagem em espiral para pensar um currículo em arte. **Revista e-curriculum**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 1-21, 2012.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MEDEIROS, S. (Org.). **Makunaíma e Jurupari:** cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MUNDURUKU, D. **Contos indígenas brasileiros.** 2. ed. São Paulo: Global, 2005.
- SARMENTO, M. J. Imaginário e culturas da infância. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 21, p. 51-69, 2003.
- SCALARI, R. C. Jacques Copeau e o instinto dramático da criança. **Sala Preta**, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 49-65, 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p49-65
- SLADE, P. **O jogo dramático infantil.** Tradução de Tatiana Belinky. 8. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O mármore e a murta: a inconstância da alma selvagem. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 35, p. 21-74, 1992. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1992.111318
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **A Inconstância da alma selvagem** e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- WEBER, M. A ciência como vocação: *In*: WEBER, M. **Ensaios de sociologia.** Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982. p. 154-183.
- WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 01/04/2024

Publicado em 30/04/2024



# **Dramaturgias negras do sul: Assentamentos culturais e políticos da cena amefricana do Pampa**

*Black dramaturgies from the south:  
Cultural and political settlement of the  
Amefrican scene in the Pampa*

*Dramaturgias negras del sur:  
Asentamientos culturales y políticos de la  
escena amefricana en la Pampa*

**Acevesmoreno Flores Piegaz**

**Acevesmoreno Flores Piegaz**

Ator e professor do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha Pós-colonialismo e Identidades.



## Resumo

Este artigo apresenta as reflexões sobre dramaturgias negras produzidas no Pampa sul-americano, na segunda década do século XXI, a partir das obras *Cavalo de Santo* (Brasil), *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (Uruguai) e *No es país para negras II* (Argentina), sob as perspectivas afrocêntricas. A abordagem considera a existência de um Pampa amefricano na perspectiva da antropóloga Lélia Gonzalez e busca analisar a dramaturgia que embasa a cena teatral a partir das categorias de ancestralidade, reexistência, agenciamento e luta antirracista, para compreender as características, abordagens e contribuições para o processo de reterritorialização da negritude no Sul.

**Palavras-chave:** Dramaturgia negra, Pampa amefricano, Afrocentricidade, Decolonialidade, Reterritorialização.

## Abstract

This study reflects on Black dramaturgies produced in the South American Pampas in the second decade of the 21<sup>st</sup> century, based on the works *Cavalo de Santo* (Brazil), *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (Uruguay), and *No es país para negras II* (Argentina), from Afrocentric perspectives. The approach considers the existence of an Amefrican Pampa (according to the perspective of anthropologist Lélia Gonzalez) and seeks to analyze the dramaturgy that underpins the theatrical scene via the categories of ancestry, re-existence, agency, and anti-racist struggle to understand the characteristics, approaches, and contributions to the process of re-territorialization of Blackness in the South.

**Keywords:** Black dramaturgy, Amefrican Pampa, Afrocentricity, Decoloniality, Reterritorialization.

## Resumen

Este artículo reflexiona sobre las dramaturgias negras producidas en la pampa sudamericana, en la segunda década del siglo XXI, a partir de las obras *Cavalo de Santo* (Brasil), *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (Uruguay), y *No es país para negras II* (Argentina) desde perspectivas afrocéntricas. El enfoque considera la existencia de una Pampa amefricana desde la perspectiva de la antropóloga Lélia González y busca analizar la dramaturgia que sostiene la escena teatral a partir de las categorías de ascendencia, reexistencia, agencia y lucha antirracista para comprender las características, enfoques y aportes al proceso de reterritorialización de la negritud en el Sur.

**Palabras clave:** Dramaturgia negra, Pampa Amefricana, Afrocentrismo, Decolonialidad, Reterritorialización.

## Introdução

Este artigo apresenta as reflexões advindas da análise das dramaturgias negras produzidas no sul do continente americano, e é um desdobramento da tese *Dramaturgias Negras do Pampa: uma análise decolonial*, desenvolvida no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A proposta de analisar dramaturgias negras produzidas no Pampa (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina) teve sua origem na suspeita de que mesmo esse sendo um território consagrado à branquitude<sup>1</sup> no imaginário da região, ocultava-se algo sobre sua identidade: a negritude, na acepção do pensamento de Aimé Césaire (2010, p. 108) como “uma das formas históricas da condição humana.” Nesse sentido, é concebida enquanto “uma maneira de viver a história dentro da história” (2010, p. 109), apropriando-se do passado, através das lutas culturais e políticas, para construir o futuro.

A referência do Grupo Caixa Preta, de Porto Alegre, como os produtores da cena negra do Sul no século XXI, estimulou a verificação da existência de dramaturgias negras no Uruguai e na Argentina.

O estudo partiu da hipótese da existência de uma produção teatral afrocentrada e, por conseguinte, uma dramaturgia negra depositária da cultura e do pensamento negro que emerge numa região tida como branca. A pesquisa, um estudo de caso, orientou-se teoricamente pelas perspectivas afrocêntrica e decolonial. Foram realizados levantamentos bibliográficos em instituições públicas e privadas nos referidos países e na internet, além de entrevistas e fruição de espetáculos.

O recorte geográfico da pesquisa é a região do Pampa, uma área cultural (Pizarro, 2004) em que três sociedades são apresentadas como enclaves europeus, inúmeros pensadores, literatos, políticos e outros agentes mobilizaram esforços nesse sentido. O uruguaio Horacio Araujo Villagran (1929 *apud* Andrews, 2010, p. 18, tradução nossa) enalteceu a branquitude em 1929: “Devemos destacar também que em nosso país não há índios e

---

1 Na concepção da pesquisadora Cida Bento (2022), de regulamentação e transmissão de formas de funcionamento homogêneos e uniformes de processos, sistema de valores e ferramentas que têm como objetivo manter privilégios sob a perspectiva do pensamento branco, patriarcal e de autopreservação das regalias sociais e culturais.

há pouquíssimos negros. Nosso milhão e meio de habitantes valem mais do que quatro ou cinco milhões de índios semicivilizados”.

Em 1992, o escritor Mozart Pereira Soares (p. 167) escrevia: “Chama nossa atenção a mescla antropológica do Rio Grande do Sul: escassos núcleos ameríndios, pequeno contingente de gaudérios, escravos africanos numericamente inexpressivos, [...]”.

Na Argentina, dois presidentes expuseram publicamente o pensamento da branquitude. Em seu artigo “La presencia afrodescendiente en Argentina. El reto de la invisibilidad”, Freixa (2018, p. 52, tradução nossa) revela o entendimento do poder argentino, na pessoa de seu mandatário, acerca da presença negra no país: “o ex-presidente Carlos Menem, em 1994, quando questionado sobre a presença afro, respondeu: ‘Na Argentina não há discriminação porque não há negros. O Brasil tem esse problema’”. A negritude aparece nesta declaração como um problema, um olhar inequivocadamente racista. Quase três décadas após essa declaração, em 09 de junho de 2021, o presidente argentino Alberto Fernández confirmou seu antecessor no que tange à vigência desse pensamento colonial, conforme nos relata Colombo (2021):

Eu sou um europeísta. Sou alguém que acredita na Europa. Porque da Europa, escreveu uma vez Octavio Paz, que os mexicanos vieram dos índios, os brasileiros vieram da selva, mas nós, argentinos, viemos de navios, e eram navios que vinham de lá, da Europa. E é assim que construímos nossa sociedade.

As duas declarações evidenciam que os discursos oficiais têm a tendência de considerarem as(os) afro-argentinas(os) como exógenas(os) à sociedade. Araujo Villagran em 1929, Soares em 1992, Carlos Menem em 1994 e Alberto Fernández em 2021 são explícitos acerca do que pensam sobre a identidade de seus países; todos convergem para uma mesma perspectiva, a da valoração da branquitude e a invisibilização dos não brancos.

A visualidade pode confirmar essas narrativas da branquitude colonizando o olhar e o imaginário de gerações sobre suas origens. *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* (1955), obra do pintor italiano radicado no Rio Grande do Sul, Aldo Locatelli, exposta no Palácio Piratini em Porto Alegre, é um exemplo significativo. Apesar de seu título, o negro não

foi representado na obra que evoca a identidade rio-grandense. Uma situação anedótica envolve dois historiadores, o brasileiro Mário Maestri e o norte-americano Robert Conrad, diante ao mural de Locatelli, quando o primeiro evidenciou a ausência de afro-gaúchos na cena idealizada pelo artista, ao que foi informado pela pessoa que mediava a visita que: “— Não foi esquecimento, meus senhores. O Rio grande do Sul não conheceu a escravidão. São poucos os negros no nosso estado, e eles vieram para aqui mais tarde, depois dos imigrantes” (Maestri, 1992, p. 145-156). A explicação que inverte a cronologia histórica da chegada dos imigrantes no Pampa seria risível, não fosse o que implica: a visibilidade branca em detrimento da negra.

No trajeto histórico, as sociedades pampeanas foram elaboradas no sentido de excluir a negritude a ponto de na Argentina ser um elemento exógeno à identidade nacional, conforme Lea Geler (2016, p. 74, tradução nossa): “As hipóteses do desaparecimento afro-argentino são reproduzidas e continuamente reforçadas nos discursos públicos, sejam políticos, educacionais, na mídia etc.” Em virtude da política de apagamento da memória e invisibilização dos afro-pampeanos, um deslocamento conceitual é oportuno uma vez que: “A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora” (Ribeiro, 2017, p. 17). Portanto, pensar o Pampa sobre outras bases epistemológicas é fundamental para distender o olhar para além dos horizontes da colonialidade.

## O Pampa Amefricano, a dimensão invisibilizada do Sul

A categoria de amefricanidade estruturada pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020, p. 134) é uma contribuição valiosa para o entendimento do Pampa, pois: “As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico”. Tal perspectiva representa uma possibilidade de contribuir para a desobsessão do *carrego colonial*<sup>2</sup> (Rufino, 2017) da condição

<sup>2</sup> Definição de colonialidade cunhada pelo pedagogo Luiz Rufino (2017).

de *no-ser*<sup>3</sup> (Mignolo, 2007) da identidade Pampeana, pois indiscutivelmente faz-se necessário empreender um processo decolonial que seja complementar à “descolonização levada a cabo nos séculos XIX e XX. Ao contrário desta descolonização, a decolonialidade é um processo de ressignificação de longo prazo, que não pode ser reduzido a um acontecimento jurídico-político” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17, tradução nossa).

Nesse sentido, “uma virada epistemológica que seja antirracista e mire a descolonização haverá de ser necessariamente, uma virada linguística, uma ação poética/política” (Rufino, 2017, p. 184); assumir o Sul como uma região também Amefricana é reorientar o olhar sobre os territórios meridionais do continente.

A formulação conceitual da antropóloga Lélia Gonzalez (2020) destaca que o caráter transnacional dos amefricanos se articula na diáspora, em virtude de um mesmo sistema de dominação, o racismo. No Pampa, inúmeros agentes públicos e privados convergem para uma agenda comum, a promoção do branqueamento da identidade,

poderia dizer que, existe uma pedagogia de ocultamento da história opressora do branco, uma Educação que nos leva quando enxergar o branco ao mesmo tempo não enxergá-lo. [...] nem notarmos a hegemonia da branquitude dissimulada como universal. (Cardoso, 2014, p. 153)

Considerando tal contexto, faz-se necessário acessar o Pampa, enquanto *área cultural* (Pizarro, 2004), por epistemologias cujos paradigmas não sejam etnofóbicos (Duncan, 2019), mas voltados à visibilidade da negritude, para o “resgate de sua cultura, do seu passado histórico negado e falsificado, [...] Ou seja, a recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica” (Munanga, 1999, p. 101).

Para compreender a complexidade social e a dimensão cultural da região, fez-se a escolha por estudá-la sob a ótica da amefricanidade, optando por nomeá-la como Pampa Amefricano. Tal decisão foi fundamental para poder analisar sobre quais bases a negritude do Sul está assentada.

---

3 O “não ser” refere-se à condição “esquizofrênica” da elite dirigente ante a questão identitária, pautada “por uma consciência dupla: de não ser o que se supunha que deveriam ser (ou seja, europeus)” (Mignolo, 2007, p. 87, tradução nossa).

Assentar, pelos fundamentos das religiões de matriz africana, é um ato que promove o “enraizamento” do *Òrìṣà*, na pessoa ou lugar, é estabelecer conexão entre o plano terreno e o divino, numa coletividade que reúne a ancestralidade, incorporada nas divindades, e sua descendência presentificada nos filhos/cavalos de santo que os cultuam no presente. Queiroz (2022, p. 143) faz um pertinente esclarecimento sobre os tipos de assentamentos:

Tanto no candomblé, quanto no batuque, emprega-se o termo Yorubá *ojúbò* para designar ora assentamentos coletivos, ora assentamentos públicos. Nos primeiros casos, em vez de corporificarem uma única entidade, os objetos enterrados consubstanciam um conjunto de pessoas não humanas ligadas miticamente [...] Já os segundos, caracterizam-se por estarem na rua, fora dos muros dos terreiros. Como todo assentamento, os *ojúbò* são coisas muito concretas, dotadas de agência e de força excepcionais, que referenciam a memória das comunidades negras e afro-religiosas.

Inspirado na classificação apresentada pelo pesquisador, o estudo agrupa as bases fundantes do Pampa Amefricano em dois grandes grupos, os assentamentos culturais e os assentamentos políticos. Para poder configurar esses assentamentos foram estabelecidas quatro categorias para fins de análise:

- ancestralidade: afrodescendentes de diferentes países do pampa comungam a cultura de matriz africana, e a partir dela conformam a pampeana;
- reexistência<sup>4</sup>: populações afro-pampeanas compartilham experiência histórica comum de desterritorialização em virtude da diáspora e engendram formas de reterritorialização;
- agência<sup>5</sup>: diferentes pessoas africanas e seus descendentes atravessados pela colonialidade em diferentes tempos produziram agenciamentos que potencializam a visibilidade da cultura negra operando a contra-colonialidade;

4 Concebendo reexistência “como uma ação estratégica intimamente ligada à retomada das narrativas sequestradas pelos representantes da colonialidade e a imposição por parte deles de sua lógica; a proposta é atualizar narrativas de acordo com epistemologias geradas com base na dialética experiencial da resistência preta” (Santos; Santos, 2022, p. 7).

5 Entendendo a concepção afrocêntrica de agência como “o compromisso de descobrir onde uma pessoa, um conceito ou uma ideia africanos entram como sujeitos em um texto, evento ou fenômeno” (Asante, 2009, p. 97).

- luta antirracista: amefricanos do Pampa organizados contra o racismo, em suas diferentes sociedades, frente ao mesmo sistema de dominação.

As categorias foram elaboradas para dimensionar os diferentes vetores de atuação frente à colonialidade, como balizas da proposição de um Pampa Amefricano e de sua dramaturgia. Para encontrar os assentamentos culturais e políticos a investigação pautou-se por uma abordagem que concebe as imagens que integram o estudo como reflexos do Espelho de Oxum e a “cartografia” poética de Oliveira Silveira como orientação para conhecer a negritude transnacional do território e os acontecimentos políticos e culturais como registros da ação negra nesse território.

## O abebé de Oxum e as imagens do Pampa

Oxum é frequentemente associada apenas com a beleza, uma abordagem redutora do arquétipo dessa *Òrìṣà*, pois está ligada à fertilidade, à vida, à água e ao poder feminino. Seu espelho pode revelar e cegar, nesse sentido é um instrumento muito apropriado quando nos referimos a um processo de decolonização, pois: “Como metáfora e/ou metonímia, acreditamos que Oxum pode contribuir para arrancar a cegueira dos/as subalternizados/as, cegueira que corrobora a colonialidade consciente e inconscientemente” (Santos; Silva, 2020, p. 96). Tal qualidade de desvelamento deve-se ao fato de que: “O espelho (abebé) é o incentivo da Mãe para que seus filhos olhem para dentro de si, para que se conheçam, que lapidem sua personalidade” (Parizi, 2020, p. 121).

A escolha do abebé de Oxum como instrumento epistemológico é uma abordagem que considera a imagem como narrativa de suma importância quando se trata de identidade, ainda mais se considerarmos o contexto no qual ele é empunhado. Essa relevância se justifica com mais intensidade ainda se levarmos em conta que: “Podemos usar o abebé de Oxum como perspectiva para mirarmos alternativas decoloniais: com o espelho de Oxum podemos olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, vislumbrando um futurismo ancestralizado” (Santos; Silva, 2020, p. 96). O viés de um olhar que se projeta em direções temporais opostas está em plena consonância

com a conceituação de amefricanidade, tendo em vista que oportuniza um deslocamento mais amplo, posto que: “Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (Gonzalez, 2020, p.135).

Na pesquisa desenvolvida, as imagens foram integradas como reflexos do *Espelho de Oxum*, escolhidas entre um amplo leque de referências compostas de reportagens, personagens da história, publicações, produções da cultura visual e da Arte. Tais escolhas possibilitaram um olhar para além do horizonte da colonialidade; em consonância com os objetivos da investigação, uma vez consideradas as indicações de Santos e Silva (2020, p. 95): “Sugerimos que empregar o ‘espelho afro-brasileiro’ de Oxum, o Abebé, como potência matrigeradora e matrigestora, apropriado para dar subsídio às empreitadas decoloniais, especialmente as antirracistas e antimachistas”

## Oliveira Silveira, o “cartógrafo” do Pampa Amefricano

Oliveira Silveira, poeta, intelectual, ativista pela negritude e educador, foi uma das vozes amefricanas do Sul, na luta antirracista e na reconfiguração identitária, enunciando a ancestralidade africana como uma matriz constituinte da identidade do Rio Grande do Sul. Sua obra se constitui na apresentação e discussão dos elementos comuns elencados por Munanga (1999), ela viceja a luta pela identidade negra pampeana, assim como outros autores do Pampa; “no Uruguai, nos idos dos anos 1950, os poetas negros Pilar Barrios e Virginia Brindis de Salas denunciam o racismo e o preconceito vigentes no país e apostaram na incorporação da linguagem africana em seus poemas” (Silva, 2018, p. 116).

Em sintonia com o pensamento amefricano continental, o poeta rio-grandense manteve uma ativa interlocução com seus contemporâneos, como nos revela Liliam Ramos da Silva (2022, p. 123): “É perceptível que os poetas brasileiros sempre dialogaram com os hispanófonos e com os francófonos (Solano Trindade com o poema Nicolás Guillén e Oliveira Silveira com o poema Haiti, com epígrafe de Aimé Césaire, são alguns exemplos)”

Elisângela Aparecida Lopes, em seu artigo “O percurso da diáspora negra na poesia de Oliveira Silveira” (2013, p. 5), escreve a seguinte passagem sobre *Roteiro dos Tantãs* (1981), uma obra icônica do escritor: “Oliveira Silveira parece passear/rastrear os espaços habitados pelos sujeitos advindos da diáspora negra, o que nos indica um percurso não só geográfico, mas também de formação da consciência negra.” Intérprete da negritude do Pampa, como um Exu poético, o poeta liga os dois hemisférios da América, evidenciando o Pampa, seu lugar geográfico e de escrita, como um território da negritude. Lembrando que: “Exu é o canal, o transmissor, a mensagem, o código, o trânsito. É o luxo da comunicação entre um e outro, o sopro da memória que reúne passado e presente, o sopro do ciclo da vida que reúne ancestralidade e descendência” (Dravet, 2015, p. 19). Partindo dessa premissa, podemos identificar várias das qualidades e atribuições de Exu no pensamento, na obra e nas ações do poeta, visto que a comunicação e a memória são duas características de Oliveira Silveira e Exu. Por conseguinte, o poeta é percebido, nessa abordagem, como um literato capaz de traçar, por meio de sua poesia, uma cartografia exusíaca<sup>6</sup> do Pampa.

O poema “Gaúcho negro mateando”, publicado na coletânea *Nós, os afro-gaúchos* (1996), é uma primorosa tradução da articulação entre ancestralidade e identidade diaspórica no Sul amefricano:

#### GAÚCHO NEGRO MATEANDO

Meu requeimado porongo  
preto aconchego do amargo  
sinto em mim quanto te afago  
velhas raízes e Congo.

Na palma da mão te inflamas  
e me permites que sinta  
a forma quente das mamas  
de uma crioula retinta

6 O termo exusíaco foi criado por Luiz Antônio Simas (2013), e estabelece uma articulação semântica e filosófica entre o princípio de Exu e o dionisíaco, sobre o qual Friedrich Nietzsche se debruçou.

Bomba de prata na seiva  
de um coração que transborda:  
lunar gaúcho na relva,  
quase Rio Grande na forma

Negror de noite de treva  
de longes terras de estio;  
erva de verde de selva  
bomba de leite de rio.

São águas xucas de sanga  
troncos de árvores boiando;  
são ondas verdes de mar  
navio negreiro singrando.

Cada gole, cada gota  
tem o sabor de dois mundos  
E vou bebendo a cicuta  
de um banzo que vem de fundo.  
(Silveira, 1996, p. 38)

Pode-se perceber no poema que Oliveira Silveira estabelece uma relação entre o costume gaúcho e a diáspora negra, construindo imagens poéticas vinculadas com sua ancestralidade, com o continente africano e sua memória. Não há no poema a exaltação do ideário folclórico dos construtores do gauchismo que forjaram a gauchidade no século XX e elevaram o gaúcho à condição de um ser atemporal a serviço da ideologia ruralista dos latifundiários.

As idealizações da imagem e da história do gaúcho começaram a ser contestadas primeiramente na Argentina, quando houve o ponto de inflexão em relação a essa construção identitária do Pampa: “Debemos a la obra ‘El Gaucho’ (1945) del historiador argentino Emilio Coni, el primer estudio científico que sentará las bases para toda la investigación futura. La imagen que surge de este libro, es la opuesta a la elaborada por los artistas gauchescos” (González, 2014, p. 34).

Em 1964, o escritor Érico Veríssimo (1998, p. 244)<sup>7</sup> apresentava uma imagem nada idealizada do gaúcho:

---

<sup>7</sup> Republicado em *Nós, os gaúchos 2* em 1994.

Lá vem um gaúcho montado no seu cavalo. Prepare-se para uma decepção. [...] Nada de esporas de prata, botas luzidias, bombachas largas e flamejantes. Mas eu lhe garanto que esse gaúcho pobre é autêntico. Enxuto de carnes e de fala, reservado, avesso ao teatralismo.

O poema “Gaúcho negro mateando” e a descrição de Érico Veríssimo coadunam com as imagens que a antropóloga Ondina Fachel Leal (2021, p. 38-39) encontrou no Pampa no final dos anos 1980 quando realizou sua pesquisa de doutorado: “Hoje, é um grupo de trabalhadores rurais da pecuária latifundista – que são identificados por eles mesmos, em uma cartografia afetiva, como uma raça gaúcha enraizada em uma pátria gaúcha,” mas esta “raça” é significativamente mestiça e negra, destoando do tão divulgado estereótipo branco do gaúcho.

## Assentamentos culturais

O conceito de assentamento cultural diz respeito às ações, produções, intervenções, criações e recriações referentes às dimensões religiosas e artísticas que emergiram em solo pampeano, levadas a cabo por africanas(os) e amefricanas(os) que foram capazes de marcar indelevelmente a cultura da região, sustentando e promovendo a visibilidade negra no Pampa. Nesse sentido, pode-se considerar que

as coisas que se encontram em todo assentamento, estão carregadas de historicidade, pois marcam, em sua ‘materialidade irreduzível’ [...], momentos precisos da construção das pessoas humanas e divinas e dos seus laços de parentesco comunitário e religioso. (Queiroz, 2022, p. 143-144)

Um assentamento cultural carregado de historicidade que potencializou a visibilidade negra na Argentina e no Uruguai, a partir da segunda metade do século XIX, foi o candombe, que mobilizou multidões:

Alguns depoimentos da época referem-se às multidões que frequentavam os candombes como peregrinos em “peregrinação?” [...] A palavra era certamente apropriada, uma vez que os candombes eram realizados aos domingos ou durante festas religiosas e estavam profundamente relacionados com os rituais africanos, que eram, em si, poderosos eventos espirituais. (Andrews, 2010, p. 46, tradução nossa)

Outro assentamento cultural do Pampa amefricano, reivindicado por uruguaios e argentinos, foi declarado Patrimônio Cultural “Imaterial” da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 2009: o Tango. Seu primeiro registro remonta ao carnaval uruaio de 1872, segundo Goldman (2008, p. 77, tradução nossa): “O termo ‘tango’ surge nesta ocasião no Teatro Solís, precisamente quando – pelo menos – duas ‘Sociedades Negras’ se apresentam: ‘Pobres Negros Orientales’ e ‘A Raça Africana’”.

Os aportes da cultura africana para o tango foram invisibilizados, assim como a presença de afro-argentinos. Felipe Viveiros (2020), em seu artigo na revista online *Cultura do Resto do Mundo*, aborda justamente essa apropriação branca de uma herança negra: “Em 1877, inspirados no candombe, negros inventaram uma dança que denominaram ‘tango’. [...] O tango embora hoje seja branco, começou a vida como negro na dança do Kongo, preso em um abraço em forma de valsa. Um lamento que se baila”.

Estes dois exemplos podem ser considerados, na perspectiva da classificação de Queiroz (2022), como *assentamentos públicos*. No caso do território rio-grandense, um exemplo contemporâneo desse tipo de assentamento, para além das manifestações culturais populares e da literatura, emerge das Artes, a exposição “Presença Negra no MARGS”<sup>8</sup> (14/05 a 21/08 de 2022), com curadoria de Igor Simões, Izis Abreu, e Caroline Ferreira, que se constituiu em um ponto de inflexão no campo das Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Em consonância com o contexto histórico e plenamente conscientes do momento político, os curadores expressaram suas intenções no texto curatorial da exposição:

O tempo é de acerto de contas. Ele não começa agora. Estamos vivendo o resultado do acúmulo de séculos de luta dos negros e suas formas de agrupamento e resistência. [...] No caso do Rio Grande do Sul, a dificuldade se acirra. A insistência em uma história de ascendência europeia serviu para nublar a presença de sujeitos negros em um estado com

8 Alejandro de la Fuente (2018) em seu artigo intitulado *Arte afro-latino-americana* (2018), desenha um itinerário de exposições que precedem “Presença Negra no MARGS”, como “A Mão Afro-Brasileira no Brasil”, “Queloides (1997, 1999 e 2010-2010)” em Cuba, e a criação do Museu Afro Brasil em São Paulo, em 2004, o que evidencia que esta exposição se insere em um trajeto histórico da visibilidade da negritude a partir da produção artística.

forte contingente de pessoas racializadas como negras. [...] Esperemos que esse seja o reflexo de um estado inteiro que se pergunta e busca saída para as suas lacunas e apagamentos. [...] que a arte assuma seu mito de dianteira da sociedade e que as histórias da arte que aqui se impõem sugiram revisões em nossas formas de existência (Simões; Abreu; Ferreira, 2022).

Comprometidos com o agenciamento da visibilidade negra, os curadores decolonizaram um equipamento cultural historicamente a serviço da branquitude com uma exposição afrocentrada, que metaforicamente pode ser entendida como um colossal Espelho de Oxum a refletir a negritude pampeana. Tal proposição curatorial é fundamental para redimensionar a visibilidade da produção artística amefricana no campo das Artes Visuais no Rio Grande do Sul. O brilho de Oxum foi plasmado em “Presença Negra no MARGS”, entre outras representações, com a *Série Oxum* (2018-2019) de Josemar Afrovulto, composta de cinco fotografias.

Dentre os assentamentos culturais, também se encontram as manifestações religiosas de matriz africana, com o destaque para o Batuque, por ser a versão gaúcha do Candomblé que se conhece no Brasil. Oliveira Silveira traçou com precisão poética as coordenadas geográficas dos assentamentos religiosos amefricanos da diáspora no Brasil:

#### NO MAPA

Pelo litoral  
ficou  
de norte a sul  
nagô.  
Ficou no Recife:  
xangô.  
Na Bahia ficou:  
candomblé.  
No Rio Grande é o quê?  
- Batuque, tchê.

Filho de santo  
de bombacha,  
Ogum  
comendo churrasco:

jeito  
gaúcho  
do negro  
batuque.  
(Silveira, 1981, p. 17)

Nesse poema, Oliveira Silveira conduz o leitor pelo trajeto que as religiões de matriz africana percorreram ao longo dos séculos pelo território brasileiro até se firmarem como patrimônio imaterial da população negra do país. A imagem do “filho de santo de bombacha” explicita as imbricações na *encruzilhada identitária* do Pampa, compreendendo esta “como um constructo lógico que revela um estado ou situação na qual o sujeito negocia, conforme o contexto cultural, as identidades culturais que lhe constituem. [...] essas identidades podem se entrecruzar, se justapor ou ainda desarticular” (Soares, 2020, p. 22).

O Rio Grande do Sul firma-se como o estado com mais praticantes destas manifestações religiosas no Brasil, Silveira (2014), destaca um dado muito relevante, hoje o número de locais destinados à prática do Candomblé, umbanda e quimbanda nas terras gaúchas é estimado em 30 mil. O estado, segundo Oro (2012), apareceu em primeiro lugar no censo de 2000, em termos proporcionais, de adeptos das religiões de matriz africana, à frente do Rio de Janeiro e Bahia, respectivamente em segundo e terceiro lugar, o censo de 2010 confirmou a liderança. Um exemplo da força das religiões de matriz africana no Sul, está no Mercado Público de Porto Alegre, onde encontra-se assentado um Exu que, da encruzilhada do mercado gaúcho aos países do Rio da Prata, irradia o Batuque conferindo-lhe um caráter transnacional (Oro, 2012).

## Assentamentos políticos

O agenciamento e as lutas antirracistas são constituintes dos assentamentos políticos nos últimos duzentos anos do Pampa Amefricano, que se efetivaram a partir de diferentes frentes de luta, através de jornais, associações, agremiações e clubes, algumas das muitas formas de organização que possibilitam o reexistir da negritude.

Um fato histórico ocorreu em 3 de julho de 1927, na localidade de Cerro Chato (Uruguai), na ocasião houve um plebiscito sobre as fronteiras municipais no qual a nonagenária Rita Ribeira, uma imigrante afro-brasileira, se tornou, com seu voto, a pioneira no sufrágio feminino sul-americano, um assentamento político muito significativo.

No Uruguai contemporâneo, o candombe enquanto assentamento cultural, parte irrefutável da cultura uruguaia, potencializou o assentamento político da identidade amefricana do país, através da celebração do *Dia Nacional do Candombe, Cultura Afro-Uruguaia e Equidade Racial*. A data escolhida foi dia 3 de dezembro, comemorada desde o ano de 2006, e marca o dia em que os tambores do *Candombe* se fizeram ouvir pela última vez no *Conventillo Mediomundo* (em Montevideu), importante referência para a identidade afro-uruguaia, que foi demolido pelo regime militar da ditadura uruguaia em 1978.

Em 1971, o Grupo Palmares, fundado por Oliveira Silveira, um dos principais ativistas das causas do movimento negro do Rio Grande do Sul, vai instituir o *Dia da Consciência Negra*, conforme podemos acompanhar nas palavras do poeta:

A evocação do dia Vinte de Novembro como data negra foi lançada nacionalmente em 1971 pelo Grupo Palmares, de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Mas quem lê o manifesto nacional do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), divulgado em novembro de 1978 e designando a data como dia nacional da consciência negra, não encontra no texto nenhuma referência a essa iniciativa gaúcha ou ao trabalho continuado pelo grupo nos anos seguintes. (Silveira, 2003, p. 23)

Na contemporaneidade, são muitas as ações no Pampa que seguem nessa direção, uma ganhou especial repercussão na Argentina, o reconhecimento oficial da capitã Maria Remedios *La Capitana* como *La Madre de la Patria* (Mãe da Pátria). A data de sua morte, 8 de novembro, foi instituída como o *Dia Nacional de las y los afroargentinos y de la cultura afro*. Esses importantíssimos assentamentos políticos evidenciam o Pampa como centro de uma longa luta antirracista.

A cédula de 500 pesos que contém a efígie de María Remedios del Valle, posta em circulação em 2022 na Argentina, é outro significativo agenciamento da luta antirracista dos movimentos negros argentinos pela visibilidade dos amefricanos do país, uma vez que sua figura se encontra em justaposição a de San Martín, considerado o *Pai da Pátria* (um homem branco). Em se tratando de um estado que renega sua população negra, tais agenciamentos fortalecem o assentamento do Pampa Amefricano. Uma obra, intitulada *Grana Preta*, de Thiago Madruga, que integrou a exposição “*Presença Negra*”, emula a possibilidade de vermos esse tipo de assentamento no Brasil. Os exemplos mencionados ilustram como os amefricanos do Pampa estão reterritorializando a negritude através de assentamentos políticos.

## Dramaturgias negras como assentamentos culturais na reterritorialização do Pampa Amefricano

Dentre os assentamentos culturais do Pampa Amefricano encontram-se os textos dramáticos. Apesar do foco serem as dramaturgias contemporâneas, produções no último decênio, rastreou-se teatralidades negras no Pampa como atividades teatrais em saraus e outros tipos de reuniões promovidas por entidades sociais negras que remontam ao século XIX, bem como a existência de dramaturgias negras. É o caso das obras escritas pelo dramaturgo e jornalista Arthur da Rocha (1859-1888), que também atuou na Sociedade Teatral Luso-brasileira entre os anos 1874 e 1878.

Isabel Silveira dos Santos (2010), em seu artigo intitulado *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos*, realiza o mapeamento de sua dramaturgia, que é composta por: *O Filho Bastardo*, *O Anjo do Sacrifício*, *Por Causa de Uma Camélia*, *José, A Filha da Escrava*, *Os Filhos da Viúva*, *Deus e a Natureza*, *O Distraído*, *Não Faça aos Outros*, *Lutar e Vencer*. Sobre sua produção teatral, ela destaca ainda que estas peças haviam sido levadas à cena, porém não foram publicadas. Outros dados significativos são a apresentação da comédia *À procura de Musa* (1880) no Teatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre, encenada pela Sociedade Teatral Luso-brasileira; a publicação pelo Jornal do Comércio da peça *Uma Cena do Futuro*, no ano de 1884, e a comédia inédita *Um Casamento em Concurso*. Sua dramaturgia

é um assentamento cultural basilar, já que não era comum nessa época encontrar dramaturgos negros no Sul.

Já no século XX, Oliveira Silveira (2003), cita dois grupos no século XX que se originaram de sociedades recreativas e clubes: Grupo de Teatro Novo Floresta Aurora e o Grupo de Teatro Marciliense (GTM) do Clube Náutico, cujas montagens se destacavam. Já o encenador e pesquisador Jessé Oliveira (2019) vai destacar quatro dramaturgos que renovaram a dramaturgia negra no Sul:

Durante os anos 1970 e 80, tivemos uma nova vaga de experiências teatrais negras, já com uma preocupação em discursos de negritude, ainda que tenham sido iniciativas esparsas e muitas vezes utilizando material poético para a construção de seus trabalhos. Podemos destacar alguns autores negros que escreviam para periódicos, escreviam poesia, mas também se aventuraram em criar textos, como Paulo de Moraes, o Baiano, Oliveira Silveira e Waldemar “Pernambuco” Moura. Talvez o autor negro que tenha produzido a dramaturgia mais consequente, trazendo temas negros por meio de cosmogonias, foi Hermes Mancilha, com textos publicados e uma quantidade de obras esperando edições. Apesar dessa potencialidade, seus textos em geral foram encenados com elencos de atores majoritariamente brancos.

No Uruguai, em 1956, surgiu o *Teatro Negro Independiente*, um grupo com elenco negro, cujo fundador e diretor, Francisco Merino, e o dramaturgo Andrés Castillo eram brancos. Nesse grupo, havia um empenho em promover a visibilidade negra por meio do teatro, incluindo formação, não só para a cena, mas também com vistas à cidadania. Este grupo caracterizou-se por dramaturgias de temática negra de base folclórica. Segundo a pesquisadora uruguaia Juanamaría Cordones-Cook (1996), o grupo fora constituído por não atores, afro-uruguaios pobres que emergiram de lugares até então não associados com o teatro, como *conventillos* (cortiços), *cantegriles* (favelas) da periferia da cidade, e presídios. O *Teatro Negro Independiente* está localizado num “arco” de teatros independentes que surgiram no século XX no Uruguai, mas é o único a representar a negritude.

O dramaturgo que Francisco Merino escolheu para o *Teatro Negro Independiente* foi Andrés Castillo, que acompanhou o grupo até sua dissolução, e entre suas obras estão: *El negrito del pastoreo* (1964), *Carnaval*

*de los lubolos* (1966), *Historia del negro en Montevideo* (1975), *Festival de candombe* (1968), *Casas de negros* (1970) e *Del candombe al tango* (1972). Como é perceptível nos títulos, duas obras referem-se ao *Candombe*.

No final do século, a encenação de *El Desalojo de la calle de los negros* (1996) em Montevideo, uma dramaturgia referencial de Jorge Emilio Cardoso, deu visibilidade ao processo de desterritorialização negra engendrado pela ditadura militar uruguaia (1973-1985), sua importância deve-se a que

[...] o autor consegue ir além dos grandes temas de uma de nossas etnias e convoca toda a humanidade a ver, mais uma vez, ao ar livre e num palco que é também a rua, o drama dos exploradores e explorados, dos fracos e poderosos, o ataque frontal contra a vida que eles re-presentam” (Cardoso; Arias, 1996, p. 37)

Já na Argentina, foi *A Comédia Negra Argentina* (1976), com a montagem *Calunga Anduma*, de Carmen e Susana Platero, a primeira produção teatral a questionar enfaticamente a invisibilidade negra naquele país. A dramaturgia produzida pelas referidas artistas foi baseada em uma farta documentação, nesse sentido George Andrews (1989, p. 252-253, tradução nossa), que esteve com elenco e a direção da montagem teatral na época, revela que em uma entrevista após o espetáculo, “as irmãs deixaram clara a sua consciência das insuficiências da história afro-argentina [...] Elas consideravam o seu espetáculo, que esperavam apresentar no Festival Nigeriano de Artes Negras, como um passo para revisitar essa história.” A intenção das irmãs Platero de propor, a partir do teatro, uma revisão histórica que fizesse justiça às pessoas afro-argentinas, visibilizando a negritude, deu-se “depois de assistir *Negro bufón*, de Enzo Aloisi. Segundo conta Carmen, ambas se sentiram interpe-ladas pelo fato de a obra apresentar uma imagem degradante e caricatural dos chamados ‘negros de Rosas’” (Geler, 2012, p. 17, tradução nossa).

No século XXI, o trabalho desenvolvido pelo grupo Caixa Preta, dirigido por Jessé Oliveira, vai pautar a produção teatral negra do Rio Grande do Sul, sendo Viviane Jughero uma colaboradora ativa, como dramaturga e atriz.

As dramaturgias *Calunga Anduma*, *El Desalojo de la calle de los negros* e das montagens do Caixa Preta promovem um duplo assentamento, cultural e político, assim como fizera o Teatro Experimental do Negro:

O TEN em resumo vem sendo um protesto ativo contra uma sociedade que aspira ser latina, branca, européia, a qual para atingir tais objetivos não hesita em apagar a verdadeira natureza cultural e étnica da metade da população: os descendentes da África. (Nascimento, 2016, p. 189)

Após esse percurso histórico, adentramos ao foco desta abordagem, a análise de *Cavalo de Santo* (encenado em 2016 na Alemanha e publicado no Brasil em 2018); *La diosa y la noche: el musical de rosa Luna* (encenado em 2019) e *No es país para negras II* (encenado em 2019)<sup>9</sup>, que foram escolhidas a partir de cinco critérios:

- autoria amefricana;
- a questão da *localidade*<sup>10</sup>;
- possuir temática ou personagens centrais negros;
- ter sido encenada;
- possuir projeção no contexto teatral nacional dos países em que foram produzidas.

*Cavalo de santo* foi encenada pelo diretor Jessé Oliveira, no Theater Krefeld und Mönchengladbach na Alemanha em 2016 e publicado no Brasil pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) na “primeira antologia brasileira de dramaturgia negra” (Lima; Ludemir, 2018, p. 11) intitulada *Dramaturgia Negra* (2018). Essa dramaturgia apresenta um casal, Inácio e Graça, que moram em um singular apartamento que não possui portas, apenas uma janela, nele se relacionam entre si e com outros personagens, alguns históricos como Dom Pedro I. A relação do casal é marcada por abusos e violência, perpetrados por Inácio à sua companheira. As personagens ressaltam a mentalidade brasileira herdada do processo colonial e que continua vigente no contexto atual, além de retratar os clichês estrangeiros acerca do Brasil e sua população.

*La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna* estreou em Montevideu no ano de 2019, é um musical de grande elenco, com direção de Jorge Helder, diretor de teatro e coreógrafo brasileiro radicado no Uruguai.

<sup>9</sup> Esta data refere-se à primeira temporada, antes da pandemia de covid-19.

<sup>10</sup> Considerando o conceito de localidade “no sentido afrocêntrico, do lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história” (Asante, 2009, p. 96), cuja importância é central para a configuração do Pampa Amefricano.

A montagem teatral chegou a ser apresentada em Buenos Aires, por ocasião do lançamento do romance homônimo na feira do livro da capital argentina. Este musical conta a trajetória da grande artista negra do Candombe Rosa Luna (1937-1993), a mais importante vedete uruguaia da segunda metade do século XX, que protagonizou vivências que lhe exigiram muita resiliência, como a perda da mãe quando menina, o início precoce como empregada doméstica, sua ascensão como bailarina de Candombe, sua prisão e o estrelato.

*No es país para negras II*, com direção de Alexandra Egido, estreou em Buenos Aires no mesmo ano que *La diosa y la noche*. A comédia aborda a vida de três mulheres de histórias, formações e idades diferentes que se mudaram para Buenos Aires, migrando em busca de melhores condições de vida na capital e juntas dividem a moradia em um pequeno apartamento. Não conseguindo trabalho formal, vivem de pequenos trabalhos para custear os seus gastos, sendo que o aluguel é sempre o mais premente e oneroso deles. A dificuldade financeira pela qual passam está intrinsecamente ligada ao racismo argentino.

A dramaturgia *No es país para negras II* (2018), resulta de um processo diferente de *Cavalo de Santo* e *La diosa y la noche*, pois originara-se a partir do projeto multidisciplinar *Certificar nuestra existencia* desenvolvido pelo *Teatro en Sepia*. O projeto realizou um estudo com mulheres negras da periferia de Buenos Aires com vistas a combater o racismo da sociedade argentina que nega a existência de pessoas afro-argentinas. A pesquisa empregou metodologias qualitativas e quantitativas para obtenção de dados, como relata Alejandra Egido (2019, tradução nossa) em entrevista à jornalista Melina Schweizer para o site do projeto *Afrofeminas*:

O objetivo é trabalhar as opressões que as mulheres negras vivenciam em tom de comédia, romper com o esquema de que o povo afro só existia nos tempos coloniais, contar o nosso hoje e agora, como parte do povo, e dar a ele o caráter de heroínas negras, protagonistas e ‘personagens’ que em obras tradicionais seriam personagens ocasionais sem história ou textos, além de tornar visível o racial e o racismo. [...] realizamos nossa investigação em Villegas, Ciudad Evita, e o que começou como um grupo de teatro [...] acabou sendo uma equipe de demanda social, [...] Assim, este grupo já não era o *Teatro en Sepia*, mas um grupo de

mulheres que procuravam certificar a sua existência. Devido aos resultados obtidos em nosso teste piloto, o INADI (Instituto Nacional contra a Discriminação, o Racismo e a Xenofobia), juntamente com o INDEC, nos convidou a participar, e em conjunto com outras associações civis, para que possamos conversar sobre as questões a serem incluídas no próximo censo de 2020. De toda essa pesquisa anterior, nasceu o roteiro de *No es país negras II*.

É pertinente atenção à autoria, uma vez que escrevendo a partir de três realidades sociais aparentemente distintas, Juguero, Chagas e Egido convergem suas dramaturgias na problematização das questões identitárias, no desvelamento da lógica racista e na promoção da visibilidade da negritude. Na análise das três obras, percebe-se que a questão da localização, histórica e psicológica (Asante, 2009), perpassa as dramaturgias, tanto no que concerne à colonialidade quanto no enfrentamento a ela. Todas elas podem ser consideradas, para além do valor intrínseco que possuem para a dramaturgia, como escritas que assumem o caráter de luta antirracista e promovem agenciamento negro no Pampa.

Nesse sentido, a identidade negra configura-se como central nas dramaturgias negras, criando possibilidades de reterritorialização através da Arte, uma vez que: “As identidades territoriais, ao contrário de como pensam os Estados-nação, e especialmente os nacionalismos, nunca são cristalizadas nem respondem a uma essência imutável” (Dubatti, 2021, p. 121, tradução nossa). As três dramaturgias dinamizam o debate identitário no Pampa, possibilitando aportes significativos para a epistemologia teatral e também operam a decolonização das plateias regionais.

De diferentes maneiras, Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alejandra Egido denunciam em suas dramaturgias o processo desumanizador que a colonialidade engendra à mulher negra nas relações étnicas e de gênero, que lhe reserva um lugar de exploração, via de regra como empregada doméstica ou objeto sexual.

Jorge Chagas na cena 3 de *La diosa y la noche: el musical de rosa Luna* opta por explicitar o racismo uruguaio através da relação patroa/empregada, evidenciando o racismo da sociedade uruguaia de então, apresentado sem sutilezas na estrofe a seguir:

Patroa: Negra, as roupas do senhor e meu vestido, seja rápida, [...] Você não passa de uma negra miserável, o que faria sem mim? Idiota, destrambelhada, [...] cuide para que nenhum vaso se quebre, negra atrevida!, limpe toda aquela graxa, ou quer ver tuas carapinhãs pela casa toda? [...] Não seja suja, negra, por que você está tão lerda? Rápido, não pense. Trabalha. Que merda! (Chagas, 2016, p. 6-7, tradução nossa)

A dramaturga de *Cavalo de santo* (2018), assim como Jorge Chagas, denuncia as condições a que inúmeras mulheres negras são submetidas nas relações étnicas e de gênero desiguais, como é notório na fala de Inácio na cena 4:

**Inácio** - Vai embora daqui, sua puta. (Cospe nela.) Eu sou um homem de bem, de família. [...] Sai daqui. Vai para o raio que te parta. [...]. Eu não tenho culpa se tu é uma puta desde criança, sua vaca. [...] Eu tenho que tratar de ajeitar as coisas. Eu quero ter a minha família de volta. (Juguero, 2018, p. 445)

A fala de Inácio reúne muitas das justificativas utilizadas para desqualificar e desumanizar a mulher negra, invertendo a lógica do crime e imputando-o à vítima, que nunca é considerada igual, mas um outro merecedor do desprezo e desrespeito. Grace compartilha com Rosa Luna o fato das duas terem sido vítimas, de formas diferentes, do preconceito e da violência desde a infância. No caso de Graça ela está intimamente vinculada à exploração sexual, já Rosa Luna foi obrigada a trabalhar como doméstica desde a infância e teve que reagir a um estupro, o que lhe custou a prisão.

A produção dramaturgical de Viviane Juguero vai ganhar, no contexto do Rio Grande do Sul, a mesma dimensão, representatividade e importância que a obra de Jorge Chagas no Uruguai no que tange à visibilidade e à reterritorialização da negritude. Os conceitos *territorialidade*, *desterritorialização* e *reterritorialização* (Dubatti, 2020, p. 117, tradução nossa) são importantes no sentido de que a: “Territorialidade é espaço subjetivado, geografia em que se configura uma determinada subjetivação, e que reconhece complexidades intraterritoriais dentro de um mesmo território”.

Produzidas sob demandas diferentes e com objetivos distintos, as dramaturgias negras do Pampa têm se constituído em *ebós*, no sentido de oferenda,

para o reconhecimento da negritude, porque a partir de suas localizações decolonizam as narrativas hegemônicas da branquitude que conformam a identidade amefricana do Sul. Tais dramaturgias possibilitam o reconhecimento histórico e cultural da identidade negra regional tanto no contexto social quanto teatral. *Cavalo de Santo*, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* e *No país para negras II* comungam dos princípios de localização, a partir do lugar histórico, cultural e psicológico (Asante, 2009) dos dramaturgos que as escrevem.

A valorização da ancestralidade, através do candombe, tango, candomblé, umbanda e batuque, e do agenciamento de personalidades negras, acontecimentos históricos, lugares de memória coletiva e, ainda, saberes, produções artísticas e intelectuais, aspectos presentes nas três dramaturgias, produzem territorialidades estéticas, culturais e políticas que contribuem para reterritorialização da negritude pampeana.

As referidas dramaturgias negras produzidas nesta área cultural (Pizarro, 2004) fazem o cruzo da negritude pelos palcos do Pampa, assentando a cultura, a ancestralidade e a luta antirracista, aportando novos caminhos estéticos e epistêmicos. Sobre aqueles que as escrevem, podemos dizer metaforicamente que incorporam Exu e abrem os caminhos da encruzilhada identitária para a reterritorialização da negritude no Sul.

Tais produções constituem assentamentos à etapa presente da diáspora, cujos protagonistas rumam ao futuro como afirma Abdias Nascimento (2011, p. 186): “constituímos a diáspora do regresso: somos os povos negros que voltam, em ritmo concêntrico, rumo à origem prístina do espírito e da história dos ancestrais, a fim de projetar o futuro”. Nesse sentido, a reterritorialização da negritude no Pampa é processual e irreversível, haja vista a força dos assentamentos culturais e políticos realizados por gerações de amefricanos.

## Considerações finais

A partir de dramaturgias afrocentradas, o teatro vem contribuindo para a reterritorialização da identidade negra do Pampa através das vozes negras que são habilitadas a fazerem a crítica histórico-social, possibilitando o agenciamento das populações negras da região, assim como o desvelamento de

um longo processo de invisibilização perpetrado pela lógica da branquitude. Nesse sentido, vem produzindo outras poéticas sobre o Pampa, escrevendo novas cartografias e redefinindo o mapa identitário do Sul; palavras assentando o Pampa amefricano, com a mesma força que fazem os Tantãs, nos Candombes, terreiros e nas ruas do Pampa.

Conclui-se que as dramaturgias negras, assim como as encenações dos teatros negros no Pampa, constituem-se em reflexos do espelho de Oxum que operam a decolonização do Pampa, problematizando a identidade regional, colocando em evidência a mentalidade racista do Pampa branco e assentando a cena amefricana do Sul. A dramaturgia negra que emerge do Pampa amefricano reivindica a visibilidade da negritude a partir de um processo afrocentrado que decoloniza a literatura dramática, a cena teatral, o imaginário social e a dinâmica identitária regional pautada pela colonialidade.

## Referências bibliográficas

- ANDREWS, G. R. **Los afroargentinos de Buenos Aires: 1800-1900**. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1989.
- ANDREWS, G. R. **Negros en la nación blanca: história de los afro-uruguayos, 1830-2010**. Tradução de Betina González Azcárate. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2010.
- ASANTE, M. K. Postura epistemológica e fundamentos teóricos. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-109.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, E.; ARIAS, J. El desalojo en la calle de los negros. **Afro-Hispanic Review**, New York, v. 15, n. 2, p. 37-54, 1996.
- CARDOSO, L. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014.
- CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-23.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CHAGAS, J. **La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna**. Montevideo. Não publicado, 2016.

- CORDONES-COOK, J. *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afrouruguayo de Andrés Castillos*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996.
- DRAVET, F. M. Corpo, Linguagem e Real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 68, n. 3, p. 15-25, 2015.
- DUBATTI, J. **Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado**. Barcelona: Gedisa, 2020.
- DUNCAN, Q. Afrorealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, T.; SILVA, L. (Org.). **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Tradução de Liliam Ramos da Silva. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019. p. 241-259.
- FREIXA, O. La presencia afrodescendiente en Argentina. El reto de la invisibilidad. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 18, n. 207, p. 50-62, 2018.
- GELER, L. Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. **Revista Runa, archivo para las ciencias del hombre**, Buenos Aires, v. 37, n. 1, p. 71-87, 2016.
- GOLDMAN, G. **Lucamba: Herencia africana en el tango. 1870-1890**. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008.
- GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ, U. C. O gaúcho: história e estética de un mito. **Papéis**, Campo Grande, v. 18, n. 36, p. 26-36, 2014.
- COLOMBO, S. Fernández diz que brasileiros vieram da selva e argentinos chegaram de barco da Europa. **Folha de S.Paulo**, 9 jun. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/06/fernandez-diz-que-brasileiros-vieram-da-selva-e-argentinos-chegaram-de-barcos-da-europa.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2023.
- LEAL, O. F. **Os Gaúchos: cultura e identidade masculinas no Pampa**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021.
- LIMA, E.; LUDEMIR, J. **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- LOPES, E. A. O percurso da diáspora negra na poesia de Oliveira Silveira. **Jangada**, n. 2, p. 3-14, 2013. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufr.br/Jangada/article/view/18/18>. Acesso em: 6 mar. 2023.
- MAESTRI, M. Em terra de branco, não tem lugar pra negro. In: FISCHER, L. A.; GONZAGA, S. (Coords.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992. p. 145-147.
- MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, A. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NUNES, M. V. de S. Ritualidades do Mistério Pessoal: o segredo de orixá no Batuque afro-sul. **Revista Calundu**, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2020.
- OLIVEIRA, J. Jessé Oliveira faz um balanço da presença de autores negros no teatro gaúcho. Gaúcha ZH, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espeticulos/noticia/2019/06/jesse-oliveira-faz-um-balanco-da-presenca-de-autores-negros-no-teatro-gaicho-cjx9flgu701zp01o9rybzde99.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- ORO, A. P. O atual campo religioso afro-religioso gaúcho. **Civitas**, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.
- PARIZI, V. **O livro dos Orixás**: África e Brasil. Porto Alegre: Fi, 2020.
- PIZARRO, A. **El sur y los trópicos**: ensayos de cultura latinoamericana. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- QUEIROZ, V. Na rua, no meio do redemoinho: das mediações de Exu no espaço público à ação político-ritual em dois contextos afro-religiosos. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 1, p. 127-151, 2022.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RUFINO, L. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- SANTOS, I. S. dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos” In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 10., 2010, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: UFSM; UNIFRA, 2010.
- SANTOS, M. dos; SILVA, A. F. da. Iyás e Abebés: existências, resistências e lutas matriarcais afrodiáspóricas. **Revista Calundu**, Brasília, DF, v. 4, n. 2, p. 1-18, 2020.
- SANTOS, G.; SANTOS, D. S. Epistemologias de reexistência: um diálogo teórico-metodológico entre interseccionalidade e aquilombagem crítica. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 27, p. 1-15, 2022.
- SCHWEIZER, M. No es país para negras II. **Afrofeminas**, 29 de agosto de 2019. Disponível em: <https://afrofeminas.com/2019/05/27/no-es-pais-para-negras-ii/>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- SILVA, L. R. da. Decolonizando saberes: conceitos de literatura afrodescendente aplicados à literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A. L. L.; SANTOS, C M. dos (Orgs.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira**. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 115-136.
- SILVA, L. R. da. Literaturas da América Ladina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. **Herança**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 119-140, 2022.
- SILVEIRA, O. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre: Edição do autor, 1981.
- SILVEIRA, O. Poemas. In: FISCHER, L. A.; MAESTRI, M. (Coord.). **Nós, os afro-gaúchos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996. p. 38-48.

- SILVEIRA, O. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: GONÇALVES E SILVA, P. B.; SILVÉRIO, V. R. (Org.). **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília, DF: MEC, 2003.
- SILVEIRA, H. A. A.. **Não somos filhos sem pais**: história e teologia do batuque do Rio Grande do Sul. 2014. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Faculdades EST, São Leopoldo, 2014.
- SIMAS, L. A. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.
- SIMÕES, I.; ABREU, I.; FERREIRA, C. **A exposição “Presença Negra no Margs”** - Texto Curatorial. Porto Alegre: MARGS, 2022. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- SOARES, M. P. Traços peculiares do Rio Grande. In: FISCHER, L. A.; GONZAGA, S. (Coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992. p. 162-169.
- SOARES, S. J. P. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 10-29, 2020.
- VERÍSSIMO, É. Um romancista apresenta sua terra, no livro Rio Grande do Sul: terra e povo. In: GONZAGA, S.; FISCHER, L. A.; BISSÓ, C. A. (Coords.). **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998. p. 242-251.
- VIVEIROS, F. A verdadeira cor do tango. **Cultura do resto do mundo**, 18 nov. 2020. Disponível em: <https://www.culturadorestodomundo.com/post/a-verdadeira-cor-do-tango>. Acesso em: 5 mar. 2023.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 12/03/2024

Publicado em 30/04/2024



# Laborarte: Pioneirismo Decolonial no Teatro Maranhense

*Laborarte: Decolonial Pioneering  
in the Maranhense Theater*

*Laborarte: Pionerismo Decolonial  
en el Teatro Maranhense*

**Raylson Conceição**  
**Michelle Cabral**

## **Raylson Conceição**

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), bolsista Capes no curso de doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## **Michelle Cabral**

Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Católica Universidade do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Docente permanente do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).



## Resumo

Esta pesquisa propõe investigar o impacto do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte) no teatro brasileiro, com ênfase em sua abordagem decolonial. O quadro teórico abrange teorias decoloniais, teatro político e cultura maranhense. Os objetivos são analisar a contribuição do Laborarte para a desconstrução de estereótipos, valorização da cultura local e promoção da justiça social no teatro maranhense. A metodologia inclui a análise de textos teatrais, entrevistas e análise de contexto histórico. Os resultados destacam o papel pioneiro do Laborarte na decolonialidade teatral, influenciando produções subsequentes a abraçar uma perspectiva inclusiva e justa da realidade maranhense.

**Palavras-chave:** Laborarte, Pioneirismo, Decolonialidade, Identidade, Cultura.

## Abstract

This research aims to investigate the impact of Laborarte on the Brazilian theater, with a focus on its decolonial approach. Its theoretical framework encompasses decolonial theories, political theater, and the Maranhense culture. This study aims to analyze Laborarte's contribution to deconstructing stereotypes, promoting local culture, and fostering social justice in the Maranhense theater. Its methodology includes an analysis of theatrical texts, interviews, and historical context analysis. Results highlight Laborarte's pioneering role in theatrical decolonization, influencing subsequent productions to embrace an inclusive and just perspective of the Maranhense reality.

**Keywords:** Laborarte, Pioneering, Decoloniality, Identity, Culture.

## Resumen

Esta investigación se propone examinar el impacto del Laboratorio de Expresiones Artísticas (Laborarte) en el teatro brasileño, con énfasis en su enfoque decolonial. Se utilizó como marco teórico teorías decoloniales, teatro político y cultura maranhense. Sus objetivos son analizar la contribución de Laborarte en la desconstrucción de estereotipos, la valorización de la cultura local y la promoción de la justicia social en el teatro maranhense. La metodología incluye el análisis de textos teatrales, entrevistas y del contexto histórico. Los resultados resaltan el papel pionero de Laborarte en la decolonialidad teatral, influenciando a producciones posteriores a adoptar una perspectiva inclusiva y justa de la realidad maranhense.

**Palabras clave:** Laborarte, Pionerismo, Decolonialidad, Identidad, Cultura.

## Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar a importância do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte<sup>1</sup>) na história do teatro brasileiro, destacando a sua relevância no contexto político e social do país e afirmando-o como grupo pioneiro de uma decolonialidade teatral maranhense.

A estrutura do texto inicia com uma contextualização do surgimento de novos grupos teatrais no Brasil na década de 1940, seguido pelos principais pontos sobre o Grupo Universitário de Teatro (GUT), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a concepção de teatro do oprimido de Augusto Boal. Em seguida, é enfatizada a importância do Laborarte, apresentando sua linguagem cênica inovadora e abordagem politicamente engajada, além de sua contribuição para a formação de plateia e valorização da cultura popular brasileira.

Serão utilizados depoimentos de especialistas e artistas para embasar a análise, partindo da tese de que o Laborarte deixou um legado duradouro na história do teatro brasileiro, com contribuições técnicas, estéticas e políticas que marcaram um ponto de mudança na cena teatral do país.

É importante destacar a existência de outros grupos e produções teatrais que também contribuíram para a renovação do teatro brasileiro e que muitas vezes ficaram fora do eixo Rio-São Paulo, tantas vezes protagonista da cena teatral do país. É necessário resgatar a memória desses grupos e produções, a fim de ampliar a compreensão da pluralidade e diversidade do teatro brasileiro. Esse resgate também é importante para evidenciar como o teatro tem sido um espaço de resistência e luta política em diversas regiões do país. Dessa forma, é fundamental que pesquisadores e críticos teatrais potencializem a expressão dessas produções e grupos teatrais, o que possibilita uma visão mais ampla e plural do teatro brasileiro. Diante desse contexto é que este artigo surge com a necessidade de expor as produções teatrais do Maranhão, contribuindo, assim, para o não apagamento da sua história.

---

1 O Laboratório de Expressões Artísticas é um grupo artístico independente, fundado em 1972, em São Luís do Maranhão, por Tácito Freire Borralho e dirigido, atualmente, por Rosa Reis. Realiza trabalhos culturais nas áreas de teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, fotografia e literatura. Para mais informações sobre este grupo, acesse: <https://www.instagram.com/casaraolaborarte/?hl=fr>.

O geógrafo brasileiro Valter do Carmo Cruz (2017) ressalta a importância de construir epistemologias do sul e fronteiriças que possam ser referências para a construção de bibliotecas descoloniais. Ele propõe um “giro decolonial” que rompa com o eurocentrismo. Cruz sugere que esse giro não se limita apenas ao confronto entre América e Europa, mas também tem um importante aspecto interno. O geógrafo ressalta a existência de uma postura clara de privilégio atribuída ao Sudeste do Brasil como região central de produção intelectual e artística, o que resulta na marginalização das produções intelectuais e artísticas de regiões como o Nordeste e a Amazônia. Essa observação revela a reprodução de uma geopolítica do conhecimento em diferentes escalas, perpetuando um imaginário moderno colonial dentro do próprio país.

Essa postura privilegiada em relação ao Sudeste acaba por silenciar e desvalorizar as expressões culturais e intelectuais provenientes de outras regiões, colaborando para o apagamento de suas histórias e contribuições. Portanto, a luta pela decolonialidade não se restringe apenas a uma dimensão global, mas também envolve a necessidade de questionar e transformar as estruturas de poder e privilégio presentes dentro do próprio país, reconhecendo e valorizando as diversas produções intelectuais e artísticas de todas as regiões brasileiras.

Por sua vez, a pesquisa de doutorado *Emergências de uma poética decolonizada na cena teatral contemporânea em São Luís do Maranhão*, do autor deste artigo, que se encontra em andamento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e sob a orientação de Evelyn Furquim Werneck Lima, também busca analisar as poéticas teatrais locais de São Luís do Maranhão, que muitas vezes foram ignoradas em favor de estruturas canônicas.

A abordagem decolonial adotada na pesquisa permite uma reflexão crítica sobre o impacto da colonização na cultura e nas artes, com o objetivo de resgatar e valorizar as culturas locais e reconhecer a importância da diversidade na produção artística, garantindo, assim, a representatividade e contribuindo para o desenvolvimento de uma cena teatral brasileira mais inclusiva.

Portanto, tanto a referida pesquisa de doutorado quanto as ideias de Valter Cruz (e muitos outros, como Walter D. Mignolo, Boaventura de Sousa

Santos, Santiago Castro-Gómez, Zulma Palermo, Lílâ Bisaux) evidenciam a necessidade de resgatar memórias que foram silenciadas pelo conhecimento hegemônico, de forma a evidenciar a pluralidade do teatro brasileiro e o seu papel de resistência em diferentes regiões do país. Os pesquisadores e críticos teatrais desempenham um papel importante ao proporcionar espaço a essas vozes, ampliando a valorização do teatro brasileiro como um todo.

## O surgimento de novos grupos teatrais na década de 1940 no Brasil: renovação, engajamento e profissionalização

Na década de 1940, novos grupos teatrais surgiram nos palcos brasileiros, refletindo a efervescência cultural e os anseios de uma nação em transformação. O Teatro Experimental do Negro, idealizado por Abdias Nascimento em 1944, no Rio de Janeiro, trouxe consigo arte e engajamento, e destacou-se como um marco na representação da identidade afro-brasileira.

Nos anos 1950, o Teatro de Arena foi fundado e se tornou um dos principais disseminadores da dramaturgia nacional nas décadas seguintes, especialmente nos anos 1960. Com um contingente expressivo de artistas comprometidos com o teatro político, o grupo incorporou a ideia de um teatro em formato de arena, proposta inicialmente por Décio de Almeida Prado durante o 1º Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, com apoio de seus alunos Geraldo Mateus e José Renato, da Escola de Arte Dramática (EAD).

Além disso, em 1943, surgiu o GUT, por iniciativa do reitor Jorge Americano e com o patrocínio do Fundo Universitário de Pesquisa. Esses grupos representaram não apenas o florescimento artístico, mas também o compromisso com a reflexão e a transformação social por meio da expressão teatral.

O Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), criado em 1941, no Recife, pelo médico Valdemar de Oliveira, marcou presença na cena cultural local, destacando-se pela sua contribuição ao teatro regional. Em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental, fundado em 1942 por Alfredo Mesquita, proporcionou um espaço para a experimentação teatral e o desenvolvimento de novos talentos, deixando sua marca na efervescente cena artística da cidade até 1948.

Por outro lado, o TBC, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari, representou um marco na profissionalização do teatro paulista. Com sua busca pela excelência artística, produções impecáveis e a escolha de textos consagrados, o TBC elevou o padrão teatral no país, pois contribuiu significativamente para a cena cultural brasileira. Esses grupos, cada um à sua maneira, foram fundamentais para a diversidade e o enriquecimento do teatro brasileiro no século XX.

O surgimento de novos grupos de teatro na década de 1940 não só indicava a existência de uma cena teatral pulsante no Brasil, mas também o surgimento de uma nova mentalidade artística e social, uma vez que “o surgimento de novos grupos teatrais na década de 1940 era um sinal da vitalidade do teatro brasileiro, mas também de uma nova forma de compreender a arte e o papel do artista na sociedade” (Lima, 2004, p. 110). Esses grupos eram frequentemente formados por artistas engajados politicamente e que viam o teatro como uma oportunidade para transformar a sociedade, e não apenas como uma forma de entretenimento.

Essa nova forma de compreender o teatro e o papel do artista na sociedade era um reflexo dos movimentos sociais e políticos que estavam ocorrendo no país na época, como o movimento operário e o movimento pela democratização da cultura.

O GUT foi uma das iniciativas mais importantes para a renovação do teatro brasileiro no pós-guerra, pois “representou uma nova forma de conceber a prática teatral, colocando em xeque as tradições cênicas e valorizando a pesquisa e a experimentação” (Lima, 2004, p. 117). Seus integrantes, em sua maioria estudantes universitários, buscavam uma nova forma de fazer teatro, que fosse capaz de romper com as tradições cênicas do passado e de apresentar propostas inovadoras e arrojadas. Para isso, o grupo valorizava a pesquisa e a experimentação, desenvolvendo um trabalho que não se limitava apenas à encenação de peças consagradas, mas que buscava criar espetáculos originais e que dialogassem com as questões do momento histórico e social em que estavam inseridos.

O trabalho do GUT influenciou profundamente o teatro brasileiro da época e abriu caminho para uma série de experimentações que ocorreriam nas décadas seguintes. Sua importância histórica se deve não apenas à

qualidade de seus espetáculos, mas também ao fato de ter sido um marco na renovação do teatro brasileiro e na consolidação de uma cena teatral independente e criativa no país.

Augusto Boal é um teórico que dialoga com a ideia de renovação do teatro brasileiro por meio da experimentação e da valorização de questões sociais e políticas. Ele foi um dos fundadores do Teatro de Arena (1953), outro grupo teatral importante do período que buscava romper com as tradições cênicas e apresentar um teatro engajado que dialogasse com as questões do momento histórico e que se tornou politicamente engajado a partir de 1955, com a entrada de integrantes do Teatro Paulista do Estudante.

Boal desenvolveu o conceito de “teatro do oprimido”, que propunha uma forma de teatro interativo, em que o espectador não era apenas um observador passivo, mas participava ativamente da encenação na busca de soluções para os problemas apresentados. Seu trabalho também influenciou profundamente o teatro brasileiro e mundial, tornando-se uma referência para aqueles que buscam uma prática teatral mais engajada e transformadora (Barbosa, 2004).

O TBC foi uma iniciativa de um grupo de artistas liderado por Franco Zampari, empresário teatral italiano. A sua criação, em 1948, foi um marco importante na história do teatro brasileiro, uma vez que “representou uma tentativa de profissionalização do teatro brasileiro, buscando atrair um público mais amplo e tornar a atividade teatral sustentável economicamente” (Lima, 2004, p. 119).

Na época, o teatro no Brasil ainda era muito amador, e muitas companhias não conseguiam se manter financeiramente, o que prejudicava a qualidade das produções teatrais. O TBC foi criado com o intuito de oferecer espetáculos de qualidade e com profissionais de excelência em todas as áreas envolvidas na produção teatral. O TBC buscava atrair um público mais amplo, inclusive aqueles que não tinham o hábito de frequentar o teatro. Para isso, foram realizadas estratégias de marketing, como a divulgação em jornais e a oferta de ingressos a preços populares.

O TBC também se destacou pela escolha de textos de autores consagrados, tanto nacionais quanto estrangeiros, e pela preocupação com a qualidade das produções em todos os aspectos, como cenografia, iluminação,

figurino, direção e interpretação. Esse grupo se tornou uma referência para o teatro brasileiro e influenciou profundamente a produção teatral do país nas décadas seguintes. O legado do TBC pode ser percebido até hoje na profissionalização e na qualidade do teatro brasileiro contemporâneo.

Embora não seja uma conexão direta, é possível fazer uma ligação entre o surgimento do Laborarte de São Luís do Maranhão com esse contexto histórico e artístico do Brasil. O Laborarte foi criado em 1972, tempos após o surgimento dos grupos teatrais mencionados. No entanto, como o GUT e o Teatro de Arena, é possível constatar que o Laborarte surgiu como uma iniciativa de renovação e transformação do teatro brasileiro, com o objetivo de romper com as tradições cênicas e valorizar a pesquisa e a experimentação.

Assim como os grupos teatrais anteriores, observamos que o Laborarte foi formado por artistas engajados politicamente e socialmente, que viam o teatro como um meio de transformação e conscientização. O grupo também buscou uma linguagem cênica que dialogasse com as questões do momento histórico, à sua maneira, incorporando elementos da cultura popular e regional do Maranhão.

No decorrer desta pesquisa nota-se que o Laborarte (1972) foi pioneiro no uso de técnicas de teatro popular e na incorporação de elementos do teatro de rua em suas produções, influenciando outros grupos teatrais no Brasil. Portanto, embora o Laborarte tenha surgido em um contexto diferente e em uma região distante do eixo Rio-São Paulo, esse grupo maranhense também pode ser entendido como um reflexo do movimento de renovação e transformação do teatro brasileiro que foi iniciado na década de 1940.

A década de 1950 foi um período de intensa modernização do teatro brasileiro e foi “marcada por uma maior profissionalização e especialização dos profissionais de teatro, bem como pelo surgimento de novos modelos de produção e gestão teatral” (Lima, 2004, p. 123). Durante essa época, ocorreu uma maior profissionalização e especialização dos profissionais de teatro, que passaram a estudar e se formar em áreas específicas, como dramaturgia, cenografia, iluminação, figurino, direção e interpretação.

Surgiram novos modelos de produção e gestão teatral, como a criação de companhias profissionais, a profissionalização dos espaços teatrais e a utilização de técnicas de marketing para promover as peças e atrair o público.

Essas mudanças contribuíram para elevar o nível artístico do teatro brasileiro e consolidá-lo como uma forma de expressão cultural importante no país. Entre os principais nomes dessa época destacam-se o dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980), o diretor e produtor Zbigniew Ziembinski (1908-1978), o ator Paulo Autran (1922-2007) e a companhia TBC, que revolucionaram o teatro brasileiro com obras inovadoras e uma visão profissionalizada da arte teatral.

Para Lima (2004), a pesquisa sobre a cultura popular e a criação de um teatro nacional que incorporasse elementos regionais foram duas marcas importantes do movimento de modernização do teatro brasileiro na década de 1950. Nesse período, os artistas buscavam explorar as raízes culturais do Brasil e incorporar elementos da cultura popular em suas obras teatrais. Essa pesquisa resultou em novas formas de expressão teatral, que misturavam elementos da tradição popular com a vanguarda artística, criando, assim, um teatro brasileiro autêntico. Um dos principais nomes que se destacaram nesse movimento foi o dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014), autor da peça *Auto da Compadecida* (1955), que utilizou elementos do teatro popular nordestino em suas obras.

No próximo tópico será explorado como o Laborarte aprimorou suas estéticas, pedagogias e metodologias por meio da cultura maranhense como base. Flávia Vieira, em seu livro *O teatro dos anos 60 e 70* (2014), contextualiza o Laborarte dentro do movimento de modernização do teatro brasileiro ao redefinir e reinventar a cultura popular maranhense por meio de experimentações cênicas.

Ao trazer essa reflexão para a prática teatral, o Laborarte demonstrou uma abordagem inovadora ao integrar elementos da cultura local em suas produções. Em vez de simplesmente reproduzir formas tradicionais de expressão cultural, o grupo mergulhou nas raízes da cultura maranhense para explorar novas possibilidades estéticas e narrativas.

## **Laborarte: um marco histórico no teatro brasileiro e sua influência nas gerações futuras**

O Laborarte foi um marco importante na história do teatro brasileiro, especialmente por sua linguagem cênica politicamente engajada. Esse grupo

apresentou ao cenário teatral brasileiro uma abordagem inovadora, uma dramaturgia inédita e uma análise política sobre o Brasil em um período de ditadura militar. A companhia teatral se destacou por apresentar um teatro engajado e comprometido socialmente, utilizando a arte como um meio de conscientização e reflexão sobre questões importantes da época.

De acordo com Tácito Freire Borralho, em seu artigo intitulado *A década de 1970 e a cenografia do Maranhão, uma descrição dos principais espetáculos* (2022), o Laborarte foi criado em 1972 por um grupo de jovens artistas oriundos de vários grupos já existentes na década de 1960, além de outros que haviam retornado de cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais estudavam. Borralho ressalta que o surgimento do Laborarte foi um marco de transformação estética na produção cultural do Maranhão, aglutinando os artistas mais jovens e inquietos.

Entre as iniciativas do Laborarte, destaca-se a busca pela integração de linguagens específicas e a criação de novas linguagens em consonância com as manifestações populares captadas e exploradas pelo grupo. Nesse sentido, a cenografia ganhou destaque nos espetáculos produzidos na década de 70 em São Luís do Maranhão, em que os artistas buscavam uma estética mais engajada nas lutas sociais e políticas da época. Algumas das suas obras são: *O Espantalho e o Mágico* (1972), *O Mártir do Calvário* (1973), *Guerra e Paz* (1973), *Cristo e Cruz e Paixão* (1977), *Evangelho segundo Mateus* (1977), *O Rapto das Cebolinhas* (1977) e *Uma Incelença por Nosso Senhor* (1979).

Tácito Freire Borralho (2022) enfatiza que o Laborarte foi um movimento que transformou as posições estéticas presentes na produção cultural do estado do Maranhão, e foi formado por jovens artistas que retornavam de outras cidades do país e que já manifestavam uma inquietação quanto à renovação estética. O Laborarte se diferenciava de outras iniciativas anteriores, como o Teatro Experimental do Maranhão (TEMA<sup>2</sup>) (1960), por trabalhar

---

2 O grupo Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), fundado na década de 1960, destaca-se como uma das iniciativas pioneiras na qualificação técnica da cena teatral no Maranhão. Sua criação está intimamente relacionada à chegada de Reynaldo Faray à cidade de São Luís, em 1957. Foi com a peça *Society em Baby-doll* que o TEMA deu início às suas atividades, inicialmente cativando o público local e posteriormente expandindo sua influência para outras cidades do Brasil.

colaborativamente em departamentos de linguagens específicas, buscando a integração e criação de novas linguagens em consonância com as pesquisas das manifestações populares.

A proposta de formação de atores no Laborarte se caracterizava pela autogestão, independência e criatividade no desempenho da função cênica. Além disso, o Laborarte mantinha espaços equipados em um só prédio para realizar estudos e experiências em diversas áreas artísticas, como Dança, Teatro, Literatura, Fotografia, Cinema, Som, Música, Artes Plásticas e Artesanato, organizados em departamentos/laboratórios, com coordenação geral eleita entre os coordenadores desses departamentos/laboratórios.

Borrvalho (2022) também menciona que o grupo reuniu os artistas mais jovens e promissores do estado e logo se tornou um movimento respeitado e influente. Por meio de estudos e cursos permanentes, o Laborarte ofereceu a outros grupos artísticos do Maranhão espaço físico, biblioteca e materiais para estudos. Com isso, o Laborarte exerceu grande influência na cena artística maranhense, consolidando-se como uma referência na renovação estética do teatro local.

Na dissertação intitulada *O centro de artes cênicas do Maranhão (CACEM): memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007)*, Gilberto dos Santos Martins (2016) cita uma declaração de Tacito Borrvalho, criador do Laborarte, em que há a afirmação de que o movimento se propôs a experimentar um método de trabalho sistematizado dividido em duas etapas ao longo de quatro anos.

A primeira etapa consistiu na aprendizagem do próprio método, o que envolveu a busca pela definição do processo de trabalho dentro da integração de formas de expressões artísticas particulares, a integração dos participantes do movimento, o amadurecimento psicológico e artístico deles, além da formação necessária para um trabalho direto com o povo. Na segunda etapa, esse movimento definiu o método e partiu para a “aplicação desse método no trabalho com o povo, desenvolvendo assim o processo de aprendizagem do trabalho concreto que se resume na proposição inicial de educação popular através da arte” (Borrvalho, 2005, p. 45-46). Esse trabalho sistematizado proporcionou excelentes resultados ao movimento, que acabou por influenciar

outros grupos artísticos da região, disponibilizando espaço físico, biblioteca e material para estudos.

De acordo com o artigo de Ana Socorro Ramos Braga<sup>3</sup>, intitulado *Discursos sobre a formação do ator no século XX: notas sobre a formação do ator no estado do Maranhão* (2019), a iniciativa Laborarte foi uma proposta inovadora, na qual atores e artistas de diferentes áreas trabalharam colaborativamente em departamentos de linguagens específicas, com o objetivo de integrar e criar novas linguagens artísticas.

Para a formação de atores, essa proposta se destacou por enfatizar a pesquisa e a construção de linguagens artísticas, bem como pelo engajamento social e político do teatro nos anos 1970. Como resultado, o Laborarte tornou-se um sinônimo de pesquisa e construção de linguagem artística e teatro comprometido com as lutas sociais e políticas da época.

A inovação na linguagem cênica do Laborarte foi fruto de um trabalho coletivo de pesquisa e experimentação que envolveu não apenas atores, mas também diretores, cenógrafos, figurinistas e outros profissionais do teatro. Essa abordagem interdisciplinar foi uma das características mais marcantes do grupo, que buscava explorar novas possibilidades de expressão teatral por meio da colaboração e da experimentação.

Francis Wilker, em *O Laborarte e sua revolução estética e política* (2007a), destaca a originalidade linguística do Laborarte ao afirmar que a empresa criou uma estética única, que transformou a forma como o teatro brasileiro se expressa, combinando elementos da cultura popular e erudita em suas apresentações. Com a mescla entre elementos da cultura popular e erudita, o Laborarte inovou na forma de contar histórias e de representar a realidade

---

3 Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (1995), seguiu com Mestrado em Políticas Públicas (2000) e concluiu o Doutorado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2019). Atualmente, é professora na mesma universidade, atuando no Departamento de Artes Cênicas e no Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES. Sua experiência abrange a formação de professores de Arte, pesquisa em folclore, política cultural, patrimônio e performance afro-ameríndia, além de estudos sobre religião. Desempenhou funções de Coordenação de Estágio, participou do Núcleo Docente Estruturante e do Colegiado de Cursos de Licenciatura em Teatro. Também integra o Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e coordena o Sub-Projeto Teatro do Programa Residência Pedagógica (PRP) 2022-2024. Lidera e pesquisa nos grupos LABORITEC e Grupo de Extensão Casimiro Coco, além de ser membro da Associação Maranhense de Arte Educação e da Comissão Organizadora do 32º CONFAEB (2023).

brasileira no palco. Foi criado um estilo de teatro engajado, que buscava retratar os problemas sociais e políticos do país, de forma a conscientizar o público e despertar sua sensibilidade crítica.

Essa estética própria do Laborarte também se refletia em suas produções, que muitas vezes utilizavam recursos cenográficos e figurinos criativos e inusitados. Portanto, a companhia se preocupava em integrar a música e a dança em suas apresentações, criando uma experiência teatral mais completa e envolvente. Todo esse conjunto de elementos fez com que o Laborarte fosse uma das companhias teatrais mais importantes do Brasil, não apenas pelo seu engajamento político e social, mas também por sua contribuição para a renovação da linguagem teatral no país. Pode-se concluir que o grupo teve um papel fundamental na história do teatro brasileiro, não apenas por sua linguagem cênica inovadora, mas também por seu compromisso com a formação de plateia, a valorização da cultura popular brasileira e a abordagem política e socialmente engajada em suas produções.

O Laborarte teve uma contribuição importante para a formação de plateia e para a valorização da cultura popular brasileira. Seus espetáculos eram acessíveis e democráticos e frequentemente abordavam temas e personagens do universo popular brasileiro, o que contribuiu para uma maior identificação do público com o teatro e valorização da cultura nacional.

A companhia influenciou diretamente muitos artistas que posteriormente se destacaram no cenário teatral brasileiro. Gabriel Villela<sup>4</sup>, em *Gabriel Villela: a teatralidade em cena* (2011), afirma que sua experiência com o Laborarte foi crucial para seu desenvolvimento como artista, tendo aprendido muito em termos técnicos, estéticos e políticos com a companhia, o que marcou um ponto de mudança em sua vida. As palavras de Villela evidenciam a importância do Laborarte na formação de artistas e na trajetória do teatro brasileiro.

Ao destacar a influência técnica, estética e política que a companhia teve em sua formação, Villela reconhece o papel fundamental que o grupo teve na sua própria carreira, bem como na de muitos outros artistas que se

---

4 Antônio Gabriel Santana Villela, nascido em Carmo do Rio Claro, em 1958, é um diretor de teatro, cenógrafo e figurinista brasileiro. Dirigiu mais de 45 espetáculos, tanto para o público adulto quanto infantil. Villela graduou-se no curso de formação de diretores pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

inspiraram e foram influenciados pelo trabalho do Laborarte. É interessante notar como o depoimento de Villela reforça a ideia de que o Laborarte foi um marco na história do teatro brasileiro, não apenas por suas inovações estéticas e linguísticas, mas também por sua postura engajada e transformadora diante dos desafios políticos e sociais do país. Ao formar plateia, educar o público e criar um espaço cênico mais integrado, o Laborarte deixou um legado valioso para as gerações seguintes de artistas e espectadores. Assim como Gabriel Villela, outros artistas que passaram pelo Laborarte também se destacaram no cenário teatral brasileiro, como é o caso de Cacá Carvalho<sup>5</sup> e Antônio Nóbrega<sup>6</sup>.

Segundo Francis Wilker (2013), o Laborarte serviu como uma verdadeira escola para muitos artistas que se inspiraram em sua linguagem cênica e em sua abordagem política para desenvolverem seus próprios trabalhos. Muitos desses artistas, inclusive, seguiram carreiras bem-sucedidas no teatro brasileiro e continuam a ser influenciados pelos ideais e pelas técnicas propostas pelo Laborarte.

A influência do Laborarte se estendeu para além de sua época e de sua cidade de origem, São Luís do Maranhão. Diversos grupos e companhias teatrais surgidos posteriormente foram influenciados pelo trabalho desse conjunto maranhense, em especial no que diz respeito à linguagem cênica, à abordagem política e à valorização da cultura popular.

O Laborarte foi um grande influenciador de outros grupos e companhias teatrais que surgiram após sua fundação, como o Grupo Galpão<sup>7</sup> e o Grupo

---

5 Cacá Carvalho, nascido em Belém, em 24 de abril de 1953, é um ator brasileiro. Destacou-se nas telenovelas *Torre de Babel* (1998) e *Belíssima* (2005). No teatro, dedicou 21 anos a monólogos baseados em obras de Luigi Pirandello. Dirigiu a peça *O homem provisório* (2007) e atuou em *O sucesso a qualquer preço* (2015), além de preparar *2 x 2 = 5 – O Homem do Subsolo*, baseada em Dostoiévski.

6 Antonio Nóbrega, nasceu em Recife, Pernambuco, em 1952. Iniciou sua carreira musical no violino e, em 1971, integrou o Quinteto Armorial de Ariano Suassuna. A partir de 1976, mergulhou na cultura popular brasileira, desenvolvendo um estilo próprio em artes cênicas e música. Ao longo dos anos, apresentou uma série de espetáculos aclamados, como *Na Pancada do Ganzá* (1993) e *Madeira Que Cupim Não Rói* (1997). Fundou a Cia Antonio Nóbrega de Dança em 2012 e dirigiu o Instituto Brincante, em São Paulo. Recebeu inúmeros prêmios, incluindo o TIM de Música e o SHELL de Teatro. Seu filme *Brincante* foi premiado como Melhor Documentário pela Academia Brasileira de Cinema em 2015.

7 O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes e influentes do cenário teatral brasileiro. Sua origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Fundado em 1982, o grupo desenvolve um estilo de teatro que combina rigor, pesquisa e busca por novas linguagens, resultando em montagens que têm um grande poder de comunicação com o público.

Piollin<sup>8</sup>. De acordo com Francis Wilker, em *O teatro laboratório do Laborarte: uma revolução teatral no Brasil* (2003), o Laborarte desempenhou uma função crucial como catalisador do teatro popular, do teatro engajado e de uma nova abordagem no teatro brasileiro.

Wilker (2003) destaca a relevância do Laborarte como uma influência no teatro brasileiro ao impulsionar o teatro popular e o teatro engajado, além de ter desenvolvido uma nova forma de fazer teatro no país. Ele ressalta que a companhia teatral criou uma estética própria, que transformou a linguagem teatral brasileira ao combinar elementos da cultura popular e erudita em suas produções.

Em *A estética do teatro popular* (2007b), Francis Wilker reforça a importância do Laborarte na história do teatro brasileiro não apenas como um grupo inovador em sua época, mas como um influenciador de novas gerações de artistas e companhias teatrais. O Grupo Galpão, por exemplo, é uma das mais importantes companhias teatrais do Brasil e teve origem a partir de uma oficina ministrada pelo Laborarte em 1982.

O Grupo Piollin também teve como fundadores ex-membros do Laborarte e mantém até hoje uma forte conexão com a tradição de teatro popular e engajado do grupo. Portanto, é inegável a importância do Laborarte para o teatro brasileiro, tanto em termos de sua linguagem cênica quanto de sua abordagem política e socialmente engajada, deixando um importante legado para a história do teatro brasileiro.

Essa abordagem do Laborarte era uma manifestação clara de sua posição crítica em relação ao contexto histórico e social do país. O grupo abordava temas como a desigualdade social, a luta pela democracia e a valorização da cultura popular, por meio de uma linguagem teatral inovadora e provocativa. A atriz e pesquisadora Raquel Scotti Hirson, do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (LUME<sup>9</sup>), acredita que o

---

8 Este grupo foi fundado em 1977, quando um grupo de atores brasileiros comprou uma antiga lona de circo, montou e ocupou o terreno e os salões abandonados de um antigo convento franciscano em João Pessoa, capital do estado da Paraíba, no Brasil. Clandestinamente, eles criaram uma escola de teatro, dança, música, capoeira e outras técnicas relacionadas. Foi assim, em um ato político, que nasceu a Escola Piollin.

9 O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP é um centro de pesquisa teatral, que direciona seu foco para o estudo do trabalho do ator, sua técnica e sua expressão artística. Seu compromisso principal reside em elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação, visando aprimorar e enriquecer o desempenho teatral.

Laborarte tinha como objetivo trazer pautas políticas para o teatro e utilizar a arte como um meio de conscientização e mudança social.

Segundo Hirson (1999/2007), o Laborarte tinha como propósito levar para o teatro questões políticas e utilizar a arte como um meio de conscientização e transformação social. A companhia tinha um compromisso social e procurava trazer à tona temas relevantes para a sociedade brasileira, como a desigualdade social, a opressão e a violência. O Laborarte acreditava que o teatro poderia ser uma forma de estimular a reflexão crítica sobre a realidade e de mobilizar as pessoas para a luta por mudanças sociais.

A linguagem teatral inovadora do Laborarte, que combinava elementos de música, dança e teatro, permitiu que a companhia explorasse temas importantes da cultura popular do Nordeste do Brasil de forma criativa e original. Francis Wilker (2003) afirmou que o Laborarte desenvolveu sua própria estética, que transformou a linguagem teatral brasileira, combinando elementos da cultura popular e erudita em suas produções. Essa estética própria do Laborarte foi fundamental para a renovação do teatro brasileiro e influenciou diversos artistas e grupos teatrais a adotarem uma abordagem mais engajada e inovadora.

A combinação de elementos da cultura popular e erudita proporcionou um diálogo entre diferentes universos culturais e permitiu a criação de uma linguagem teatral única e original. Além disso, a incorporação de temáticas políticas e sociais nas produções do grupo também foi uma característica marcante e inspirou muitos outros artistas a utilizarem o teatro como meio de transformação social.

A abordagem inovadora do Laborarte também se destacava por sua capacidade de envolver o público nas produções teatrais, tornando-o participante ativo do processo criativo. De acordo com Lúcia Romano (2010), pesquisadora teatral, o Laborarte inovou ao quebrar com a convencional separação entre palco e plateia, construindo um espaço cênico mais integrado e propício ao encontro entre atores e público. Romano destaca que a inovação do Laborarte em relação à construção do espaço cênico é um dos elementos mais marcantes da companhia teatral. Tradicionalmente, o palco era um espaço isolado da plateia, no qual os atores realizavam suas performances sem muita interação com os espectadores.

O Laborarte, por sua vez, optou por construir um espaço cênico mais integrado, no qual a plateia podia estar mais próxima dos atores e participar de forma mais ativa da encenação. Isso criava um ambiente propício para a interação entre atores e espectadores, que se misturavam no mesmo espaço, resultando em uma experiência teatral mais imersiva e emocionante. Essa inovação do Laborarte foi fundamental para o desenvolvimento de outras formas de teatro, que passaram a valorizar a proximidade entre atores e plateia como um elemento importante para a construção da cena. Essa nova abordagem cênica se tornou ainda mais relevante em um contexto de teatro político e socialmente engajado, como era o caso do Laborarte, que buscava criar um diálogo mais direto e próximo com o público, promovendo a reflexão crítica sobre a realidade brasileira e as questões políticas e sociais do país.

Raquel Scotti Hirson, em *Laborarte: uma experiência teatral e social no Maranhão* (1999), ressalta a relevância da iniciativa de formação de público desenvolvida pelo grupo, explicando que o Laborarte tinha como objetivo instruir a plateia para que esta pudesse desenvolver uma sensibilidade crítica em relação ao teatro e à situação social brasileira; essa preocupação com a formação de plateia era uma característica marcante do grupo. Além disso, a pesquisadora destaca a contribuição do Laborarte para a valorização da cultura popular brasileira, já que a companhia, de maneira inovadora e original, abordava de forma criativa temas relevantes da cultura popular do Nordeste brasileiro.

A valorização da cultura popular brasileira também era uma questão central para o grupo, que buscava incorporar elementos da cultura popular em suas produções e torná-los acessíveis ao público. Nesse sentido, o Laborarte contribuiu significativamente para a valorização e difusão da cultura popular brasileira no teatro.

### **Espectáculos do Laborarte entre 1972 e 1998, com destaques para *Um Boêmio no Céu*, *João Paneiro*, *Festa da Clareira Maior* e *Passos***

Estão listados a seguir as produções teatrais do Laborarte e seus respectivos autores e períodos: *Espectrofúria*, de Eduardo Lucena; *Alice no*

*País das Maravilhas*, de Lewis Carol; *Agonia do Homem*, de Nauro Machado, e *O Espantalho e o Mágico*, de Tácito Borralho, em 1972; *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, e *Guerra e Paz*, de Criação Coletiva, em 1973; *Cristo e Cruz*, feito com compilações, e *Maré Memória*, de José Chagas, em 1974; *Um Boêmio no Céu*, de Catulo da Paixão Cearense, e *João Paneiro*, de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, em 1975; *Paixão*, Compilação de textos de Khalil Gibran e Evangelho segundo Mateus, e *O Cavaleiro do Destino*, de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, em 1976; *O Rapto das Cebolhinhas*, de Maria Clara Machado, em 1977; *Festa na Clareira Maior*, de Tácito Borralho, em 1978; *Uma Incelença por Nosso Senhor*, de Criação Coletiva, em 1979; *Passos*, de Criação Coletiva, em 1980; *Era uma vez uma Ilha e Moleque-Age*, de Criação Coletiva, em 1981; *A Canga*, de Criação Coletiva, em 1984/1989; *Minha Terra, Minha Vida*, de Criação Coletiva, em 1985; *Súditos da Folia*, de Nelson Brito, e *Auto da Estrela Esperança*, de Nonato Pudim, em 1986/2010; *Cabra Marcado pra Morrer*, de Ferreira Gullar, em 1987; *A Sova que Zé Fama deu em João Capacho*, em 1988; *Te Gruda no meu Fofão*, de Nelson Brito; *O grande Circo Pirilampo*, de Criação Coletiva; *A Peleja do Vaqueiro Benedito*, de Futuca Ferreira, e *A Trupe Circense: o Laborate*, de Criação Coletiva, em 1992/2010; *As Desventuras de uma Viúva Alucinada*, em 1994; *A Saga de Casemiro Coco*, de Nelson Brito, em 1997; e *Navio Negreiro*, de Castro Alves, em 1998.

Cada um desses espetáculos tem seus méritos e contribuições únicas para a cena teatral maranhense, de tal forma que necessitaria de outro artigo para abarcá-las. Por meio de diversas abordagens temáticas e do talento dos diretores, atores e equipe de produção, essas obras representam momentos históricos significativos e refletem as preocupações e aspirações do povo maranhense dessas diferentes épocas que necessitam ser resgatadas e discutidas.

Embora não seja o objetivo deste artigo, serão descritas, brevemente, quatro dessas peças do Laborarte. São elas: *Um Boêmio no Céu* e *João Paneiro*, de 1975; *A Festa da Clareira Maior*, de 1979; e *Passos*, de 1980. Essa seleção não tem a intenção de desclassificar ou desmerecer as outras produções, mas se constitui apenas como uma delimitação do autor.

*Um Boêmio no Céu*, apresentada em 1975, é um dos destaques da produção teatral maranhense. Escrita por Catulo da Paixão Cearense, renomado compositor brasileiro, e dirigida e protagonizada por Tácito Borralho, com participação de Murilo Santos, João Ewerton, Miguel Veiga, Darcy Moraes, Regina Telles, Júlia Emília e Murilo Maniçoba, a peça destaca-se por sua abordagem poética e musical. Contextualizada em um cenário boêmio, a história gira em torno de um personagem farrista que, após sua morte, chega ao céu e se vê confrontado com uma nova realidade. Por meio de diálogos e músicas envolventes, o espetáculo reflete sobre temas como o amor, a vida noturna e os prazeres mundanos, enquanto apresenta uma visão única do céu e da existência após a morte.

**Figura 1** – Espetáculo *Um Boêmio no Céu*. Na imagem: Miguel Veiga e Darcy Moraes, no Teatro Arthur Azevedo, 1975



**Foto:** Murilo Santos. Fonte: Acervo de Tácito Borralho, 2023

A força desse espetáculo reside tanto na riqueza das composições musicais de Catulo da Paixão Cearense como nas interpretações marcantes dos atores do Laborarte. O elenco consegue transmitir as emoções e os dilemas do personagem principal, cativando o público e proporcionando uma experiência teatral memorável. Ao retratar a boemia e a vida noturna do Maranhão, essa peça revela aspectos da identidade local e da atmosfera social da época.

A estética de *Um Boêmio no Céu* (1975) se destaca pela integração entre música, poesia e teatro. As composições musicais de Catulo da Paixão Cearense proporcionam uma atmosfera lírica que se entrelaça com os diálogos e as performances teatrais. A peça utiliza a música como uma linguagem narrativa que complementa a história do protagonista boêmio. Essa obra dialoga com a cultura popular ao retratar a vida noturna e os costumes da boemia maranhense e atos religiosos, como mostra a Figura 1. Catulo da Paixão Cearense traz elementos regionais, religiosos e folclóricos para a narrativa, de maneira a mostrar a identidade cultural da região.

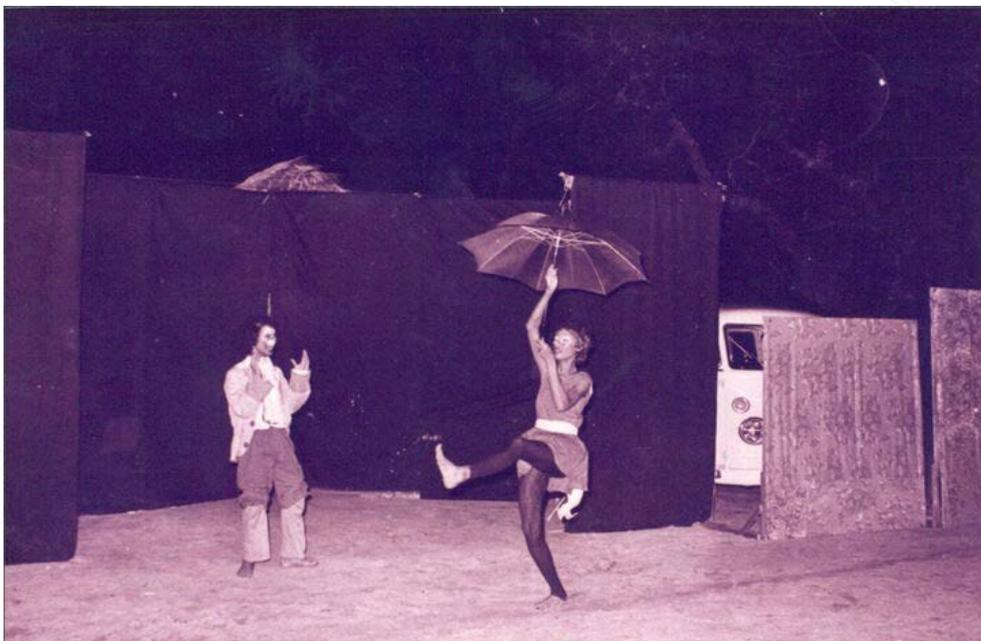
*João Paneiro* é outra obra que também foi encenada em 1975. Escrita por Tácito Borralho e Josias Sobrinho e dirigida por Tácito Borralho, trata-se de um espetáculo de boneco e atores, com protagonismo de Borralho e participação de Regina Telles, Saci Teleleu, João Ewerton, João Otávio Malheiros e Laura Victor. A peça apresenta uma abordagem crítica sobre a realidade social e política do Maranhão.

A trama desse espetáculo centra-se no personagem-título, um trabalhador rural que se vê confrontado com a exploração e a opressão que permeiam a vida dos camponeses. A peça retrata as condições precárias de trabalho, a desigualdade social e a luta diária pela sobrevivência enfrentada por muitos maranhenses na época. Com uma linguagem poética e forte carga dramática, o espetáculo mergulha nas questões sociais e humanas, buscando conscientizar o público sobre as injustiças e as demandas por mudanças.

Os atores do Laborarte desempenham um papel fundamental na encenação de *João Paneiro*, transmitindo com intensidade e autenticidade as emoções e as adversidades enfrentadas pelos personagens. A peça reflete os desafios que os trabalhadores da região rural passam e contribui para a conscientização e a valorização da cultura popular e das camadas mais

marginalizadas da sociedade. O Laborarte, ao abordar tais temáticas, reafirma sua posição como agente de transformação social e cultural.

**Figura 2** – Espetáculo *João Paneiro*, 1975



**Fonte:** Acervo de Tácito Borralho, 2023

*A Festa da Clareira Maior*, apresentada em 1979, é uma obra que exala celebração, tradição e resgate cultural. Escrita e dirigida por Tácito Borralho e com a participação no elenco de João Ewerton, Soraya Alhadeff, Nelson Brito, Ivanilde Ewerton, Laura Victor e Negreiros Xavier, a peça destaca-se pela sua abordagem festiva e pela valorização das manifestações populares do Maranhão. O espetáculo se desenrola em torno de uma festividade tradicional que ocorre em uma clareira no interior do estado. A peça transporta o público para um ambiente mágico, repleto de danças, cantos, rituais e elementos folclóricos, em que a comunidade se reúne para celebrar suas raízes e sua identidade cultural.

A peça apresenta uma profunda valorização das tradições populares maranhenses, conferindo destaque a manifestações como o bumba meu boi, o tambor de crioula, o cacuriá e o divino espírito santo. Por meio de cores vibrantes, figurinos elaborados e coreografias envolventes, a encenação transmite a energia contagiante e a riqueza cultural presentes nessas expressões artísticas.

**Figura 3** – Espetáculo *Festa da Clareira Maior*. Na imagem: Nelson Brito, com cabeça de cabaça, Soraya Alhadeff e João Ewerton, 1975



**Foto:** Lúcio Silva. Fonte: Acervo de Tácio Borralho, 2023

Os atores recriam esse universo festivo. Com sua entrega e talento, eles conseguem transmitir ao público a alegria e o espírito de comunhão que permeiam a festa da clareira maior. A interação entre atores e espectadores é constante, gerando uma atmosfera participativa e imersiva. A peça tem uma importância histórica e cultural para o Maranhão. Ao preservar as manifestações populares, a obra contribui para a salvaguarda do patrimônio imaterial do estado, resgatando memórias e fortalecendo a identidade cultural local.

*Passos* é uma produção teatral emblemática, encenada em 1980. Esse espetáculo foi criado coletivamente, com o texto roteiro de Tácio Borralho e com as músicas de Wellington Reis<sup>10</sup> e Dona Teté<sup>11</sup> (1924-2011)

10 Wellington Reis é cantor, compositor e gestor cultural maranhense. Junto com José Ignácio, ele foi responsável pela produção do disco *Sotaque Maranhense na Arte de Cozinhar*, que recebeu numerosos prêmios, inclusive o reconhecimento internacional como “CD mais criativo de Culinária no Mundo”. Além disso, Reis é o criador da famosa marchinha carnavalesca *O Gaguinho* e o fundador do bloco carnavalesco *Os Vagabundos do Jegue*.

11 Almerice da Silva Santos, mais conhecida como Dona Teté (São Luís, 27 de junho de 1924 – São Luís, 10 de dezembro de 2011), foi uma compositora e cantora brasileira. Reconhecida como uma figura icônica da cultura popular maranhense, ela detém o título honorável de dama da cultura maranhense. Dona Teté é especialmente conhecida por seu famoso cacuriá, uma expressão musical tradicional da região.

(Caixa do Divino<sup>12</sup>). O elenco era grande, tendo como destaque Luiz Chung, Soraya Alhadeff, Dona Tete, Gabriel Melônio (que não era do Laborarte, mas entrou para cantar), Negreiros Xavier e outros. Essa peça é importante por sua abordagem poética sobre temas como a vida, a morte e a busca pela liberdade. A obra leva o público a uma jornada metafórica e simbólica, explorando a jornada humana em busca de sua essência e sentido. Ela apresenta uma sequência de cenas que refletem os diferentes estágios da existência, desde o nascimento até a morte, passando por momentos de alegria, dor, dúvida e transformação.

Um dos aspectos mais marcantes desse espetáculo é a sua linguagem poética e visualmente expressiva. *Passos* carrega uma carga política e social, com questões sobre a busca pela liberdade e a luta contra a opressão. A peça é ambientada em um contexto histórico específico do Maranhão, em que a repressão política era uma realidade enfrentada pela população. Trata-se de uma obra que desafia o espectador a refletir sobre a condição humana, sobre os desafios enfrentados ao longo da vida e sobre a busca incessante por liberdade e sentido.

## Conclusão

Nas cenas iniciais do Laborarte, a arte se ergueu como uma voz que denunciava a opressão e desvendava a própria nação. Com linguagem cênica inovadora e compromisso voraz, o teatro se fez resistência. Das sombras do regime surgiu a luz da criação, com dramaturgia ousada e análise contundente. O Laborarte, marco histórico na cena da nação, teceu teias interdisciplinares, gerando uma arte insurgente. Sua influência formou novas gerações: do popular ao erudito, entrelaçando vivências e valorizando a cultura. Um grupo que nos ensina que arte é mais que arte, é instrumento de transformação, sementes plantadas.

---

<sup>12</sup> As Caixeiras do Divino são responsáveis pelos rituais da festa do Divino Espírito Santo no Maranhão. Originada no século XVII com os colonos portugueses, a festa tornou-se parte da cultura popular no século XIX. As Caixeiras, mulheres que tocam caixa e lideram os rituais com cânticos, são fundamentais na celebração e estão presentes em várias comunidades maranhenses, como Alcântara, São Luís, Rio Grande, Pedrinhas, Rosário e Providência, além da Comunidade Quilombola de Santa Rosa dos Pretos.

Afirmamos que o Laborarte apresentou uma dramaturgia inédita e uma análise política crítica sobre a realidade brasileira durante a ditadura militar, o que tornou esse grupo uma companhia teatral relevante. Mas, também, afirmamos a influência do Laborarte na formação de novas gerações de artistas e companhias teatrais, bem como a contribuição interdisciplinar da companhia e sua importância na valorização da cultura maranhense, ainda que possam existir outras inovações que não foram destacadas neste artigo.

Das descobertas inovadoras que esta investigação traz, a principal de todas é afirmar o Laborarte como um grupo pioneiro numa perspectiva decolonial em território maranhense. Devido às suas características únicas e sua abordagem artística, o Laborarte pode ser considerado a primeira manifestação decolonial do Maranhão apoiada nas teorias de Aníbal Quijano (1928-2018), Boaventura de Sousa Santos (2007) e Walter Mignolo (2016). A decolonialidade, um conceito amplamente discutido por esses pensadores, busca romper com os padrões coloniais e eurocêntricos de pensamento, promovendo a valorização das culturas locais, o questionamento das estruturas de poder e a busca por justiça social.

No contexto específico do teatro maranhense, o Laborarte assumiu um papel pioneiro ao trazer à tona questões relacionadas à descolonização. O grupo rompeu com a influência dominante dos padrões estéticos e narrativos europeus, havendo uma aproximação das reflexões de Quijano (2009) sobre a colonialidade do poder, que aponta a necessidade de superar as hierarquias sociais e culturais impostas pelo colonialismo. Assim, o Laborarte buscou uma linguagem cênica autenticamente maranhense, valorizando as raízes culturais locais e dialogando com a realidade da região.

A escolha dos temas abordados pelo Laborarte também reflete uma postura decolonial. Ao questionar as estruturas de poder, a opressão e a marginalização presentes na sociedade maranhense, o grupo deu voz às experiências e demandas das camadas mais vulneráveis da população. Essa abordagem se alinha às ideias de Boaventura de Sousa Santos (2007), que defende a necessidade de enfrentar as desigualdades e promover uma justiça social inclusiva. Além disso, o Laborarte adotou uma prática teatral participativa, envolvendo ativamente a comunidade e promovendo a inclusão e valorização das vozes locais. Essa abordagem dialoga com a proposta de

Mignolo (2016) de descolonizar o conhecimento, incentivando a diversidade de perspectivas e superando a centralidade eurocêntrica.

A influência decolonial deixada pelo Laborarte vai além do âmbito artístico, pois inspira a percepção e consciência da identidade cultural maranhense. O grupo fortaleceu a autoestima e o orgulho das comunidades locais, resgatando e valorizando suas tradições, história e perspectivas. Essa perspectiva decolonial inspirou produções teatrais posteriores, que também buscaram desconstruir estereótipos, valorizar a cultura local e abordar temas relevantes para a realidade maranhense.

## Referências bibliográficas

- BARBOSA, V. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BRAGA, A. S. R. Discursos sobre a formação do ator no século XX: notas sobre a formação do ator no estado do Maranhão. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 340-356, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019340.
- BORRALHO, T. F. A década de 1970 e a cenografia do Maranhão, uma descrição dos principais espetáculos. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 1-40, 2022. DOI: 10.5965/27644669010320220401.
- CRUZ, V. C. Geografia e pensamento decolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: CRUZ, V. C.; OLIVEIRA, D. A. (org.). **Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 15.
- HIRSON, R. S. **Laborarte: uma experiência teatral e social no Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 1999.
- HIRSON, R. S. **Teatro Laborarte: a construção de uma poética do compromisso**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LIMA, L. C. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MARTINS, G. S. **O centro de artes cênicas do Maranhão (CACEM): memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007)**. 2016. 217 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.
- MIGNOLO, W. **El lado más oscuro del renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización**. Traducido por Cristóbal Gnecco. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias dos Sul**. Coimbra: Edições ALMEDINA. SA, 2009. p. 73-117

- ROMANO, L. **Teatro e política: a representação teatral e a construção da cidadania**. [São Paulo]: Ed. Senac, 2010.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **NOVOS ESTUDOS CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, 2007. DOI: 10.1590/S0101-33002007000300004.
- VIEIRA, F. **O teatro dos anos 60 e 70**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VILLELA, G. **Gabriel Villela: a teatralidade em cena**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- WILKER, F. **O teatro laboratório do Laborarte: uma revolução teatral no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- WILKER, F. O Laborarte e sua revolução estética e política. In: WILKER, F. **O teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2007a. p. 67-92
- WILKER, F. A estética do teatro popular. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 45, p. 129-142, 2007b.
- WILKER, F. Laborarte: história e legado. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 186-201, 2013.

Recebido em 11/09/2023

Aprovado em 18/03/2024

Publicado em 30/04/2024



**Bailes da vida:  
A posituação da vida na cena artística  
contemporânea de hiv/aids**

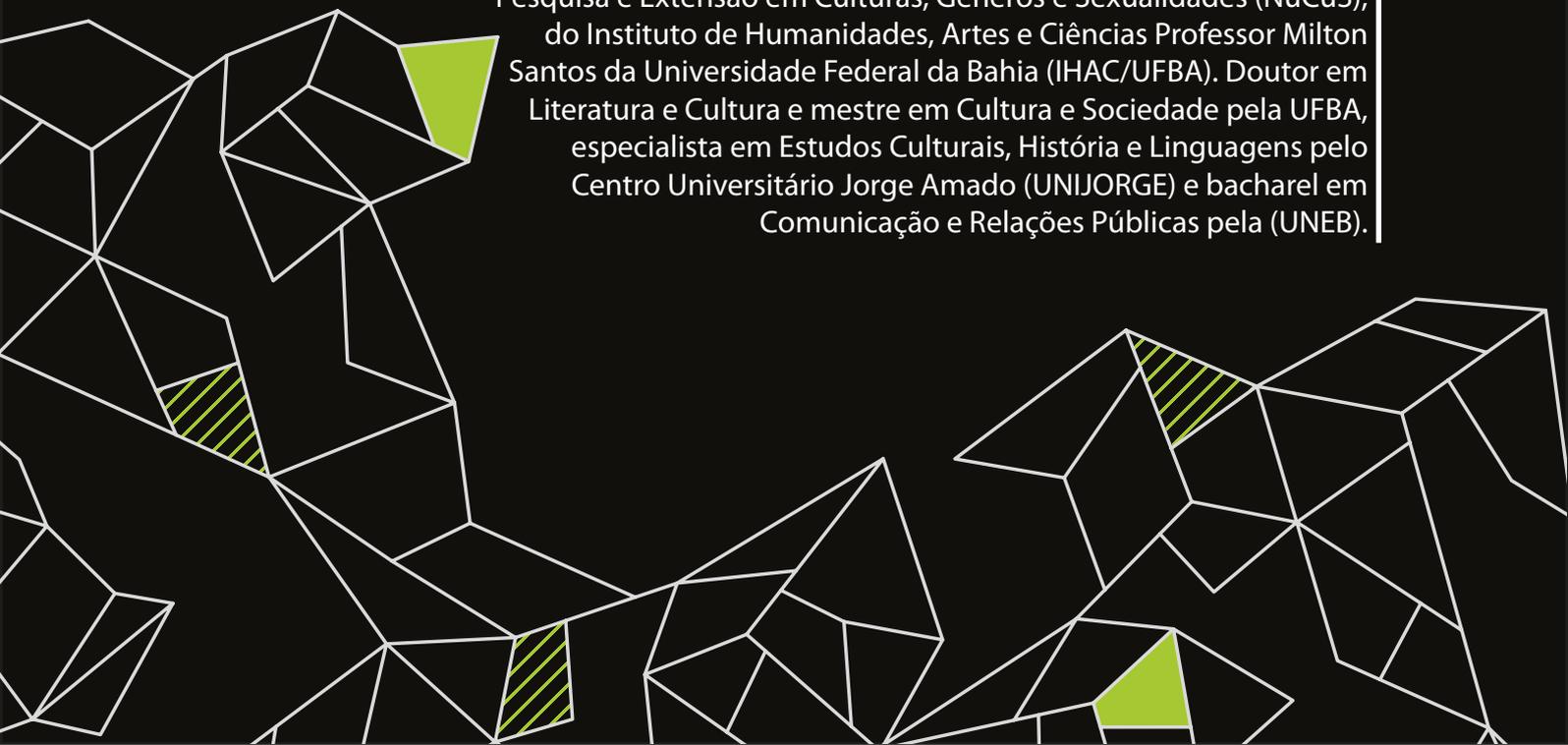
*Dances of life:  
The positivity of life in the contemporary  
hiv/aids art scene*

*Bailes de la vida:  
La positividad de la vida en la escena  
artística contemporánea del vih/sida*

**Ramon Victor Belmonte Fontes**

**Ramon Victor Belmonte Fontes**

Professor do curso de Relações Públicas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus I – Salvador, e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA). Doutor em Literatura e Cultura e mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA, especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens pelo Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE) e bacharel em Comunicação e Relações Públicas pela (UNEB).



## Resumo

Este artigo produz uma leitura crítica sobre as performances de duas artistas que vivem com hiv/aids (PVHA): Franco Fonseca (RN) e Maria Sil (SP). A partir do conceito de ikupolítica, destaca-se como essas obras de arte contemporânea têm reinterpretado as imagens de dor e morte, que se desenvolveram ao longo de quatro décadas da epidemia de hiv/aids, no território brasileiro. Argumenta-se que esse deslocamento discursivo aponta para um reposicionamento de imagens e imaginários sobre a epidemia, um enfrentamento direto contra o estigma e a sorofobia e uma positivação sobre os significados de viver com hiv/aids na quarta década da epidemia, nossa atualidade.

**Palavras-chave:** Aids, Arte contemporânea brasileira, Hiv, Ikupolítica.

## Abstract

This study critically reads the performances of two artists living with hiv/aids: Franco Fonseca (RN) and Maria Sil (SP). Using the concept of ikupolitics, we highlight how these works of contemporary art have reinterpreted images of pain and death, which developed over four decades of the hiv/aids epidemic in the Brazilian territory. We argue that this discursive shift points to the repositioning of images and imaginaries about the epidemic to directly face stigma and sorophobia and to positively view the meaning of living with hiv/aids in the fourth decade of the epidemic, our current situation.

**Keywords:** Aids, Brazilian contemporary art, Hiv, Ikupolitics.

## Resumen

Este artículo hace una lectura crítica de las performances de dos artistas que viven con vih/sida: Franco Fonseca (Rio Grande do Norte, Brasil) y Maria Sil (São Paulo). A partir del concepto de ikupolítica, se destaca cómo estas obras de arte contemporáneo han reinterpretado imágenes de dolor y muerte, que se desarrollaron a lo largo de cuatro décadas de epidemia de vih/sida en territorio brasileño. Se sostiene que este giro discursivo apunta al reposicionamiento de imágenes e imaginarios sobre la epidemia, a un enfrentamiento directo contra el estigma y la serofobia, además de una visión positiva de los significados de vivir con vih/sida en la cuarta década de la epidemia, nuestro tiempo.

**Palabras clave:** Sida, Arte contemporáneo brasileño, Vih, Ikupolítica.

## Prólogo cênico

[cena 1] Nos idos de 2018, um corpo põe-se a bailar na zona portuária de Belém do Pará (PA), avizinhado pelo mercado público Ver-o-Peso. Em suas costas vemos escrito em letras pretas a palavra AID\$. Naquele porto há muita matéria orgânica em decomposição, peixes e mariscos descartados que apodrecem sob o sol, detritos que escapam da troca financeira, materialidades em estado avançado de transmutação. Um corpo, trajando um vestido esvoaçante na cor vermelha e cuidadosamente equipado para dançar uma guerra (ouvidos, olhos, pés e joelhos protegidos), pede licença aos urubus e movimenta-se num bailado quente, preciso e fugidio sob o sol escaldante do mercado. Franco Fonseca, um corpo em guerra, grafa em sua transpiração o curso das águas: bixa preta e posithiva<sup>1</sup> entra na zona de guerra! Urubus se intercalam em passos firmes, no chão e no ar. Naquele momento, as matérias escuras e perigosas suspendem o tempo do Peso e, no invisível, começam a tecer rotas para desapagar a zanga que recai sobre o corpo e o sangue marcado pela racialidade e pelo vírus.

[cena 2] Uma corpa, exalando vida e produtivamente pulsante, organiza os trâmites de seu velório: as projeções, textualidades e sonoridades que serão transmitidas durante o ato, os detalhes e a disposição do caixão, a roupa que vestirá, como as pessoas serão recepcionadas, o que deixarão em memória... Depois de se ambientar, preparar o terreno, a corpa morre em cena! Maria Sil, mais uma corpa em guerra, mobiliza os sentidos de vida e morte que atravessam sua vivência “travesti, mestiça e posithiva.” Há várias mortes em cena, mas também muita produção de vida que escapa aos olhos ávidos pela dor, pela desgraça e pela manutenção dos ciclos de mortificação atravessados pela ordenação do mundo.

---

1 A atitude de grafar a palavra incluindo o “hiv” na sua constituição intenta criticar e deslocar os discursos sanitaristas e medicalizantes que cristalizaram o vocábulo “soropositivo” exclusivamente para fazer referência às pessoas infectadas pelo vírus hiv. Esse neologismo, portanto, opera no sentido de lembrarmos que o significado de soropositividade está relacionado abrangentemente com qualquer pessoa que possui anticorpos no sangue, proveniente da presença de algum agente infeccioso, por exemplo: soropositivo para o vírus da gripe, soropositivo para o vírus da dengue, soropositivo para o SARS-CoV-2, soropositivo para a bactéria causadora da tuberculose etc.

As performances “Baile Urubu” (2018), do artista potiguar Franco Fonseca e “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” (2020), da artista paulistana Maria Sil mobilizam um conjunto complexo de atravessamentos identitários e colocam para nós algumas questões importantes: como a epidemia de hiv/aids<sup>2</sup> tem forjado um vasto repertório crítico para pensarmos as teorias e as artes da cena brasileira? Ou, como artistas dissidentes de sexualidade e gênero, racializadas e que vivem com hiv/aids têm alterado a paisagem psicossocial de morte e estigma, ressignificando os imaginários do que é ser uma Pessoa Vivendo com hiv/aids (PVHA) na atualidade brasileira? A epidemia de hiv/aids, que nos atravessa há 42 anos, tem nos apresentado encruzilhadas potentes para refletirmos sobre as artes da cena, mas também sobre toda uma transformação ética, estética, política e afetiva que vem nos interpelando desde as décadas de 1970 e 1980, pelo menos, e que dão conta da pluralização de vozes, reivindicações e posicionamentos no tecido social. Nesse sentido, podemos destacar como a reflexão sobre os processos de mortalidade, vulnerabilização e precarização de determinadas vidas podem funcionar como um importante operador de ação e mediação no campo das linguagens artísticas: o que precisa morrer para dar passagem àquilo que se apresenta como cena artística numa Perspectiva do Sul?

## Desfazendo a equação hiv/aids = morte

Revisitando a linha do tempo da epidemia, podemos constatar aquilo que Marcelo Secron Bessa (1997; 2002) cunhou como “epidemia discursiva da AIDS”: isto é, toda uma série de produções jornalísticas e midiáticas, de cunho sensacionalista e estigmatizador, que se foram construindo sobre a infecção, desde o primeiro caso noticiado no Brasil, sempre atrelando o imaginário de morte às particularidades da epidemia. Ora, ao rememorar essa história de violência é impossível não lembrar do conselho de bell hooks (2019, p. 319): “Os mortos nos conclamam a lembrar”

<sup>2</sup> Opto, ao longo do artigo, por grafar as palavras hiv e aids em minúsculo, seguindo o pensamento do ativista soropositivo Herbert Daniel, que nos ensina: “uso a palavra em minúscula para chamar atenção para este significante que quer dizer muito mais do que a doença indicada com a sigla AIDS” (Daniel; Parker, 2018, p. 141).

Lembrar que muitas travestis e transexuais foram presas e torturadas, aqui no Brasil, sob o argumento de “combate à AIDS”, pela Operação Tarântula; lembrar que pessoas imigrantes e racializadas sucumbiram pelas ações e/ou omissões governamentais em vários países, pois eram lidas pelo imaginário colonial através da ótica do “africano diaspórico”, portanto, vindo de um espaço-tempo africano, estigmatizadamente construído como, “um continente tomado pelo vírus do HIV”; lembrar que muitas pessoas dissidentes de sexualidade e de gênero foram expulsas de suas casas para que morressem longe da “família”; lembrar que a subjetividade de muitas pessoas infectadas foram corrompidas pelo discurso culpabilizante produzido pela “heterobrancocissaudávelnorma”<sup>3</sup> e pelos ideais cristãos; lembrar que “a corrente de vida, proporcionada pela liberalização dos costumes transformou-se rapidamente em uma corrente de morte” (Sontag, 1995, p. 33); lembrar que muitas pessoas ainda morrem de aids, vitimadas pela omissão do Estado – por exemplo, segundo o Boletim Epidemiológico de HIV/AIDS 2022 (Brasil, 2022), divulgado anualmente pelo Ministério da Saúde do Brasil, foram 11.238 óbitos, 11.238 vidas que deixaram de existir, mesmo o hiv/aids sendo, hoje em dia, uma condição de saúde crônica controlável. O exercício de lembrar é, portanto, matéria-prima que nos anima no manejo das cenas de morte em direção a outros horizontes possíveis.

Refletindo a partir do conceito de necropolítica, cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), compreendemos que as operações que criam as zonas de morte e todo um arcabouço discursivo em torno das vidas matáveis pretendem, em primeira instância, desapartar as arquiteturas jurídicas e econômicas do ato de responsabilização em torno dessas perdas colaterais oriundas do sistema capitalista. Às vidas desimportantes para o par Estado-Capital, o destino é a morte que cancela, a morte que apaga, a morte que impede o corpo tombado pela violência de manter-se ligado à memória da comunidade, afinal

mortes violentas, tristes, cruéis [característica do regime necropolítico]  
tendem a lançar os mortos no esquecimento, para que nos protejamos

3 A performer anarcotransfeminista Bruna Kury (2020) refere-se, aqui, aos principais sistemas de opressão que incidem sobre as cosmovisões ocidentais: a heterossexualidade, a branquitude, a cisgeneridade e a noção de boa saúde, pessoa saudável, não doente.

da dor de reviver o momento trágico da morte cruel de alguém que amávamos. E, assim, o morto deixa de habitar a comunidade à qual pertencia. (Nascimento, 2020, p. 31)

Além disso, “ao matar a história, ao matar o conhecimento e ao matar o corpo, a necropolítica promove também o sequestro de capacidades outras de experimentar a morte” (Políticas [...], 2020). Nesse sentido, as mortes e os discursos produzidos sobre a epidemia do hiv/aids ao longo de quatro décadas é justamente o fruto de uma história única (Adichie, 2019), sobre como a cosmovisão branco-europeia construiu a morte numa perspectiva colonialista, isto é, a morte deve ser compreendida como essa que invade os corpos precarizados, que vilipendia, que expõe ao esquecimento, essa que se utiliza da violência como caminho. O professor e filósofo Wanderson Flor do Nascimento, ao refletir sobre outras compreensões que englobam a morte, propõe a ikupolítica como um contraponto à morte na perspectiva colonial, a orquestrada pela necropolítica. Em seu artigo *Da necropolítica à ikupolítica* (2020a) ele propõe um caminho, afinado pela cosmopercepção iorubá, sobre os processos de morte e, para isso, mobiliza a figura mítica de Ikú como capaz de ensinar-nos sobre a morte, numa perspectiva comunitária e coletiva.

Na língua iorubá a palavra Ikú, além de denominar morte, também se refere à energia

encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que essas possam seguir na comunidade como ancestrais. Ikú é, portanto, a morte e também a divindade que, ao nos tocar, retira-nos parte daquilo que nos faz sermos pessoas vivas: nossa ligação com o corpo. (Nascimento, 2020, p. 30)

É nesse sentido que, numa perspectiva iorubana do morrer:

Ikú, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais morto-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual, como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos. (Nascimento, 2020, p. 30-31)

Uma ikupolítica, portanto, propõe uma reconexão com “modos em que morrer não seja vivenciado apenas no modo de ser morto”, mas sim produzindo processos em que “reviver as tradições comunitárias e experimentar uma morte que possa ser festejada [...] [esteja] atravessada de laços que nos mantenham em nossas comunidades” (Nascimento, 2020, p. 31). Daí que uma morte trazida pela ikupolítica, é uma morte que faz com que a gente cure a existência de uma vida que foi vivida, com seus conflitos, suas contradições, a partir de suas experiências comunitárias. Então, o manejo da ikupolítica opera como uma forma de retomar modos dignos de morrer que nos apontem para modos dignos de viver. É importante salientar que essa percepção em nada se assemelha com a cosmovisão cristã que cria a ideia de salvação, castigo ou redenção final a partir do evento da morte. Pelo contrário, numa perspectiva iorubana a morte é apenas mais um dos processos que atravessam o enredo de uma vida, ou seja, a pessoa deixa de viver no plano terreno e passa a viver numa perspectiva ancestral. Essa perspectiva iorubana, portanto, é uma ação contracolonial que compreende os processos a partir de um Início-Meio-Início e não de um Início-Meio-Fim (Bispo, 2015).

Seguindo as perspectivas apontadas por Mbembe (2018) e Nascimento (2020), este também em Políticas [...] (2020), respectivamente, temos dois modos distintos de encarar a morte. Num modo necropolítico, a epidemia do hiv/aids vai sendo construída como signo nefasto, de abjeção e pânico, levando à percepção quase que imediata de que hiv/aids é sempre igual à morte. Já numa perspectiva ikupolítica, podemos compreender a epidemia do hiv/aids não a partir de uma discursividade do medo, do estigma e do horror, mas sim como um processo coletivo e comunitário que nos implicam profundamente na produção do acolhimento, da prevenção, do tratamento e também numa construção plenamente engajada com as políticas da memória, quando, por exemplo, honramos e lembramos as vidas que foram ceifadas pela omissão e ação do Estado-Capital ao não reconhecer a epidemia a partir de sua dimensão comunitária. Desde uma ikupolítica, portanto, temos condições de desfazer a equação criada e reiterada ao longo dos quarenta anos de existência da epidemia, via ação necropolítica, e abrir o significado da morte para significar outras coisas, inclusive vida, como demonstro a seguir a partir de um diálogo ou leitura crítica sobre as performances de Franco Fonseca e Maria Sil.

## A carniça ressignificada – O Baile Urubu de Franco Fonseca

Franco Fonseca é professor artista, aprende arte educando, escreve contágios criativos, atravessa as interfaces da aids nas artes da cena, atua, performa sem capa e sem culpa, produz movimentos e Afetos Colaterais que encruzam gênero, raça, sexualidade e soropositividades, assim se apresenta esse artista contemporâneo das artes da cena brasileira. “Eu danço para seguir pulsando a vida, sem esquecer os que morreram para me permitir dançar hoje”, escreve na legenda de uma das postagens na rede social Instagram no dia 24 de julho de 2020. A partir da legenda podemos produzir uma leitura crítica sobre o que na performance “Baile Urubu” (2018) forja a cena de reverência e respiro desse corpo de bicha preta posithiva. Franco, ecoando as coreografias de artistas como Jota Mombaça e Tieta Macau, escolhe o movimento e põe-se a bailar exaustivamente com aqueles que encampam um imaginário social de morte, de putrefação: os urubus. No rito corporal da dança o sangue soroposithivo que habita em suas veias aumenta sua circulação, fazendo o corpo acordar; os poros expelem, coreografando outras gramáticas de resistência a partir do suor, da saliva e das lágrimas, essas águas que até minutos antes da performance estavam paradas; os membros, antes paralisado pelo estigma e pela sorofobia<sup>4</sup>, dilatam-se num ato de reverência ancestral: é o corpo em estado de guerra! Uma guerra que se trava pelo gesto bailarino.

A professora, poeta, dramaturga e ensaísta Leda Maria Martins (2021) conta-nos que numa das línguas Banto do Congo, o kicongo, o verbo *tanga*

4 Por um comportamento sorofóbico ou sorofobia entende-se: “o conjunto de crenças irracionais, discriminatórias e medos infundados sobre HIV/Aids que resultam em episódios de violência institucional, física, psicológica e política, não só contra as populações soropositivas, mas também contra grupos sociais mais vulneráveis à epidemia. A sorofobia se sustenta em discursos e dispositivos de poder que vão desde a tutela, interdição, segregação, punição e controle sobre os corpos soropositivos até o extremo de reduzir vidas humanas à condição de despesas que podem/devem ser evitadas pelo Estado, por meio de medidas que articulam uma simbiose entre moralismo, populismo, culpabilização individual, meritocracia e austeridade neoliberal. Ela foi produzida no arsenal discursivo de respostas neoliberais e conservadoras ao HIV/Aids, tendo se manifestado no Brasil desde o ano de 2012, quando houve uma guinada conservadora no discurso político governamental, com o desmonte de algumas das principais estratégias de enfrentamento à pandemia de HIV/Aids e censura das campanhas e programas fundamentados na pedagogia da prevenção. Desde então, a sorofobia vem sendo radicalizada por sujeitos políticos da extrema direita” (Barbosa Filho; Vieira, 2021, p. 135).

pode designar tanto o ato de escrever quanto o ato de dançar, ao mesmo tempo em que dessa raiz deriva o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, “uma correlação plurissignificativa,” em suas palavras. Ora, dançar com os signos da morte criados pelo e para um imaginário colonial, subvertendo-os, constitui-se, então, numa

gramática rítmica, onde os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. (Martins, 2021, p. 81)

Diante do movimento o corpo respira, oxigena-se. Ao bailar com necrófagos o corpo do performer ritualiza a cena de fagocitar o *nekrós/nekróu* (do vocábulo em latim), desestabilizando os signos da morte ocidental. Ao “comer” os signos da morte num sentido colonial, o performer metaboliza outros sentidos de morrer e convida-nos para ritualizar aquilo que não se mostra, porque foi silenciado pelo necropoder: a matéria da memória. Em sua dança com urubus, Franco reafirma as palavras de Leda Maria Martins quando ela nos ensina:

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, [um gesto], uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas [e também as culturas LGBTQIAP+], o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória. (Martins, 2021, p. 89)

Ao seguir os ecos produzidos pela performance, compreendi que aquela imagética do “Baile Urubu” se aproximava muito das imagens oriundas de um repertório de terreiro de candomblé: um corpo negro, trajando um vestido vermelho, com os olhos fechados/adornados por uma espécie de óculos de mergulho, bocas e narinas cobertas por uma espécie de máscara e os ouvidos, protegidos por um potente abafador de som e ruídos, também na cor vermelha. Diria, sem medo de parecer forçoso, que aquela imagem transfigurava uma Oyá/lansã<sup>5</sup> afrofuturista, que de posse do corpo do performer,

<sup>5</sup> Yánsàn: outro nome para Oiá; literalmente, “a mãe dos nove filhos” (Prandi, 2001, p. 566).

punha-se a bailar com as energias dos égún<sup>6</sup> da pandemia do hiv/aids ou talvez o próprio performer, ao não deixar o rosto à mostra, era ele próprio um égún que retornava ao Ver-o-Peso para bailar e contar sobre outros modos de vida e morte. Em conversa despretensiosa com Franco, as ancestrais parecem ter confirmado essa percepção sobre as imagens. Ele me dizia:

*Eu danço de vermelho pra replicar minha vó, dançando de vermelho. Dançar de vermelho tinha coisa com a aids, acho que minha primeira performance que a cor vermelha aparece, que tem uma blusa dela [dessa cor] pra tocar no tema, porque é um símbolo óbvio, muito direto. Mas é uma retomada a ver minha vó girando, girando, num vestido vermelho cheio de lantejola e batendo com a cabeça no chão. Essa mulher que me ensinou sobre estigma, primeiro, né? Porque é macumbeira, coisa da umbanda, então eu na rua entendi o estigma a partir dela, né? Só que ela sempre foi um contra-égún contra essas palavras de morte das pessoas, sabe? Porque minha vó era chic, amigo, bonita, unha feita, cabelo arrumado e ainda tinha um lugar econômico interessante dentro da minha comunidade e não fazia sentido ser pejorativo, chamar ela de macumbeira, dizer essas coisas, falar mal dela, sabe? Então eu consegui contrapor o lugar do estigma aí por ela, esse vestido é quase que uma homenagem, assim né? Ele depois vira espaço na minha defesa, eu usei ele na mesa assim. Usei pra entrar em cena e depois coloquei na mesa pra me proteger e hoje ele tá com meu pai, eu nunca mais consegui dançar e fazer nada com esse material. Nem sei onde meu pai guarda, o que é que ele fez com isso, porque foi ele que costurou. Eu tenho até fotos dele costurando (Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022).*

Nesse sentido, os adereços que acompanham a performance do corpo “integram-se ao movimento contínuo da criação dos preceitos, dos sentidos e dos modos de realizar [...]. Toda a história de constituição das culturas negras [e LGBTQIAP+] em geral parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (Martins, 2021, p. 106). Impossível não lembrar aqui da iniciativa *Aids Memorial Quilt*, elaborada pelo ativista

<sup>6</sup> Egúngún, Eégún, égún: s. Espírito de ancestral que se manifesta em rituais específicos. Por não mostrar nenhuma parte do corpo coberta por tecidos, é também denominado mascarado” (Beniste, 2011, p. 207).

estadunidense Cleve Jones, que reúne, desde 1985, painéis costurados por pessoas próximas e enlutadas pelas vítimas da aids, isto é, na performance dos corpos dissidentes, racializados e positivos, “os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história” (Martins, 2021, p. 107). Estética de adereços, é como Leda Maria Martins nomeia esse “engenhoso processo”, ou seja, “escrita nos e pelos adornos, a pessoa emerge dessas escrituras tecida de memória e fazendo história” (Martins, 2021, p. 126).

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Agora chupa essa manga – a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena” (2020), Franco trata sobre a performance Baile Urubu e tem algo em sua fala que se conecta diretamente com a importância que a costura, o retalho, o alinhavo vão ter sobre as subjetividades racializadas e positivas. Ele relata:

Existem outras peculiaridades sobre a vivência dessa ação e minha ida a Belém – PA (sic) que ainda estou analisando se vale trazer para a discussão amadurecendo alguns pontos, mas optei por registrar até aqui. Diferente da viagem a São Paulo, não foi para pesquisar, fui por motivação afetiva de meu pai (ou deveria chamar Mother<sup>7</sup>), que queria me apresentar à sua família biológica. Fui recebido como seu filho no início do meu tratamento, então faz poucos anos e ainda não conheço todos de nossa família que estão concentrados na região norte do país. O que nos uniu para além das explicações que não cabem em forma escrita, foram sem dúvida a arte e a aids, digo isso e soa confuso, mas para pessoas LGBTQs não brancas a história narra aproximações de famílias que se unem pelos mais diversos motivos, inclusive pelo abandono. O que me inquieta é que, diferente da maioria das pessoas que estão em alguma vulnerabilidade social e diagnosticam o hiv, ser soropositivo foi o que motivou conhecer o homem que hoje chamo de pai e com quem divido o lar. Não é uma tentativa de romantizar o que dói, mas de revelar que há mais do que apenas exclusão e estigma dentro do meu processo de falar sobre o assunto, não sei se há traço acadêmico para dizer desta experiência ou se esta se encerra em algo muito voltado

7 Transcrição da nota de rodapé utilizada pelo artista em sua dissertação: “A palavra se refere ao substantivo ‘Mãe’ em inglês, mas na lógica que tento construir aqui é análogo as relações familiares sem parentesco biológico que se constroem sócio afetivamente em situação de vulnerabilidade e dissidência de gênero, sexualidade e raça. Como é presente e marcante na cultura da comunidade LGBTQ, melhor exemplificada no documentário norte americano da diretora Jennie Livingston, *Paris Is burning* (1990) que foi analisado pela estudiosa bell hooks (*Race and representation*, 1992) e pela Judith Butler (*Bodies that Matter*, 1993)” (Fonseca, 2020, p. 89).

para meu interesse pessoal, no entanto, a experiência em que vivo como parte dessa família me faz pensar as “houses” instituídas nos anos 70 até os anos 90” (Fonseca, 2020, p. 89).

No vestido vermelho, pacientemente fiado por seu pai, reside um tanto de memória e vida que, tal qual a iniciativa do *Aids Memorial Quilt*, canta a presença de muita gente que foi ceifada pela epidemia. É uma costura da memória, como pensada pela artista brasileira Rosana Paulino, em que: “a costura e o bordado [...] apresentam a oportunidade de trabalhar com memória e assumir uma posição política em relação ao fazer arte” (Cleveland, 2013, p. 143). Costurar para fazer a família dançar, constitui-se num bonito programa de ação performativa, ação essa que nunca cessa, pois sempre haverá vidas que bailam.

Ainda nessa conversa com Franco Fonseca, algo importante parece ter emergido, no momento mesmo em que ele me confienciava outros ecos sugeridos pela simbologia dos urubus. Dizia ele:

*Tem comunidades ameríndias e não-ocidentais que cultuam uma espécie específica de urubu. Né? Esses urubus, nessas comunidades, também são cicladores (sic) como os nossos, né? Comem a carniça e tal, mas para os guerreiros saírem pra guerra ou pós-ferimen... (interrompe), pós-guerra, eles passavam o sangue desses urubus, né, em suas feridas. E, de fato, há uma explicação, também pelo caminho da ciência para falar do sangue desses urubus que tem um alto nível de hããã (como se pensando uma palavra). De... eu vou falar essa palavra, mas não era isso que eu queria dizer, toxinas e não sei que lá, por comerem o que comem, no estado que comem, que são, de fato, parte de alguns processos de cura, mas enfim. Tem também muita mitologia e coisas superticistas (sic), culturas críveis. [...] Outra é que Baile Urubu foi um tapa na minha cara, eu tava muito acadêmica lendo necropolítica, mexida com Mbembe [...] e quando em cheguei em Belém, amigo, os urubus eram amados, tá? (riso). Eu chegava as pessoas davam peixes na boquinha deles, parecia bicho de estimação. E esse pedaço onde os urubus ocupam, onde eu realizei a performance, no Ver-o-Peso, a Pedra do Sal (que é quente pra caralho!), – nossa, foi insuportável fazer isso de máscara, agora eu lembro porque que eu chorei tanto – é um lugar que tem uma memória ancestral anterior à colonização, né? Um lugar de troca que a Xan [Marçal] vai conseguir dizer melhor pra você. Só pra ilustrar umas doidices!*

(Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022)

Na intertextualidade oferecida pela imagem do urubu (ou abutre) e pela imageação<sup>8</sup> (Silva, 2019) de Franco Fonseca, rememorei uma passagem dos *Condenados da Terra* (2022) em que Frantz Fanon cita um poema de Keïta Fodéba<sup>9</sup>, onde há uma referência precisa à Douga, “dança sagrada do abutre, que ninguém dança sem ter realizado um ato memorável [...]. Douga, célebre dança dos mandingas” (Fanon, 2022, p. 232). Sobre a Douga, Aza Uzuomaka Azodo (1994, p. 59) nos diz:

É uma dança de vitória que é espiritualmente relevante em três níveis. Em primeiro lugar, é uma dança mágica, executada apenas ocasionalmente em grandes eventos e marca o renascimento religioso desta comunidade guineense. Então, em um nível esotérico mais profundo, mostra o domínio do conhecimento humano, habilidades criativas e sabedoria sobre a matéria e instinto bestial. Em terceiro lugar, demonstra em um nível gnóstico ainda mais fundamental, a promessa da ressurreição dos mortos para a vida. É, portanto, uma celebração da invulnerabilidade aos estragos do tempo histórico, graças à criatividade trabalho e ritual.

O que a Douga nos informa, entre outras coisas, é que o movimento de se afeiçoar pelas imagens negativadas da cosmovisão ocidental (urubu=carcaça=podridão=abjeção) é bastante reducionista e, se a gente desloca nossa percepção, por certo, outras paisagens surgirão. Na performance Baile Urubu, por exemplo, quando o artista dança, sob um calor extremo, tendo o seu corpo marcado com a palavra “AID\$” é justamente uma imagem de resistência opulenta: um corpo, uma vida que não se permite ser tombado pelas arquiteturas do necropoder. O corpo marcado com o

8 Utilizo a palavra imagear/imageação de forma múltipla, acessando um sentido proposto por Denise Ferreira da Silva (2019), que tem a ver com uma capacidade que a imaginação (do exercício de imaginar algo/alguma coisa) tem de produzir imagens liberadas do clamor ocidental pela descrição, pela captura, pelo regime do Entendimento e/ou Verdade. Imagear, nos termos que aqui se apresentam, funciona como um exercício de leitura po-Ética [*poethical reading*] do mundo onde o sem sentido, o ruidoso, o inaprensível ganham contornos de liberdade, justamente porque não prestam reverências ao comportamento da racionalidade ocidental de capturar o sentido e a verdade do Mundo (Fontes, 2023, p. 26).

9 “Fodeba Keita foi uma força orientadora na evolução das artes e da música guineense. Autor, compositor, dramaturgo e coreógrafo, Keita juntou-se a Kante Facely para formar o grupo de dança tradicional guineense, *Ballets Africains*. Um dos primeiros conjuntos a apresentar os ritmos do djembe, a trupe tornou-se a companhia nacional de balé depois que a Guiné conquistou a independência em 1958.” Texto extraído de: [allmusic.com/artist/fodeba-keita-mn0001819444/biography](https://allmusic.com/artist/fodeba-keita-mn0001819444/biography). Acesso em: 9 jun. 2023

cifrão aponta, igualmente, para esse deslocamento violento que a indústria farmacêutica<sup>10</sup> e todo o dispositivo biomédico têm produzido em torno e por sobre as vidas positivas. Nesse sentido, a dança de Franco com os urubus é ao mesmo tempo uma crítica potente sobre a financeirização das vidas negras positivas e uma ação implicada do corpo positivo que recusa a inércia produzida pela sorofobia.

A transição das imagens negativas para imagens positivadas da epidemia de hiv/aids de certo que funciona como uma abertura de portais, como um fazer po-Ético que se afeiçoa às conexões, às potencialidades da linguagem e seus modos de dizer. Bem, o que é isso senão literatura? O que é isso senão uma prática artística contracolonial? Na mitologia Kamayurá (Agostinho, 2009) o urubu tem papel fundamental nos processos simbólicos e materiais que denotam e conotam travessia entre espaços-tempo diversos, sejam eles de transição etária (passagem daquilo que nomeamos por infância e puberdade, a partir do “remédio do urubu” que “destina a fortificar e fazer crescer” [2009, p. 73]); de narrativas mitológicas que ligam, fazem a travessia, entre a Terra e o espaço dos espíritos tutelares, onde se come, bebe, pinta o corpo com jenipapo, dança, produz encontros e conjura os processos de vitalidade ou mesmo de espaços-tempo de guerra, pela “pintura do Urubu” (corpo pintado com fuligem e cocares de penas escuras na cabeça), que “são os atavios de guerra Kamayurá” (Agostinho, 2009, p. 85). Ainda pensando as afiliações indígenas, e devo dizer que não sou um atento e profundo conhecedor de todos esses “complexos acervos de conhecimento” (Martins, 2021,

---

10 “Forjei a palavra corpo-rações como forma de flagrar essa operação da língua e de toda essa estrutura de financeirização das vidas positivas: por um lado somos vidas dependentes das moléculas farmacêuticas, os antiretrovirais [ARV] (pois devemos ingeri-las diariamente, para manter as cópias dos vírus controladas – nesse sentido vivemos dessa razão), por outro somos vidas barganhadas no mercado financeiro da saúde (preços, política de compras pelos estados que fornecem o medicamento gratuitamente, desabastecimento oriundo das políticas monetárias e altas taxas de importação etc.) por não mais que dez empresas bilionárias que seguem lucrando com o monopólio da tecnologia farmacológica, daí que nossas vidas e corpos acabam personificando a própria corporação farmacêutica que oferece o ‘menor preço’ no pregão das aquisições medicamentosas, por parte dos governos que oferecem o tratamento gratuito. Enquanto isso a pauta da cura do hiv/aids é relegada para um segundo plano ou é fortemente sabotada pelo multibilionário lobby praticado pelas mesmas indústrias farmacêuticas, que estão justamente interessadas nessa dependência contínua do medicamento a qual a vida positiva está submetida” (Fontes, 2023, p. 125).

p.141), conectei o gesto bailarino do Franco com a vida, simbólica e material, que emerge a partir dos gestos da materialidade fônica dos povos Maxakali, autodesignados como Tikmũ'ũn.

Leda Maria Martins (2021, p. 139-151), dedicou um ensaio belíssimo e carinhoso intitulado “Composição V: Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali” para o seu amigo e ancestral Toninho Maxakali. Em determinado momento do ensaio a autora nos interroga, apresentando em seguida o que aprendeu com seu amigo:

O que nos dizem os Tikmũ'ũn?

Eles nos asseguram que são visitados pelos espíritos dos mortos; uma variedade de povos, seus ancestrais, que eles denominam povo-árvore, povo-gavião, povo-morcego, povo-abelha, entre muitos outros. Essas visitas que chegam às aldeias incluem humanos, bichos, fauna e flora. Os espíritos são aparições epifânicas, visões, imagens que ensinam. As imagens são os ancestrais que vêm pelo sonho que lhes emprestam morada. Os Maxakali sonham imagens que designam todos os seres e o cosmos, enfim. As imagens aparecem no sonho, por meio do qual habitam o corpo daquele que sonha. Para melhor receber as imagens, algumas cerimônias iniciáticas pressupõem o encobrimento dos olhos, pois a imagem sonhada não pode ser vista, com o risco de cegar aquele que vê. A jornada pelo mundo das imagens é órfica: como Orfeu, cujo destino era tocar, os Maxakali devem cantar as imagens. Aquele que sonha ou que as vislumbra, sem fixá-las ou mirá-las, em seu sonho torna-se pai ou a mãe do que sonha, numa inversão da temporalidade linear. O ancestral-imagem deve ser alimentado, resguardado. Quando aquele que sonha acorda, a imagem se torna canto e o canto, por sua vez, produz imagens, em um processo contínuo de transformação e de metamorfose que é contíguo e perene. [...] Rosângela de Tugny revela que os espíritos são denominados *xokxop*, e observa que a raiz linguística de *xop* significa povo, coletividade, e *xok* pode ser tanto morte quanto imagem. Assim, a palavra que designa esses antepassados enuncia-dores pode ser tanto “povo de mortos” quanto “povo-imagem.” (Martins, 2021, p. 144-145)

Na performance de Franco Fonseca, portanto, é possível sonhar que o povo-urubu, ali mesmo na quentura do Ver-o-Peso, canta imagens a partir do transe onírico do artista e “a escuta das imagens é a nossa entrada para o universo cósmico em que sonoridades, musicalidades, movimentos dançantes,

gestos, cheiros têm cores e também esculpem e revelam paisagens” (Martins, 2021, p. 149). Dénetem Touam Bona (2020, p. 31) nos ensina que “o transe é uma técnica de intensificação dos fluxos: o corpo não se reduz mais a uma coleção de órgãos, se transforma em onda vibratória. A metamorfose surge das pulsações rítmicas de um erotismo sagrado;” nesse sentido, a prática performática de Franco, em “Baile Urubu,” conecta um repertório vasto da diáspora africana e das cosmovisões ameríndias, subvertendo o saber-poder europeu (ocidental), naquilo mesmo em que eles instituíram como abjeto, políticas de vida/morte e racionalidade, isto é, a noção canônica de morte, perpetrada pelo necropoder. “Baile Urubu” rememora e reprograma o corpo soropositivo para continuar dançando sobre os escombros da necropolítica.

*Quando eu fiz, lá [no Ver-o-Peso], fico pensando tanta [interrompe]. Eu tive encontros com urubus a semana inteira, tipo, eu fiquei na Ilha do Marajó, numa praia de pesqueiros, perdido, sem ter como voltar, uma madrugada inteira. É... e a praia era lotada de urubus e eu fiquei brincando de como chegar perto, enfim. E esse lugar do transe foi muito real [...] eu me lembro, parecia que eu estava bêbado, enquanto dançava. Tanto que eu só entendi que a ação tinha acabado quando meu pai chegou muito perto e quando ele me abraçou, meu joelho, sabe quando dobra assim por trás e você cai? Ele que me segurou [trecho inaudível] é hora de parar, já tava... o oxigênio já tava diferente, né? Na cabeça, o corpo, enfim. (Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022)*

O “fora, nascido do escapar de um canto ou de uma dança, no próprio seio de um dentro asfixiante” forja paisagens onde “todo passo de dança é esboço de um golpe” (Bona, 2020, p. 81-82). Por tudo isso, o “Baile Urubu,” ou melhor o Baile do Povo-Urubu grafa para todos os corpos soropositivos a seguinte sentença de vida e fortalecimento subjetivo: “um corpo que não foi esculpido é um corpo vazio de sentido” (Bona, 2020, p. 82), ou seja, a forja produzida pelo diagnóstico do hiv/aids em nossas vidas deve nos manter firmes na dança contra as violências e opressões produzidas pelo imaginário colonial.

## Transmutação a partir da morte colonial – “O velório de Maria Silvino”, por Maria Sil

Maria Sil, “travesti, mestiça e posithiva”, é assim que se apresenta essa artista contemporânea da cena artística brasileira. Cria da baixada santista, em São Paulo, Maria atua como cantora, atriz e performer. A partir de sua performance intitulada “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” (2020/2021) refletiremos sobre como a noção de morte ocidental, em diálogo com os atravessamentos da epidemia de hiv/aids, é ressignificada pela artista.

O velório de Maria Silvino é uma performance-cênica-denúncia que comecei a elaborar em janeiro de 2019. Naquele momento, eu queria entender o meu corpo e a trajetória trilhada por ele. Queria entender, também, a trajetória de minha família e os motivos dela ser tão atravessada por lutos. Com o avanço e a vitória da extrema-direita no Brasil nas eleições de 2018, passei a investigar e a pensar sobre os atravessamentos e flertes que a morte degrada e significa em meu corpo de travesti, branca, mestiça, de família negra e que vive com hiv/aids. Também fui refletindo sobre como o diálogo constante com a possibilidade iminente de morrer modificam as minhas experiências pessoais, emocionais e sociais. (Sil, 2022, p. 111)

Ao longo desses anos, desde 2017, desenvolvemos uma amizade bonita e pude conversar por vários momentos com Maria sobre como as experiências dela com a morte, orquestrada pela maquinaria necropolítica, atravessam completamente seus processos artísticos. A performance que analisamos aqui, já foi apresentada algumas vezes presencialmente, mas também virtualmente, uma em 2020, na programação do SESC São Paulo (Santos)<sup>11</sup> e também em 2021, num diálogo com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, logo após a artista ter que elaborar a representação de mais uma perda: a morte de sua mãe, vitimada pelo descaso do governo brasileiro diante da pandemia de covid-19.

A história de Maria é comum a muitas pessoas criadas em comunidades periféricas nesse Brasil: uma vida atravessada por lutos, perda de pessoas

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoiNI1MIXUE>. Acesso em: 25 out. 2023.

da família, amigas/es/os que cresceram junto ou até mesmo a convivência cotidiana com pessoas extremamente adoecidas pelas arquiteturas do par Estado-Capital, seja física ou mentalmente. Todo mundo que nasce e cresce em territórios que não são exatamente os territórios abastados das cidades, certamente terão, ao menos, uma história daquela pessoa que “poderia ter sido muita coisa na vida,” mas o encontro com a maquinaria necropolítica ceifou seus sonhos e possibilidades, isso fica ainda mais evidente se esse corpo é um corpo racializado. Diante dessa narrativa, infelizmente comum no cotidiano brasileiro, fiquei refletindo o que exatamente a performance da artista mobiliza em termos de vitalidade, ou melhor, como a ação de detecção de vida em contextos de morte podem reestabelecer uma força subjetiva que ajuda um corpo dissidente de gênero e soropositivo a se reerguer e seguir na travessia da vida? Ou melhor, o que exatamente se vela quando se organiza uma morte, quando se organiza o seu próprio velório?

Escutando as narrativas de vida e morte que Maria elabora em suas aparições fantasmáticas (estados de vida e morte, na cena da performance), o que parece querer chamar nossa atenção é justamente aquilo que ali não está, aquilo que não é dito, aquilo que não é mostrado: a dor da perda aniquiladora, a perda que afasta bruscamente o corpo que padece desse pertencimento familiar, comunal. Quando a artista, mobilizando os signos de abjeção que formatam o texto social sobre sua vida – a identidade travesti e a identidade soropositiva – ela se põe no exercício de torção desses imaginários coletivos. Ela joga duplamente com as arquiteturas jurídicas do par Estado-Capital e mobiliza outras percepções sobre vida, memória e enlutamento.

O que pode um corpo de uma travesti, mestiça e positiva, viva, quando encontra o arquivo colonial? As histórias de perda que atravessam a vida de Maria Sil, longe de produzir uma romantização sobre o luto e a violência cotidiana, aponta-nos locais de vitalidade, a partir de uma reflexão interseccional, diante de toda uma arquitetura necropolítica. Aqui, especificamente, como que a vida de uma travesti, atravessada pela expectativa de vida de 35 anos<sup>12</sup>, torna-se insurgente e ousa, mesmo quebrada por tais violências,

---

<sup>12</sup> Inflationada pela transfobia institucional, que para além das violências cotidianas impedem que essa vida tenha o básico: emprego, moradia, lazer, saúde etc.

denunciar as reiteradas mortes que atravessam sua existência, ou melhor, que constituem esse arquivo colonial da cisgeneridade? A vida de Maria e as mortes que ela traz em sua história de vida atravessam o arquivo oficial, desestabilizando-o, naquilo em que ele se pretende coerente: a contação de uma história única (Adichie, 2019) sobre determinados corpos.

O “Velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” é uma ação, digamos, esteticamente simples e sem muito requinte cenográfico, tanto na apresentação de 2020 quanto na de 2021. Rememora, de forma indireta, a prática dos chamados *Die-ins*<sup>13</sup>. A artista, trajando um vestido preto, muito semelhante à uma roupa de dormir rendada, deita-se num caixão de papelão, confeccionado à sua medida, enquanto ao seu lado são projetadas, em *looping*, imagens previamente gravadas dessa mesma cena, como se a performer ensaiasse o que ocorreria em seguida. Nos *frames* projetados podemos ler palavras como: “necropolítica”; “história da morte no ocidente”; “ritos fúnebres”; “virtualização”; “COVID-19”; “travesti” e “HIV/AIDS”. Durante 42 minutos, na apresentação de 2020 para o SESC-São Paulo (Santos), a artista permanece, dentro do caixão de papelão, de olhos fechados, em silêncio e com as mãos entrelaçadas sobre o tronco, performando, de fato, a postura que comumente vemos nos velórios, dos corpos das pessoas que morreram. Já na apresentação de 2021, em colaboração com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, o tempo em que passa no caixão é de 20 minutos, aproximadamente, e logo em seguida, ao se levantar do ataúde cantando a música “Gonzaga”, na voz de Gonzaguinha, a artista põe-se a declamar as poesias e fragmentos literários deixados por sua mãe, falecida há poucos meses em decorrência da covid-19. Logo em seguida ela reflete sobre as mortes e lutos que enfrentou desde que era pequena e canta suas composições musicais sobre tais episódios.

Falar pormenorizadamente sobre tais mortes, penso eu, não é exatamente o objetivo que nos propomos aqui, até porque a Maria Sil já o faz

---

13 Os *Die-ins* são encenações de morte e funcionam na tentativa de criar uma imagem que impressione a opinião pública. Por exemplo, uma multidão se deita na via pública, impedindo o trânsito para chamar atenção para o número de mortes naquele espaço ou quando uma multidão de ativistas se deitou na catedral de Nova York, na década de 1980, como forma de protestar contra a posição da Igreja Católica em condenar o uso do preservativo, durante o auge da epidemia do hiv/aids.

em sua performance, mas convém indicar exatamente os caminhos em que esses óbitos se dão: o primeiro, enquanto Maria tinha 11 anos, o segundo enquanto tinha 13 anos, o terceiro, enquanto tinha 16 e o mais recente, enquanto tinha 29 anos. Todas as mortes recaem sobre corpos racializados e/ou clivados pelas intersecções de raça/classe/gênero, pertencentes ao núcleo familiar e afetivo da artista: um senhor que tomba, por infarto, numa unidade do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) que não dispõe de desfibrilador; um jovem, filho desse senhor, que anos após a perda do pai sucumbe, vítima de pneumonia “contraída e mal tratada dentro do sistema carcerário brasileiro” (Sil, 2022, p.120); um outro jovem, assassinado; e por último, a sua mãe, mulher negra, que nas palavras de Sil:

Estava com 69 anos, era obesa, tinha pressão alta, estava com 50% dos pulmões comprometidos e era negra. Em seu primeiro atendimento nesse processo de adoecimento, atendimento este documentado, a médica enviou-a para a casa, sem medicá-la, porque segundo a “doutora” a “cara dela” estava “boa,” logo não precisava sequer ser medicada, mesmo estando com 50% dos pulmões comprometidos (“Olha pra cara dela. Tá com a cara boa. Pode ir pra casa.”). No dia 15/05/2022 ela veio a óbito, depois de 16 dias internada, desses, 10 entubada em uma UTI. Só pude vê-la no dia anterior à sua morte. Saí do hospital pouco mais das 17h, pela manhã do dia seguinte ela passou a endossar os dados que apontam as mulheres negras como as maiores vítimas da COVID-19 no Brasil. (Sil, 2022, p. 125)

A performance de Maria Sil subverte todos os códigos esperados pela sua corporalidade e memória. Por um lado, a mobilização do corpo de uma travesti, viva, produzindo o luto coletivo por seus familiares (contrariando as baixas expectativas de vida da população trans e a transfobia estrutural da sociedade brasileira) desorganiza, ao menos provisoriamente, essa pretensa vontade da norma de ser a única responsável por contar a História. Isto é, a performance de Maria interrompe uma certa “lógica naturalizada” de que são as vidas cisgêneras as responsáveis por contar a história e processar o luto pelas vidas das pessoas transgêneras que se vão, ou melhor, a vida de Maria, viva e produzindo poética-manifesto-denúncia bagunça a “lógica naturalizada” e reafirma a potência material e simbólica das vidas desimportantes para a arquitetura do Estado-Capital, na medida mesmo em que

desestabiliza a norma arquivar/documental inquirindo-a diretamente sobre os processos que mantêm tais vidas em lugar de desimportância, ante a essa mesma arquitetura. Maria Sil não espera morrer pelas artimanhas do necropoder e, nessa poética de sobrevivência, põe-se a narrar, como um obituário indesejado, a quantidade de mortes que se agarram à sua história clamando por visibilidade, ou nos termos de Denise Ferreira da Silva (2019) reivindicando justiça, isto é, o fim desse mundo como nos foi dado a conhecer e que se assenta sobre essa mesma lógica naturalizada de morte e obliteração de determinadas vidas.

Refletindo sobre a performance de Maria Sil, penso que a potência e a vitalidade estão justamente naquilo que ali não está, ou seja, as vidas que se foram. E mobilizando-as no tecido discursivo e poético, a vida de Maria reveste-se da fabulação crítica (Hartman, 2021) e põe-se a narrar as vidas impossíveis, desde um lugar impossível. A impossibilidade da cena, uma travesti posithiva enlutada por seus mortos, recobra o seu fôlego e restitui a respiração daqueles que se foram. Nessa materialidade físico-poética-química, a artista rompe o imaginário colonial e reafirma o valor das vidas pilhadas pela arquitetura necropolítica.

O trabalho e o movimento incansável de Maria Sil, com seus (nossos!) mortos, expande-se como “parte de um caminhar coletivo” onde “a ruminação [produzida e mastigada pela vida travesti posithiva] é teoria – e não uma mera variável colonial” (Vergueiro, 2018, p. 15). Nesse sentido, a sua performance transmuta as imagens negativas produzidas pelo arquivo colonial, sobre as vidas dissidentes de gênero e posithivas, na medida mesmo em que se recusa a ser narrada pela oficialidade discursiva do Estado-Capital. Ao se apropriar da voz e da narrativa de seus mortos, amplificando-as em sua voz travesti posithiva a artista conta-nos outras histórias de vida e morte, histórias essas que se recusam a ser enterradas numa vala comum da história brasileira.

## Conclusão

Mobilizando uma cosmopercepção iorubana, guiada pelo conceito de ikupolítica, analisamos as performances “Baile Urubu” (2018), de Franco Fonseca (RN) e “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga

palavras” (2020/2021), de Maria Sil (SP), produzindo uma leitura crítica sobre performances contemporâneas de duas artistas que vivem com hiv/aids (PVHA) e mobilizam esse atravessamento de saúde conectando, ao mesmo tempo, experiências pessoais e coletivas sobre 40 anos de uma epidemia ainda incurável. As ações de ambas ressignificam as imagens de dor e morte, construídas ao longo de quatro décadas da epidemia de hiv/aids, no território brasileiro, além de expandirem as reflexões sobre o que significa morrer, dentro de um regime de expropriação e intensificação da violência (necropolítica), em contraponto a uma perspectiva coletiva e comunal de compreensão dos processos de morte (ikupolítica). Atravessando a obra dessas duas artistas argumentamos que esse deslocamento discursivo (da negação para uma posituação) aponta para uma ressignificação do imaginário social sobre a epidemia, para um enfrentamento direto contra o estigma e a sorofobia e, também, para uma posituação sobre os significados de viver com hiv/aids na quarta década da epidemia no Brasil. Importante ressaltar a relevância dessas ações, sobretudo pelo momento em que aconteceram (2018-2021), isto é, diante de um país regido por discursividades negacionistas e que atuaram com eficiência num desmonte global das políticas de saúde, educação e cultura, ambas as obras apontam como o corpo, a vida, a virulência e a revolta podem operar, em conjunto, maneiras de recontar a história única que se foi tecida sobre o hiv/aids no território brasileiro.

## Referências bibliográficas

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGOSTINHO, P. **Mitos e outras narrativas Kamayurá**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2009.
- AZODO, A. U. The Work in Gold as Spiritual Journey in Camara Laye's "The African Child". **Journal of Religion in Africa**, Leiden, v. 24, p. 52-61, 1994. DOI: 10.2307/1581374.
- BARBOSA FILHO, E. A.; VIEIRA, A. C. de S. A expansão da sorofobia no discurso político brasileiro. **Argumentum**, Vitória, ES, v. 13, n. 3, p. 134-147, 2021. DOI: 10.47456/argumentum.v13i3.35656.
- BENISTE, J. **Dicionário yorubá-português**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

- BESSA, M. S. **Os perigosos: autobiografias & AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BESSA, M. S. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BISPO, N. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília, DF: INCTI, 2015.
- BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRASIL. Secretaria de Vigilância em Saúde. Ministério da Saúde. **Boletim Epidemiológico de HIV e Aids**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2022.
- CLEVELAND, K. L. **Black Art in Brazil: Expressions of Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013.
- DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas/dois olhares se cruzam numa noite suja**. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FONSECA, F. W. L. da. **Agora chupa essa manga – a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
- FONTES, R. **Ekografias do HIV/aid\$**. 2023. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. In: BARZAGHI, C.; PATERNIANI, S. Z.; Arias, A. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; N-1 Edições, 2021. p. 105-126.
- HOOBS, b. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KURY, B. Sobre contato e comunicação e o velho colonial vírus. **EhChO**, 3 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3ToaD0i>. Acesso em: 24 out. 2023.
- MARTINS, L. M. **Performances do Tempo Espiral**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, W. F. do. Da necropolítica à ikupolítica. **Revista Cult**, São Paulo, ano 23, n. 254, p. 29-31, 2020.
- POLÍTICAS de Morte: entre a Necropolítica e a Ikupolítica. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2020. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal NEAB UFU. Disponível em: [https://youtu.be/P0Obn\\_rGRks](https://youtu.be/P0Obn_rGRks). Acesso em: 27 out. 2022.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SIL, M. O velório de Maria Sil: pneumonia, HIV/Aids, Covid-19 e a necropolítica no Brasil. In: PUCCINELLI, B.; FERNANDES, F.; FONTES, R. (Org.). **Aids sem capa: reflexões virais num mundo pós-pandemia**. Salvador: Devires, 2022. p. 111-128.
- SILVA, D. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Casa do Povo, 2019.

SONTAG, S. **Assim vivemos agora**. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VERGUEIRO, V. **Sou travestis**: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial. Brasília, DF: Padê Editorial, 2018.

Recebido em 27/10/2023

Aprovado em 15/03/2024

Publicado em 30/04/2024



# Práticas artísticas comunitárias como promotoras de conhecimento-emancipação

*Community artistic practices as promoters of knowledge-emancipation*

*Las prácticas artísticas comunitarias como promotoras de conocimiento-emancipación*

**Daniela Mota Silva**  
**José Eduardo Silva**

## **Daniela Mota Silva**

Centro de Estudos Humanísticos<sup>1</sup>, Universidade do Minho, Braga, Portugal  
Doutoranda em Ciências da Cultura na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, apoiada e financiada por Bolsa de Doutoramento Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito do projeto 2022.13311.BD. Mestre em Artes Cénicas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é pesquisadora no âmbito das práticas artísticas comunitárias e das artes participativas.

## **José Eduardo Silva**

Centro de Estudos Humanísticos<sup>1</sup>, Universidade do Minho, Braga, Portugal  
Actor, encenador, investigador e professor adjunto de Teatro na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Doutorado em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, as suas áreas de interesse interceptam o teatro, as artes performativas e o desenvolvimento humano nas suas dimensões psicológicas, sociais e políticas.

<sup>1</sup> O Centro de Estudos Humanísticos é apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito do projeto UIDB/00305/2020 <https://doi.org/10.54499/UIDB/00305/2020>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar as potencialidades das Práticas Artísticas Comunitárias (PAC) como possibilidades contra-hegemônicas de socialização e construção de mundo a partir das artes performativas. Procuraremos perceber como as PAC podem ser uma alternativa às formas convencionais de se construir conhecimento e de se fazer arte, por reunirem as condições necessárias para a formação do conhecimento-emancipação. Para isso, conceitos da teoria/pedagogia decolonial e das Epistemologias do Sul serão utilizados como fundamentação teórica.

**Palavras-chave:** Práticas artísticas comunitárias, Teatro em comunidade, Conhecimento-emancipação, Teoria decolonial, Epistemologias do sul.

## Abstract

This study aims to explore the potential of community artistic practices (CAP) as counter-hegemonic possibilities of socialization and world-making offered by the performing arts. This study will try to understand how CAP can offer an alternative to conventional ways of constructing knowledge and making art as they bring together the necessary conditions for the formation of knowledge-emancipation. For this, concepts of decolonial theory/pedagogy and Epistemologies of the South will be used as theoretical foundation.

**Keywords:** Community artistic practices, Theatre in community, Knowledge-emancipation, Decolonial theory, Epistemologies of the South.

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo explorar las Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) como posibilidad contrahegemónica de socialización y construcción de mundo desde las artes escénicas. Trataremos de entender cómo las PAC pueden ser una alternativa a las formas convencionales de construir conocimiento y hacer arte, ya que reúnen las condiciones necesarias para la formación del conocimiento-emancipación. Para ello, se utilizarán como fundamento teórico los conceptos de teoría/pedagogía decolonial y Epistemologías del Sur.

**Palabras clave:** Prácticas artísticas comunitarias, Teatro en comunidad, Saber-emancipación, Teoría decolonial, Epistemologías del Sur.

## Introdução

Se refletirmos sobre as Práticas Artísticas Comunitárias (PAC) dentro das nossas sociedades contemporâneas, veremos que elas ainda ocupam um lado da linha abissal destinado à subalternidade, à excentricidade e também que os sujeitos de sua ação tendem a não serem integrados nos roteiros artísticos institucionais, sendo frequentemente desconsiderados enquanto fazedores de arte. Isso se dá pelo próprio caráter híbrido que essas práticas assumem, onde seus projetos podem se enquadrar tanto no campo epistemológico da arte quanto no da educação, ou no espectro social e político, entre outros campos de atuação. Segundo Cruz (2015), os processos de criação dentro das PAC são, na sua grande maioria, gerados pelas “culturas, identidades, histórias, tradições e necessidades sentidas de pessoas e comunidades que, abordadas artisticamente, sustentam o desenho de dramaturgias diversas” (Cruz, 2015, p. 9). A literatura revela que as origens dessas práticas espelham essa hibridez, com forte influência do Teatro Político de Brecht, do movimento de educação popular defendido por Paulo Freire, da essência comunitária do Teatro do Oprimido proposto por Augusto Boal, além de adotar características e influências específicas conforme o local onde o projeto é desenvolvido.

Se pensarmos ainda no Teatro Comunitário ou no Teatro em Comunidade, objeto de interesse e de estudo deste artigo, veremos que, na visão de cultura do norte global, essas práticas geralmente são vistas como informais, amadoras e menores sob o ponto de vista artístico, econômico e social. Por contraposição, as práticas do teatro dito “convencional” são tendencialmente enquadradas como “artísticas”, “profissionais” e possuidoras de valor acrescentado. Essa desvalorização do Teatro Comunitário é fruto, em muitos casos, da falta de enquadramento das relações entre os profissionais e as comunidades que se envolvem nessas criações artísticas, alvo de constantes deturpações do real significado dos projetos de arte comunitária e que acabam adotando modelos hierarquizantes e colonizadores para as suas criações. A professora Márcia Pompeo Nogueira, que foi pioneira nos estudos do Teatro em Comunidade no Brasil, define em três modalidades a trajetória desta área: **teatro para as comunidades**; **teatro com comunidade** e **teatro por comunidade** (Nogueira, 2018). Essas modalidades são diferenciadas entre si em função de participações mais

ou menos hierárquicas entre seus integrantes, de modo que no **teatro para as comunidades** essa relação se dá através de uma abordagem de cima para baixo, tendo o grupo (ou o artista responsável) o total controle das decisões e da construção do objeto artístico. Já na abordagem do **teatro com comunidade** essa relação se torna um pouco mais participativa, e a comunidade é consultada sobre os assuntos a serem abordados ou outras formas artísticas a serem incorporadas no espetáculo. Mas ainda não se enquadra em um formato completamente democrático, pois a maioria das decisões ainda são centralizadas na equipe artística. Por fim, o formato de **teatro por comunidade** é caracterizado por incluir completamente a comunidade no processo de criação teatral, sendo esses processos definidos pela participação ativa, horizontal e democrática entre todos, sendo a última abordagem aquela que mais nos interessa e sobre a qual iremos particularmente nos debruçar.

Apesar da frequência desse tipo de enquadramentos que colocam desafios significativos às PAC, é importante salientar que, sobretudo nas últimas décadas, as suas características específicas têm sido alvo de interesse crescente de estudos acadêmicos, de onde tem resultado um valioso manancial de conhecimento teórico e prático. Esse reconhecimento da relevância das PAC em vários domínios (e.g. humano, social, epistemológico, artístico, econômico, político, entre outros) tem acontecido a par do fortalecimento de redes de trabalho em diferentes países. Exemplos disso são: o **Movimento Cultura Viva Comunitária**<sup>2</sup>, fundado em 2013 e que conta com a participação de diversos coletivos artísticos da América Latina; a **Rede Nacional de Teatro Comunitário da Argentina**<sup>3</sup>, fundada em 2002 por coletivos teatrais desse país; a **Rede Moçambicana de Teatro Comunitário (RETEC)**<sup>4</sup>, fundada em 2007 e que conta com a participação de 120 grupos de teatros espalhados por 83 distritos de Moçambique; além da recente criação em Portugal da **HUG – Rede Internacional de Teatro e Comunidade e Artes Participativas**<sup>5</sup>, em 2023.

2 Disponível em: <https://iberculturaviva.org/>. Acesso em: 29 out. 2023.

3 Disponível em: <http://www.redteatrocomunitario.com.ar/>. Acesso em 29 out. 2023.

4 Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/ctomaputo/>. Acesso em: 29 out. 2023.

5 Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p1307/e685714/hora-10>. Acesso em: 29 out. 2023.

Exatamente por ter seu conceito recentemente inscrito na literatura, as PAC ainda são uma área plural, em constante desenvolvimento e que apresentam inúmeras possibilidades e cruzamentos de saberes. Pensando sob esse aspecto, a própria utilização do termo PAC procura abarcar e dar conta da pluralidade e da hibridez epistemológica e metodológica dos campos artístico, educacional, social e político, nos quais ela se situa. Segundo a concepção de Cruz (2021), é no cruzamento entre diferentes áreas disciplinares aliado à hibridez dessas ações que está a potencialidade dessas práticas. Isso leva os pesquisadores dessa área, em um primeiro momento, a terem dificuldades em situar o campo de experiência dessas práticas, uma vez que o terreno em que elas se localizam está em constante movimento. Mas, por outro lado, oferece a eles um vasto campo de possibilidades de entrecruzamentos, que podem proporcionar, desta forma, novos olhares e novos campos de atuação e reflexão.

Neste artigo, intencionamos explorar o potencial das PAC na construção de conhecimento para aqueles que dela participam – mais precisamente, a construção e a promoção do conhecimento-emancipação. Pretendemos demonstrar que os processos criativos desenvolvidos nas PAC promovem a diversidade de ideias e combatem a monocultura do saber. Finalmente, procuraremos explorar possibilidades conceituais para a eliminação da linha abissal que ainda divide as PAC de outros saberes artísticos convencionais.

## **As Práticas Artísticas Comunitárias como zonas liminares**

Antes de mais, consideramos necessário e urgente ultrapassar a discussão fragmentária e binária de arte pela arte e de arte como função social. Segundo Cruz (2021), esse antagonismo, que perdura até os nossos dias, coloca em confronto uma ideia de arte exposta ao risco de instrumentalização, no sentido de uma abordagem centrada nos problemas sociais e sua resolução, e, por outro lado, uma ideia de que a arte tem uma justificação em si mesma que não carece de validação externa. Mais em sintonia com a nossa perspectiva está a concepção que contempla a arte como mais uma dimensão da vida ou, como propõe Bourriaud, a arte como “estado de

encontro, como local de produção de uma socialização específica que proporciona micro-comunidades e micro-encontros” (Bourriaud, 2008, p. 15).

Como nos lembra Bernard Stiegler, a instrumentalização (alienação, objetificação e reificação) dos seres humanos para fins alheios aos seus propósitos pessoais é um risco que todos corremos ao viver num mundo onde, infelizmente, se globalizou a toxicidade e a estupidez sistêmica (Stiegler, 2010), impulsionada pelo capitalismo desenfreado e pela acensão das redes sociais como fonte soberana de informação. É a dominância (para não dizer absoluta hegemonia) desse tipo de lógica, com profundas afinidades com o pensamento colonialista, que será preciso enfrentar e transformar na cultura humana (Stiegler, 2018). Nesse sentido, a arte tem sido um importante campo de reflexão e de diálogo entre pesquisadores, acadêmicos e artistas do sul global, que procuram promover essa transformação. São exemplos disso os trabalhos e as pesquisas de Eleonora Fabião no campo da performance, de Adolfo Albán Achinte nas artes plásticas, de Leda Maria Martins na dramaturgia, de Conceição Evaristo e Grada Kilomba na literatura, de Ailton Krenak na filosofia, do Coletivo Estopô Balaio no teatro, entre tantos outros.

Analisando as artes cênicas, que é o objeto de interesse do nosso estudo, percebemos que não é possível mais manter os padrões estéticos e formatos epistemológicos dominantes de ver/analisar o mundo. Conseqüentemente, há uma necessidade urgente de reencontrar novas rotas para o processo de criação e pesquisa artística. Pois, segundo Silva, “há uma emergência em decolonizar os estudos no campo teatral a partir de outras formas de saber-fazer-pensar que solicitam a configuração de novos conhecimentos e práticas de pesquisa” (Silva, 2022, p. 4). Isso significa que é preciso tentar descobrir novos moldes de aprendizado com enfoque em novas formas de sentir, fazer e capturar o mundo, sem deixar de salientar que essas invariavelmente poderão estar contaminadas pelo pensamento dominante moderno ocidental daqueles que a pesquisam.

Para os intelectuais-ativistas (Santos, 2022), normalmente é a vida do pensamento que interessa e esse tem pouco que ver com a vida vivida. Esses pensadores-ativistas propõem ideias ditas revolucionárias dentro de instituições que, em sua grande maioria, atendem a interesses do *status quo*, em que os seus conhecimentos acabam por ser validados entre pares e dentro do

que a ciência moderna impõe já que, segundo o autor, “a ciência é feita no mundo, mas não é feita de mundo” (Santos, 2022, p. 220).

A busca por um novo formato de conhecimento, segundo o autor, passaria pela desconstrução desse intelectual-ativista por meio de uma desaprendizagem do que foi aprendido, na forma de reinvenção da vida vivente. Essa desconstrução teria de levar em conta a impossibilidade de comunicar o indizível, procurando assim novos formatos epistemológicos e metodologias de aprendizagem que trabalhem com a realidade da vida e olhando para essas construções de conhecimento sob a forma de “afetos razoáveis e razões afetuosas” (Santos, 2022, p. 179). Essa ideia vai ao encontro de outros pensadores que trabalham sob a lógica da de(s)coloniização do pensamento como forma de reencantar o mundo, como Antonio Bispo dos Santos (2023), Domingo Adame (2017), e o já citado Adolfo Albán Achinte (2006). Para todos esses pesquisadores, é preciso abandonar os conceitos temporais de produção de conhecimento reforçados pelo projeto civilizatório moderno-colonial de desenvolvimento e repensar o mundo sob a ótica de uma “estética da lentidão” (Achinte, 2006), em que se questionaria os ritmos impostos para a produção do sentir e do saber, a fim de contrariar o colonialismo (Santos, 2023) e compartilhar princípios universais criativos e intemporais que se façam reconhecíveis por meio dos pensamentos ancestrais (Adame, 2017), reunificando a comunidade.

Ainda dentro do parâmetro da construção do pensamento, é possível afirmar que há sempre uma narrativa dominante que está ao serviço de uma lógica legitimadora e que serve ao poder de quem a transmite e a difunde, excluindo automaticamente aquelas outras narrativas que não servem a uma normativa vigente. Se pensarmos sob essa ótica, quais narrativas e conhecimentos os estudos sobre as artes da cena e do teatro pós-moderno tem privilegiado e reforçado? Sob quais pensamentos-ações os artistas-ativistas têm vindo a elaborar teorias e qual a relevância dessas para a sociedade de um modo geral? Quanto do conhecimento produzido fica restrito a um pequeno número de pessoas que, de certa forma, fazem parte de um círculo quase sagrado e inacessível para tantos outros? Como decolonizar os trabalhos e a produção de conhecimento gerados pelos artistas-pesquisadores em contexto, sem cair no enviesamento que a própria lógica científica induz?

Se pensarmos, como Brook (2008) nos sugere, que o teatro é uma arte que está sempre em autodestruição, estando escrita no vento e em fragmentos, ocupando lugares indefinidos e não tendo uma intenção clara na sociedade, então por que insistir em pensar e falar de uma arte que teoricamente estará sempre fadada a subalternidade? A meu ver, a pergunta é respondida pelo próprio encenador inglês quando ele nos diz:

Se quisermos alargar o horizonte do real, temos que procurar novas definições. Só assim o teatro pode ser útil, pois necessitamos de uma beleza que seja convincente, precisamos desesperadamente de sentir a magia de uma forma tão direta que altere a nossa percepção daquilo que é substancial. (Brook, 2008, p. 137)

A busca por aquilo que é substancial e faça sentido diante de tantos caminhos e opções passa invariavelmente por aquilo que se entende como sendo essencial para a prática teatral. Para alguns será a questão estética, para outros se resume à questão ética, mas ambos os caminhos passam pela sua relação direta com o espectador, com aquele pelo qual o objeto artístico procura, na grande maioria das vezes, chegar. Segundo o professor e pesquisador Flávio Desgranges, somente há a completude do acontecimento artístico quando o espectador/contemplador consegue elaborar sua compreensão sobre a obra. A criação do espectador é fator determinante para a totalidade do fato artístico pois, segundo o autor, é “na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – que reside o evento estético” (Desgranges, 2006, p. 28). Esse pensamento vai ao encontro do trabalho de Jerzy Grotowsky, que, em sua obra seminal *Para um Teatro Pobre*, define o teatro como sendo “aquilo que acontece entre o espectador e o ator. Qualquer outra coisa é suplementar – talvez necessária, mas, ainda assim, suplementar” (Grotowsky, 2013, p. 25). Assim, o espectador é sempre, de alguma maneira, participante ativo na obra teatral, assumindo sua função de interlocutor vital para a prática. No entanto, o brasileiro Augusto Boal (2008) leva ainda mais longe esse princípio, chamando o **espect-ator** a uma participação direta na criação da narrativa cênica, numa clara crítica à separação entre atores e plateia, onde só alguns têm permissão para serem protagonistas. Essa democratização da possibilidade de falar, agir, participar e transformar

uma narrativa cênica evidencia que também é possível falar, agir, participar e transformar a narrativa da vida. Tal perspectiva sobre o **espect-ator** (potencial protagonista da sua própria história, dentro e fora de cena) é certamente um dos legados mais preciosos que nos deixou Boal, criando as condições ideais para que nascesse aquilo que denominamos hoje por PAC.

Como dito anteriormente, o terreno onde se fecundam esses tipos de práticas artísticas está normalmente situado entre o social, o artístico e o educacional, sendo em alguns casos o encontro híbrido dos três e em outros a confluência de apenas dois. Por se encontrar nessa intersecção entre três diferentes campos do saber, as pesquisas que dali resultam tendem a ficar deslocadas a um lugar ou a outro, sendo difícil seu enquadramento teórico sem uma repartição dos saberes ali dispostos. Isso se dá pelo fato de o próprio estudo epistêmico não conseguir abarcar todas as complexidades que esse campo de estudos contém, e não ter outras formas epistemológicas para lidar com os seus conhecimentos que não sejam aquelas instituídas dentro de uma visão de saber eurocêntrica e colonialista. Indo ao encontro desse pensamento, Adilson Florentino da Silva nos diz que é necessário:

deselitizar, desmistificar e dissolver a forma tradicional e instituída de pesquisa e dos processos de construção do conhecimento no campo teatral a partir da sinalização de novas rotas heurísticas, comprometidas com a ruptura hegemônica das propostas coloniais e eurocênicas. (Silva, 2022, p. 4)

Isso passa sistematicamente pelo reconhecimento das pluralidades de formas novas ou ancestrais de saber fazer, saber viver e saber teorizar, conjuntamente com novas possibilidades de enxergar o outro enquanto sujeito de ação em uma perspectiva decolonial. Essa proposta de construção de um novo fazer decolonial dentro das práticas artísticas está constantemente interligada com a desconstrução de noções cristalizadas sobre o artista (profundamente enraizadas pela dominância de paradigmas culturais etnocêntricos e logocêntricos), sobre a quem as suas ações se destinam, como elas se produzem e qual o seu papel dentro delas.

Essa desconstrução precisa ser radical e estar em contínuo movimento para que nos impeça de cair nas armadilhas do pensamento hegemônico,

em busca permanente “por outro tipo de escuta, de outro tipo de olhar, de sentir e de capturar o mundo” (Silva, 2022, p. 5), subvertendo a estética e a racionalidade do saber teatral centrado em perspectivas do Norte e desconstruindo as relações de poder e do saber perante o outro. Pensando dessa forma, qual é o tipo de relação artística que as PAC propõem?

Na maioria dos casos, essa relação passa pela busca de empoderamento e pela construção de um sujeito autônomo e atuante em seu meio social, capaz de diferenciar e articular suas relações entre o público e o privado e procurando evitar o desperdício e a desvalorização das experiências. Em paralelo a isso, não podemos deixar de ter em conta que dentro da construção desse sujeito/relação estará implicitamente contido não só aquilo que se tem como conhecimento, mas também aquilo que se tem como ignorância, em sua igual medida. São essas as noções fundamentais para se pensar as relações e construções de conhecimento dentro desse tipo de prática artística. Isso não significa que essas relações sempre serão sentidas e pensadas dessa forma, até porque elas estão inscritas sob o signo da subjetividade e, como tal, estão sujeitas às variações dela.

Um exemplo da construção dessa relação dialógica que as PAC propõem pode ser vista no trabalho de pesquisa e criação artística desenvolvida pelo grupo **Coletivo Estopô Balaio** em seus mais de dez anos de atuação no Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo (SP). Os seus processos artísticos refletem as mazelas e as riquezas daquela comunidade, procurando repensar o território ocupado como espaço de encontro e também de criação de novas narrativas para os seus participantes. Exemplo disso é o recente espetáculo do grupo: **RESET BRASIL** (2023), que faz parte da *Trilogia da Amnésia*<sup>6</sup> e procura refletir sobre a memória e a oralidade dos

6 Compõe a Trilogia da Amnésia os seguintes espetáculos: RESET NORDESTE (2020), feito em um formato virtual por conta das restrições sanitárias que a pandemia impôs; o já citado RESET BRASIL (2023), que retoma uma característica essencial na criação artística do grupo através do percurso itinerante que se inicia nos vagões do trem da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e desembarca em São Miguel Paulista, território ocupado pelo grupo; e, por fim, RESET AMÉRICA LATINA (em construção), que inicia seu processo criativo agora em 2024 e pretende repensar a construção da Abya Yala e da “identidade latina”, tendo como interesse a construção de uma narrativa contracolonial a partir desse território.

moradores da região, resgatando a história do local a partir das suas origens indígenas ancestrais.

Uma das ideias que vem ao encontro da construção dessa relação dialógica que as PAC propõem é o conceito que Turner (2015) chamou de “zonas liminares”, em que o fenômeno (ritual ou artístico) passa pela relação com seu entorno social. Ou como definiu a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, “como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais (Caballero, 2011, p. 20).

Essas zonas liminares estabelecem situações de convívio que estimulam seus participantes a ultrapassarem a condição de espectadores/consumidores culturais para se tornarem participantes ativos dessas ações culturais, naquilo que Boal (2008) chamou de **Poética da Libertação**. Um outro conceito que vai ao encontro do que estamos refletindo é o da Ação Cultural, ou como Teixeira Coelho (1997) também denominou, Ação Sociocultural. No centro do conceito está o desejo de combater a inércia e a passividade da sociedade em produzir indivíduos que estão voltados apenas para o consumo de bens, que é característica marcante do capitalismo, como forma de alargar os horizontes em busca de uma cultura que pertença a todos. Essa ideia fica clara nas palavras das pesquisadoras Maria Lúcia de Sousa Barros Pupo e Verônica Veloso:

A concepção tradicional de cultura como conteúdo pré-existente a ser transmitido é contestada; trata-se agora de pensar o ser humano como criador de cultura e não apenas como beneficiário que frui ou não a cultura produzida por outro. Cultivar-se a si mesmo, em relação com o outro, segundo suas próprias necessidades e suas verdadeiras exigências passa a ser o escopo dessas ações. (Pupo; Veloso, 2020, p. 4)

É essa concepção cultural que, na grande maioria dos casos, os projetos de teatro em comunidade estão em busca de encontrar e reforçar, criando ações que buscam fortalecer esses tipos de relações, não significando que isso será sempre assim ou que sempre esses objetivos serão alcançados, e, mesmo que sejam, que isso acontecerá de forma linear e sistêmica. Isso porque, como nos diz Wellington de Oliveira, essas práticas “são elas também

construídas no interior de determinados padrões culturais e que, por isso mesmo, elas são resultado de interações reais em contextos hierárquicos e de disputa de poder” (Oliveira, 2019, p. 145).

Então em qual medida projetos assim favorecem e contribuem para novos formatos de sentir e pensar o mundo? Se dentro deles estará intrinsecamente contida uma ótica colonizadora, patriarcal e cujo pensamento deriva daquilo que se entende como a lógica legitimadora do norte global, de que maneira eles ainda continuam sendo relevantes para as comunidades das quais fazem parte? Para tentarmos responder a essas questões, primeiro é preciso entender alguns conceitos fundamentais ligados ao pensamento decolonial, as Epistemologias do Sul/Ecologia dos Saberes e como ambos percebem os sentidos do fazer, do pensar e do sentir.

## **A Ecologia dos Saberes – em busca de uma Reinvenção Social**

O conceito de decolonialidade nasce da conjunção de pensamentos e teorias de um grupo de autores da América Latina organizados em torno do “programa de investigação da modernidade/colonialidade latino-americano”, também chamado de Projeto M/C. Esse grupo reúne nomes como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Nelson Maldonado-Torres, entre outros. Tanto a teoria decolonial quanto o conceito das Epistemologias do Sul, formulado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, buscam refletir sobre como o conhecimento é uma maneira de se estar no mundo, ligando saberes, experiências e formas de vida. Ambas as teorias mostram que a construção de conhecimento está intrinsecamente ligada às relações de poder que são impostas aos sujeitos dentro da tríade modernidade-colonialidade-capitalismo. Dentro dessa visão, as duas correntes procuram enxergar e criar possibilidades e alternativas contra-hegemônicas que deem conta de lidar com a variedade de experiências e formas de ser/estar no mundo na pós-modernidade.

Um dos conceitos centrais defendidos na teoria conceptualizada por Boaventura de Sousa Santos diz respeito ao combate ao desperdício de

experiências e que a busca para isso passa por expandir o presente e contrair o futuro, criando aquilo que ele denomina como **Sociologia das Ausências** e **Sociologia das Emergências**. Na sociologia das ausências, as experiências teriam de ser libertadas da lógica da produção capitalista para assim se tornarem presentes, sendo elas alternativas às experiências hegemônicas. Dessa forma, segundo Santos:

A sociologia das ausências, visa, assim, criar uma carência e transformar a falta de experiência social em desperdício da experiência social. Com isso, cria as condições para ampliar o campo das experiências credíveis neste mundo e neste tempo, e, por essa razão, contribui para ampliar o mundo e dilatar o presente. (Santos, 2022, p. 172)

Por meio dessa dilatação do presente, expandindo aquilo que se entende enquanto contemporâneo, aumenta-se o campo de experiências, que passam de invisibilizadas perante a autoridade do saber da ciência *mainstream* para a construção de experiências credíveis e validadas, aumentando as possibilidades de experimentação social no futuro. É nessa contração do futuro que se situa a sociologia das emergências, sendo a mesma uma busca por encontrar outras possibilidades alternativas àquelas que se nos apresentam, produzindo uma ampliação simbólica do presente na criação de experiências possíveis e se abrindo para um futuro concreto mais plausível e viável. A visão de Santos, consiste em “substituir o vazio do futuro por um futuro de possibilidades plurais e concretas, que se vão construindo no presente através de atividades de cuidado” (Santos, 2022, p. 189).

Essas atividades de cuidado estão presentes naquilo que o sociólogo português chama de Ecologias, definindo-as como: **Ecologia de Saberes; Ecologias das temporalidades; Ecologia dos reconhecimentos; Ecologias das trans-escalas; e Ecologias das Produtividades**. Sem tentar dar conta de abranger a conceitualização de todas elas, para nossa pesquisa é a definição da Ecologias dos Saberes que interessa, e ela está assente em dois pressupostos: (1) Podemos dizer que não há epistemologias neutras e aquelas que se julgam assim ser são as menos neutras; (2) A reflexão epistemológica precisa se concentrar não apenas nos conhecimentos abstratos,

mas também nas práticas de conhecimento e como elas afetam outras práticas sociais.

Dentro desse conceito está a ideia central de confrontação de uma monocultura do saber e dos rigores científicos intimamente ligados a ela, tanto pela identificação de outras formas de saber quanto pela criação de novos critérios de rigor dentro das práticas sociais. Tem como premissa a ideia da inesgotável diversidade epistemológica do mundo, ou seja, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento que de maneira nenhuma se esgotam no saber científico. Também parte do pressuposto de que todas as práticas relacionais entre seres humanos e também entre os seres humanos e a natureza implicam em mais do que uma forma de saber e, portanto, de ignorância, uma vez que, segundo o autor, “toda ignorância é ignorante de um certo saber e todo saber é a superação de uma ignorância particular” (Santos, 2022, p. 174). Pensando sob esse aspecto, o autor prossegue definindo:

A Ecologia dos Saberes visa criar uma forma de relacionamento entre o conhecimento científico e outras formas de conhecimento. Consiste em conceder ‘igualdade de oportunidades’ às diferentes formas de saber envolvidas em disputas epistemológicas cada vez mais amplas, visando a maximização dos seus respectivos contributos para a construção de “um outro mundo possível”, ou seja, de uma sociedade mais equilibrada nas suas relações com a natureza. (Santos, 2022, p. 175-177)

Isso não significa que os conhecimentos não científicos seriam sobrepostos aos conhecimentos científicos, implicando um descrédito desse último ou mesmo uma alternância de poderes e valoração entre eles, isso porque o conhecimento científico é também uma forma de saber. O questionamento feito é a respeito da predominância e prevalência desse sobre outros formatos epistemológicos. Justamente o que o Boaventura de Sousa Santos propõe é uma utilização dos saberes não científicos de forma contra-hegemônica como uma forma de se criar diálogos entre conhecimentos na construção de um pluralismo epistemológico, tornando possível a democratização e a descolonização do saber e do poder pois, segundo o autor, “não existe justiça social sem justiça cognitiva” (Santos, 2020, p. 26).

Se pararmos para refletir sobre a identidade dos sujeitos que são os detentores desses saberes, veremos que, em sua grande maioria, são populações compostas por pessoas que se veem excluídas dos espaços de discussões pelas suas condições de subalternidade, impossibilitando que os seus conhecimentos sejam “vistos e ouvidos” pelos que ocupam o outro lado da linha abissal. Isso porque dentro da lógica do norte global, que, infelizmente, se hegemonizou, aquele que ocupa o outro lado é o **Selvagem**, sendo desprovido de humanidade, racionalidade e conhecimento. É preciso tornar claro que, evidentemente, esses sujeitos são possuidores de conhecimentos. O problema é que o viés da lente de perspectiva eurocêntrica acerca de como se constrói conhecimento possui as suas próprias conveniências a respeito do que deve ou não ser considerado como conhecimento válido.

Uma forma de criticar esse empobrecimento de experiências e a prevalência de uma monocultura do saber que a colonialidade impõe seria através do que a pesquisadora Catherine Walsh chama de **Pedagogias Decoloniais**, por meio de uma práxis pedagógica insurgente e propositiva. No centro da teoria está uma maneira de pensar e intervir na realidade dos sujeitos subalternizados pela colonialidade através de um aprender de novas perspectivas de mundo, aliado a um desaprender de ideias, posturas e ações que são carregadas de marcas que a colonialidade traz. Segundo a autora:

As pedagogias pensadas aqui não são externas às realidades, subjetividades e histórias vividas pelos povos e pelas pessoas, senão parte integral de seus combates e perseveranças ou persistências, de suas lutas de conscientização, afirmação e desalienação, e, de seus conflitos – ante a negação de sua humanidade – de fazer-se humano. Neste sentido e frente a estas condições e possibilidades vividas que proponho a união entre o pedagógico e o decolonial.<sup>7</sup> (Walsh, 2013, p. 31)

Sendo assim, a memória (principalmente a coletiva) que se ampara nas narrativas e histórias dos povos originários, da população negra e de outras minorias que por séculos tiveram seus saberes invisibilizados e silenciados através da colonialidade do ser/do saber/ e do poder (Quijano, 2002) se constituem como parte fundamental para a reconstrução e recuperação de

<sup>7</sup> Tradução própria.

genealogias, racionalidades e práticas de vidas distintas. A memória coletiva, segundo Walsh (2013), seria “um espaço, entre outros, onde o pedagógico e o decolonial se entrelaçam na própria prática<sup>8</sup>” (Walsh, 2013, p. 26). Conceito esse que se aproxima das “guerras das denominações” apresentadas por Antônio Bispo dos Santos (2023), em que para o autor existe a necessidade de se travar uma disputa etimológica com o colonialismo, elegendo palavras a fim de valorizar as narrativas desvalorizadas e combatendo e enfraquecendo termos que servem para a manutenção do paradigma dominante.

Ambas as linhas de estudos, Teoria/Pedagogia Decolonial e as Epistemologias do Sul/Ecologia dos Saberes, têm em suas bases a proposição pelo cruzamento de pensamentos plurais e a valorização dos diferentes saberes de seus integrantes como forma de interconhecimento, de reconhecimento e também de autoconhecimento, em um sistema aberto que propicia um constante processo de criação e recriação. Na Ecologia dos Saberes, a falta de conhecimento não é necessariamente um estado inicial ou ponto de partida. É apenas uma maneira desvalorizada de existir e de agir quando o que se aprende tem mais importância do que aquilo que se esquece. A utopia do interconhecimento, segundo Santos (2022), é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios.

Só que a busca por esse interconhecimento normalmente tem a tendência a ser feito de maneira desigual, beneficiando a prevalência de uma cultura em detrimento de outra e tendo suas relações mediadas pelas normativas hegemônicas, colocando em choque os seus diferentes conhecimentos. Isso propicia a criação daquilo que Mary Louise Pratt (1999) denomina como **zonas de contato**, reduzindo e oprimindo de uma forma colonial e dominadora a maneira de pensar de uma cultura para dar espaço às formas vigentes do pensamento da cultura dominante. Quando isso acontece temos um **epistemicídio**, que é o apagamento de uma cultura em detrimento da outra.

Para evitar que isso aconteça, na Ecologia dos Saberes se procura dar espaço para que se criem espaços de tradução, “cabendo a cada prática cultural decidir os aspectos que devem ser selecionados para o confronto multicultural” (Santos, 2022, p. 211). Assim, podemos encontrar nessas zonas de

---

8 Tradução própria.

contato maneiras novas de lidar com o pensamento diverso com uma visão de enriquecimento e pluralidade através do trabalho de **tradução intercultural**, agindo não só sobre os saberes, mas também sobre os agentes dessas práticas. Segundo a visão defendida por essa teoria, não há experiências de mundo que sejam maiores que as outras ou mais valiosas, o que há é todo um conjunto de experiências que é visto através da sua totalidade, ao mesmo tempo que se tem em conta as suas partes conforme a particularidade da tradução pretendida e elas se alimentam entre si, não se esgotando nem na sua totalidade e nem em suas partes. Esse pensamento vai ao encontro da cosmovisão defendida por Antônio Bispo Santos (2023), e nesse caso a tradução intercultural é entendida como confluência e os saberes/conhecimentos que são aprendidos com o outro, segundo o autor, seriam uma forma de fortalecimento. Nas palavras de Santos:

Um rio não deixa de ser rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (Santos, 2023, p. 4)

Nesse caso, a percepção primordial seria que, em cada etapa do ato social, os indivíduos se influenciam mutuamente e o resultado desse processo não decorre apenas de cada um individualmente, mas sim da relação estabelecida entre eles. Tal como acontece no teatro (e mais evidentemente ainda no teatro fórum), ao assumir o papel do outro, cada agente faz com que seus destinatários se tornem coautores do ato em uma interação simbólica entre as partes. Relação essa que também acontece e é primordial para as PAC, pois é na interação com o outro e com aquilo que apreendo e ressignifico que reconstruo minha visão de mundo, me modificando e, conseqüentemente, modificando a comunidade onde estou inserido.

O trabalho de tradução intercultural prevê a construção de um pensamento argumentativo que busca encontrar entre as diferentes práticas e movimentos pertencentes a uma e outra cultura possibilidades de articulação e agregação entre elas, buscando um lugar-comum de encontro e tornando possível, assim, o dissenso argumentativo das partes. Dessa forma, diminui-se a distância que as separa, já que o foco está naquilo que as une,

aumentando o campo de experiências de ambas e criando alternativas onde antes não havia nem possibilidades. Todo esse processo contribui para a construção do **conhecimento-emancipação**, que tem em seu cerne dois pilares fundadores: a busca da solidariedade como forma de saber e a valorização do caos como conhecimento e não de ignorância. Segundo Santos:

A solidariedade é uma forma específica de saber que se conquista sobre o colonialismo. O colonialismo consiste na ignorância da reciprocidade e na incapacidade de conceber o outro a não ser como objecto. A solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjectividade. A ênfase na solidariedade converte a comunidade no campo privilegiado do conhecimento emancipatório. (Santos, 2002, p. 81)

A construção do conhecimento-emancipação somente é possível na troca e integração dos diferentes saberes, nesta interlocução entre aquilo que ainda não se sabe e aquilo que se opta por “esquecer”. Essa busca pela solidariedade na construção do conhecimento, sem o desejo de controlar o saber do outro, por um querer efetivo de convivência e aprendizado nos traria liberdade, pois estaria fundada na confiança e no respeito mútuo, sendo um convite criativo e não uma restrição autoritária para o aprendizado.

Abraçar esse caos criativo que acontece quando se está conhecendo/criando algo é essencial para o desqualificarmos como algo negativo e que deve ser combatido. No conhecimento-emancipação ele é parte integrante e fundamental na formação da gnose. A mudança de paradigma está exatamente na aceitação do caos como presente no processo de conhecimento e que ele passe a ser visto não como ignorância, mas como forma de saber. O caos deixa de ser algo negativo ou vazio para ter uma positividade inseparável da ordem.

Nesse sentido, os processos artísticos e criativos são em sua grande maioria, terreno fértil para a implementação das ideias aqui expostas, pois na arte não dá para fugirmos do caos enquanto meio de produção de conhecimento. O processo criativo é por si só caótico, provisório e efêmero, e se dá na relação entre os seus saberes e os do outro, sejam eles contempladores ou **espect-atores**. Esse caos é preciso para irmos ao encontro de diferentes

saberes, nomeadamente quando estamos falando de construir um objeto artístico performativo que se compõe a partir da solidariedade e da cumplicidade dos seus integrantes, expandindo, assim, as suas visões de mundo individuais e coletivas.

No contexto das PAC, as artes performativas acabam se mostrando enriquecidas em termos de complexidade, pois em seu cerne está a horizontalidade das relações e dos saberes sem noções hierarquizadas de poder ou cristalizadas em relação à função do espectador e da fruição da obra de arte – ao contrário do que frequentemente acontece nos contextos convencionais. O teatro feito pela comunidade inclui os participantes na busca pelos assuntos que mais lhes faça sentido serem abordados. O material de criação na maioria desses projetos é, justamente, os saberes da comunidade e de seus integrantes, a valorização desses conhecimentos e a sua contraposição à mercantilização do modo de se pensar e produzir objetos artísticos.

Por ser uma prática artística que se constrói em relação com os seus participantes e dentro da comunidade em que está inserida, propicia um ambiente capaz de recriar a realidade com uma abordagem crítica e criativa, capaz de ajudar a repensar o cotidiano. Essa atitude impacta não só seus participantes, mas também todo o contexto sociocultural ao redor do grupo teatral.

Um exemplo dessa transformação do contexto sociocultural pode ser encontrado no trabalho do grupo de teatro comunitário argentino *Matemurga*, situado no Bairro de Villa Crespo em Buenos Aires, Argentina. O grupo, que conta já com 20 anos de formação, tem uma atuação presente e ativa na comunidade e trabalha com o viés de potencializar artisticamente as memórias das pessoas não só através do teatro, mas também por meio das artes plásticas, da música e do canto. Sua atuação não se restringe somente à realização de peças teatrais, mas está presente e ocupa as ruas do bairro por meio de murais pintados pelos seus integrantes, que retratam e narram as histórias e memórias daquela comunidade como forma de valorização dessas narrativas. A proposta artística do grupo está ancorada no seguinte tripé: **memória, identidade e celebração**. O grupo acredita que é a partir da busca de relatos/histórias das memórias da comunidade que o coletivo vai construindo sua identidade, se fortalecendo e encontrando na arte uma forma de celebrar o que é comum a todos, gerando novas formas de conhecimento.

## Considerações finais

A busca pela criação de uma comunidade que privilegia a ação e a participação de seus agentes de saber baseados na solidariedade, na cooperação e no cuidado estão nas fundamentações teóricas das PAC, em especial no teatro em comunidade, já que é na integração entre os diferentes saberes de seus participantes que temos a conjunção para a realização de um ato estético. Essas práticas artísticas estão à procura de encontrar o conhecimento partilhado e emancipatório entre seus integrantes, e essa busca passa também por encontrar novos formatos de relacionamento entre seus pares, em que as relações hierárquicas de poder possam ser imaginadas e substituídas por relações de autoridade partilhada. Nesse sentido, é como diz o pesquisador Wellington de Oliveira:

Falar em democracia cultural exige relações igualitárias de participação, abertura a uma pluralidade de saberes e fazeres, e principalmente a busca de reconhecimento dos dispositivos de poder e saber que invisibilizam os conhecimentos não legitimados pela hegemonia cultural (Oliveira, 2019, p. 141)

Isso só se torna possível quando, de certa forma, os espaços estéticos e artísticos passam a ser compartilhados como locais seguros e de encontro democrático entre seus participantes. No caso das artes teatrais, é possível perceber, depois das concepções e dos exemplos apresentados, que os projetos construídos através das PAC procuram promover um ambiente que proporciona àquelas(as) que delas participam um espaço de experimentação de novas formas de fazer/sentir, trabalhando com as memórias e com a resignificação da identidade comunitária. Esse pensamento vai ao encontro das visões apresentadas pelos teóricos citados nesse artigo, que acreditam que a descolonização do pensamento passa irremediavelmente por dar visibilidade aos saberes marginalizados e que isso seria um ponto fundamental para que possamos construir uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, tal como todos os processos que trabalham na contra narrativa das hegemonias vigentes, eles podem tender a serem marginalizados e correm sempre o risco do conhecimento que produzem ser invisibilizado e invalidado pelos cânones do “conhecimento científico”.

É importante destacar que o conceito da memória sob a perspectiva da Teoria Decolonial/Ecologia dos Saberes, apresentado ao longo desse texto, dialoga integralmente com as PAC e com o teatro em comunidade. Na maioria dos projetos de teatro comunitário, há a preocupação com o reconhecimento da memória e da identidade daquela comunidade e de seus integrantes como elementos primordiais para a construção do objeto artístico, fazendo com que os saberes de seus participantes sejam essenciais para o ato estético. O transitar pela prática artística é, nesse caso, o que transforma a comunidade. Por exemplo: quando um grupo aprende a cantar canções que são significativas para sua comunidade, ou a criar cenas inspiradas pelas histórias coletivas. Isso, por si só, pode gerar uma transformação que, simultaneamente, conecta, move e amplia seus horizontes. Dessa forma, a percepção do processo artístico vai se construindo ao longo da criação e é isso que vai transformando o grupo, ampliando os limites das suas percepções da “realidade” e do seu poder individual e coletivo de ação na busca por novas realidades, mais plausíveis e viáveis.

Sabemos também que os caminhos trilhados pelas PAC podem se cruzar em alguns momentos com as artes performativas convencionais, mas, na maior parte das vezes, seu local de ação e atuação ainda é visto como inferior em comparação a outras formas teatrais, principalmente na questão de financiamentos e apoios. Por outro lado, nesse mesmo contexto de obtenção de apoios, a muitos grupos de teatro convencional é imposta a contrapartida de garantir “uma resposta social” através de seus projetos artísticos. Isso leva a uma abundância de construção de projetos/atividades em contexto comunitário que tendencialmente são pontuais e desconectados das questões reais, reforçando a abordagem verticalizada de **teatro para comunidades**, citada por Nogueira (2018), e descontextualizando e diminuindo a potência que esses projetos poderiam vir a ter. Evidentemente, práxis artísticas produzidas dessa forma não levam em conta as relações profundas com a comunidade, então como contornar essas imposições institucionais e criar reais zonas de contato entre práticas artísticas?

Acreditamos que a resposta passa por reconhecer que as práticas artísticas coletivas, colaborativas e comunitárias produzem saberes e conhecimentos carregados de significado, com valor incalculável e insubstituível, e que as histórias e objetos artísticos criados a partir delas são partes constitutivas

do presente e podem estar em constante ação e diálogo com todas as outras linguagens do conhecimento. A natureza contra-hegemônica das práticas artísticas comunitárias está na horizontalidade dos seus processos, na sua pluralidade de pensamentos e de saberes e, em igual medida, nas suas ignorâncias, já que o reconhecimento de sua incompletude é a condição ideal para que o diálogo intercultural aconteça.

Esse processo de diálogo e interconhecimento compartilhado que as PAC proporcionam passa pelo reconhecimento do Outro enquanto sujeito **Sentipensante**, como aquele que é capaz de sentir com a cabeça e pensar com o coração. Esse conceito foi criado pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, para quem Sentipensante é “aquela pessoa que combina a mente com o coração, como forma de guiar sua vida em busca de um bom caminho” (Borda, 2015, p. 10).

É desse lugar que emerge o **artista-atuador**, alguém comprometido com as questões éticas e políticas da sua comunidade e que se utiliza dos meios estéticos para que a sua arte possa vir a ser um meio de transformação social no meio em que ele está inserido. Essa terminologia é usada pelo grupo teatral *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre (RS), que tem uma atuação importante junto a comunidade da cidade gaúcha há mais de 45 anos. Segundo a pesquisadora Magdalena Sophia Toledo:

Atuador seria, assim, além do ator engajado politicamente, atuante, um/a artista que se envolvesse com todos os níveis do processo de criação artística, sem o estabelecimento de uma hierarquia entre atores, diretores e outras funções dentro de um espetáculo, o que vincula este termo também à opção pela criação coletiva que caracteriza o grupo. O termo também aparece no sentido de acabar com a ideia corrente de máscara teatral, vinculada à noção de representação: o atuador, mais que representar, busca um tipo particular de vivência e engajamento com a personagem que parte de seu processo de criação, e se completa com uma troca intensa com o público, coparticipante de seus espetáculos, nomeados de “teatro de vivência. (Toledo, 2022, p. 110)

Como pudemos perceber, os princípios norteadores a serem considerados para que essa relação de artistas-atuadores se estabeleça e produza impactos dentro das PAC passa pela construção do conhecimento-emancipação.

Somente quando há um esforço contínuo por parte do coletivo em construir comunidades solidárias, onde há autonomia no cuidar e em ser cuidado, é que o conhecimento emancipatório se torna capaz de surgir e promover mudanças significativas para todos os indivíduos. É esse cuidar que está no cerne do processo criativo das PAC, tornando essa prática tão essencial e necessária para o campo artístico, educacional, social e político das comunidades onde estão inseridas. É na valorização do processo de autoconhecimento e interconhecimento que essas práticas estimulam que é possível estabelecer a descolonização de pensamentos e ações de seus participantes, reforçando a importância desse tipo de prática artística como contra-hegemônica e fundamental para os estudos no campo das artes performativas.

## Referências bibliográficas

- ACHINTE, A. A. (org.). **Textiendo textos y saberes**: Cinco hilos para pensar los estudios culturales. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2006.
- ADAME, D. Teatro comunitário do século XXI para o reencantamento do mundo. In: CRUZ, H.; BEZELGA, I.; RODRIGUES, P. S. (ed.). **Práticas Artísticas Comunitárias**. Porto: PELE; CHAIA; FCT, 2017. p. 27-53.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BORDA, O. F. **Una sociología sentipensante para América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BROOK, P. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CRUZ, H. **Arte e Comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- CRUZ, H. **Práticas Artísticas e Participação Política**. 2a. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2021.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- GROTOWSKI, J. **Para um Teatro Pobre**. 3a. ed. Brasília, DF: Editora Dulcina, 2013.
- NOGUEIRA, M. P. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 127-136, 2018. DOI: 10.5965/1414573101102008127.

- OLIVEIRA, W. de. Teatro em comunidade na zona de contato: reinventando a práxis. **Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 137-149, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p137-149.
- PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.
- PUPO, M. L.; VELOSO, V. Ação Cultural e Ação Artística: territórios moveáveis. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-21, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/96342>. Acesso em: 16 out. 2023.
- QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**, Marília, n. 37, p. 4-28, 2002. DOI: 10.36311/0102-5864.17.v0n37.2192.
- SANTOS, A. dos S. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- SANTOS, B. de S. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 4ª . ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SANTOS, B. de S. **O Fim do Império Cognitivo**: A Afirmação das Epistemologias do Sul. 2a. ed. Coimbra: Almedina, 2020.
- SANTOS, B. de S. **A Gramática do Tempo**: Para uma nova Cultura Política. Coimbra: Edições 70, 2022.
- SILVA, A. F. Epistemologias Decoloniais e saberes em trânsito na pesquisa teatral contemporânea. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 9, n. 2, p. 1-11, 2022. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-01.
- STIEGLER, B. **Manifeste 2010**. Ars Industrialis: association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, 2010. Disponível em: <https://ar-sindustrialis.org/manifeste-2010>. Acesso em: 28 out. 2023.
- STIEGLER, B. **Da miséria simbólica**: I. A era hiperindustrial. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- TOLEDO, M. S. Teatro como instrumento de transformação social: as oficinas do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. **MORINGA – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 13, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/65093>. Acesso em: 16 out. 2023.
- TURNER, V. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- WALSH, C. (ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir – Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.

Recebido em 29/10/2023  
Aprovado em 15/03/2024  
Publicado em 30/04/2024



# Corpolítica, corpossonho e corpomundo: insurgências cênicas desde sul'América

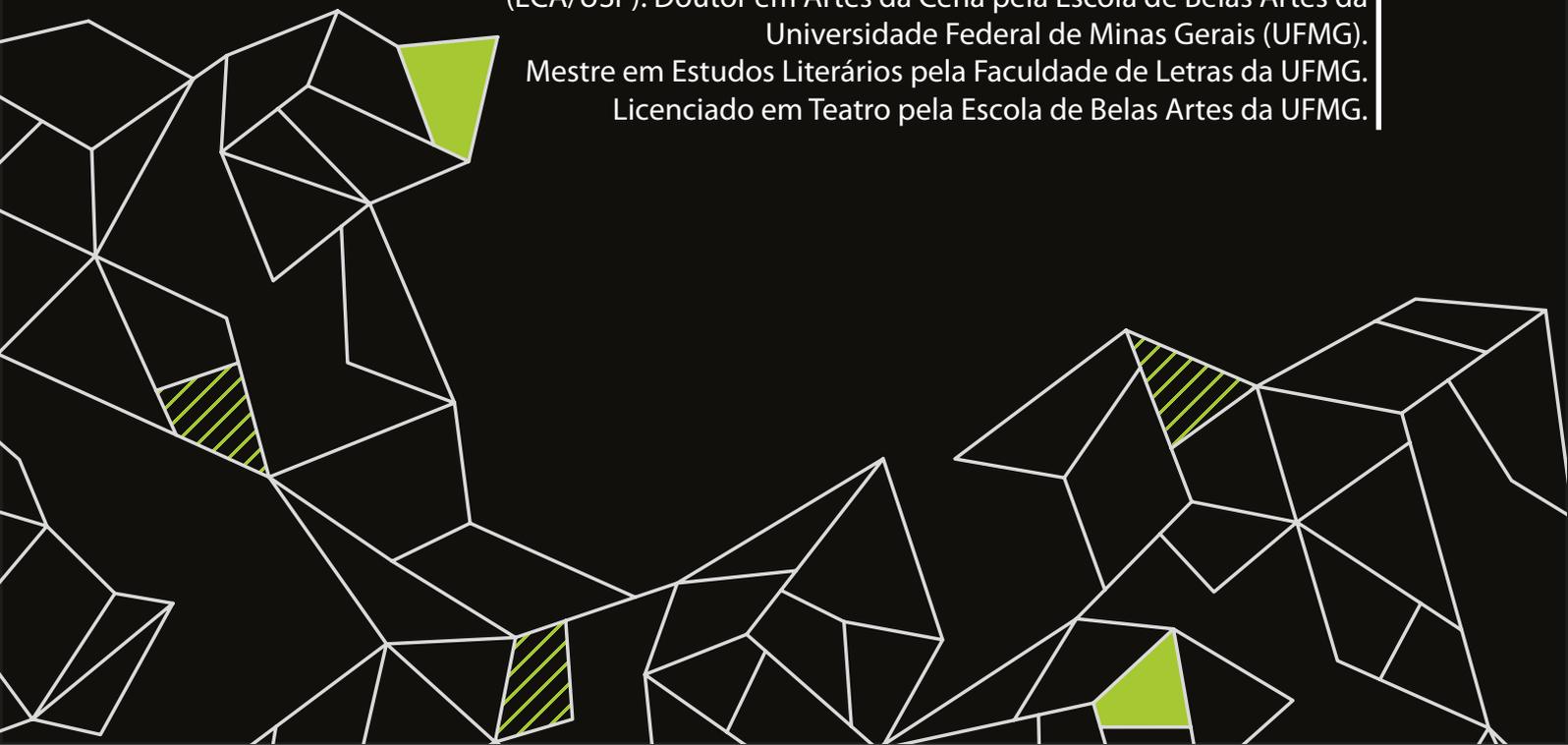
*Politic body, dream body, world body:  
scenic insurgencies from South America*

*Cuerpopolítica, cuerposueño y corpomundo:  
insurgencias escénicas de América del Sur*

**Fabrício Trindade Pereira**

## **Fabrício Trindade Pereira**

Artista da Cena, atua, dirige e escreve. Pesquisador de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG.



## Resumo

Este artigo tem como propósito investigar e reconhecer elementos cênicos expressos por algumas obras elaboradas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago/Chile; por Ione de Medeiros, do Grupo Oficcina Multimédia (1977), de Belo Horizonte/Brasil; e por Ana Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima/Peru. As criações, que são referenciadas e habitam a breve travessia crítico-reflexiva que percorreremos, constituem modos de criação e de vida de mestres-artistas que fizeram existir, imaginaram e compartilharam suas criações em contextos de opressão e crise em sulAmérica. A composição deste texto emerge da prática do pensamento artístico para identificar, investigar, refletir e caracterizar elementos conceituais que estruturam e definem as noções *corpólítica*, *corpossonho* e *corpomundo*.

**Palavras-chave:** Yuyachkani, Oficcina Multimédia, Las Yeguas del Apocalipsis, Teatro latino-americano, Territórios e fronteiras da cena.

## Abstract

This study aims to investigate and reconstruct scenic elements expressed in some of the works by Pedro Lemebel and Francisco Casas from the duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997) from Santiago/Chile, by Ione de Medeiros from Grupo Oficcina Multimédia (1977) from Belo Horizonte/Brazil, and by Ana Correa from the Yuyachkani Cultural Group (1971) from Lima/Peru. These referenced creations inhabiting the brief critical-reflective path this study will follow constitute ways of training and of the life of master artists who create, imagine, and share their creations in contexts of oppression and crisis in South America. The composition of this study emerges from the practice of artistic thinking to identify, investigate, reflect, and characterize the conceptual elements that structure and define the notions of *politic body*, *dream body*, and *world body*.

**Keywords:** Yuyachkani; Oficcina Multimédia; Las Yeguas del Apocalipsis; Latin America theater; Territories and borders of the scene.

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar y reconocer elementos escénicos presentes en algunas obras creadas por Pedro Lemebel y Francisco Casas, del dúo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago/Chile, de Ione de Medeiros, del Grupo Oficina Multimédia (1977) de Belo Horizonte/Brasil, y de Ana Correa, del Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima, en Perú. Las creaciones, referenciadas y habitadas en el breve cruce crítico-reflexivo que recorreremos, constituyen modos de creación y de vida de maestros artistas que crearon, imaginaron y compartieron sus creaciones en contextos de opresión y crisis en América del Sur. La composición de este texto surge de la práctica del pensamiento artístico para identificar, investigar, reflexionar y caracterizar elementos conceptuales que estructuran y definen las nociones *cuerpopolítico*, *cuerposueño* y *cuerpomundo*.

**Palabras clave:** Yuyachkani; Oficina Multimédia; Las Yeguas del Apocalipsis; Teatro latinoamericano; Territorios y fronteras de la escena.

Por que estamos no mundo e nunca podemos falar dele? Ainda sabemos tão pouco da nossa história de América Latina: o território das multiculturas. Qual povo é o nosso povo? Qual povo é seu povo? Há uma guerra muito anterior, e quem venceu e vence a disputa? Somos resultado de tantos, tantos, tantos infundáveis assassinatos. Por que é tão custoso juntar fúria para revelar o que nos assassina? Será possível o Sul? Como retomar o leme das caravelas, queimar bandeiras, mastros, ecoar para além-mar, os berros dos gritos silenciados? Escuta! Escuta! Escuta seu corpo. Não esquecer jamais: em 'terra brasiliis américa latina,' invasão é descobrimento, desmatamento é plantação

Fabrizio Trindade Pereira, *Liturgia Efêmero – Tiradentes em Cena 2022*, p. 4-5

## Introdução

A elaboração crítico-reflexiva deste artigo se insere e foi impulsionada pelo campo de pesquisa denominado como **Teatro Latino-americano**. Nas palavras do mestre Miguel Rubio Zapata, diretor e fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, “esse lugar, esta pátria nova que chamamos de Teatro Latino-americano, dá sinais de insurgência em meados do século passado. Trata-se de um paradigma, um sonho compartilhado por muitos, uma grande esperança” (Zapata, 2014, p. 261). Em muitos países de nosso continente –

como Equador, Peru, Brasil, Argentina, Chile, Colmbia – foram realizadas intensamente, a partir dos anos 60, experiências de engajamento artstico sintonizadas aos processos de lutas sociais e de movimentos organizados, populares, aliados aos trabalhadores do campo e da cidade. Bem assim, as artes da cena em Amrica Latina se tornaram espao para insurgir e afirmar modos de vida que se fizeram existir e se tornaram possibilidades de existncia por meio do fazer artstico, teatral. A cena se constituiu como paradigma compartilhado, atrelando-se à constante luta coletiva para a subverso de ideologias dominantes e de estruturas opressoras, com o propósito impulsionado pela sede de transformao social.

Diante dessa perspectiva das artes da cena em sulAmrica<sup>1</sup>, perguntamo-nos: como as elaboraes artsticas sul-americanas, sob a perspectiva transversal do corpo enquanto campo material de inscrio da experincia, inserem-se, atualizam e subvertem seus contextos sociais e histricos? Nesses modos de fazer, é possvel reconhecer elementos operadores, gestos-aao que configuram uma arte realizada a partir das emergncias de seus territrios, disponveis à insurgncia de outras possibilidades e com miradas voltadas ao porvir? A fim de levantar possveis ideias e formulaes impulsionadas por estas questes, nos dedicaremos, nestas poucas pginas, a elaborar uma reflexo sobre: (1) as aes cnicas *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989) e *De que se ríe presidente* (1989), realizadas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago, Chile; (2) o *Concerto Misto* e o *Museu de Arte Viva (MAAV)*, dois acontecimentos artsticos realizados por Ione de Medeiros e pelo Grupo Oficcina Multimdia (1977), de Belo Horizonte, Brasil, entre o final dos anos 1970 e meados de 1980; (3) a obra *Feito no Peru, vitrines para um museu da memria* (2001), criao e realizao da atriz Ana Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima, Peru.

---

1 Inspirados pelo artista Joaquín Torres García e sua importante criao *América Invertida*, de 1943, utilizamos este termo “sulAmrica” para referenciar, em alguns momentos do texto, o continente latino-americano. Optamos colocar o “sul” à frente de América, instituindo um outro modo de nominar, a fim de declarar, inclusive pelo grafismo da linguagem, que esta pesquisa dá fundamental importncia aos pensamentos e elaboraes comprometidas com os saberes produzidos a partir e pelo territrio sul-global.

Esses artistas e obras estão reunidos neste texto para promover reflexão, com o desejo de confluir trajetórias de criadores fundamentais às artes da cena em nosso continente latino-americano. Todos eles arriscaram realizar produções de arte mesmo em territórios e contextos sob constante ataque, violência e opressão. O duo Las Yeguas del Apocalipsis (doravante, Las Yeguas ou Éguas) começou a realizar ações artísticas nos espaços públicos e coletivos de Santiago do Chile, em 1988, dedicando-se a uma arte cênica marginal e contestatária. Em 1988, os chilenos lutavam para destituir o governo militar ditatorial e realizar o processo de redemocratização do país. O coletivo se fundou como uma força subversiva com potencial para realizar acontecimentos cênicos e colocar no campo público de visibilidade o questionamento e a reivindicação da existência de pessoas que eram esquecidas, invisibilizadas e insistentemente perseguidas não só pelo governo militar, mas também pelo campo opositor ao regime.

Onze anos antes do surgimento das Éguas, em 1977, surge o Grupo Oficina Multimídia (GOM), da Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, no Brasil, como um espaço de pesquisa de linguagem cênica e de criação experimental de arte com o propósito de efetivar o transbordamento dos limites e normatividades conformadas nas linguagens artísticas. A constituição do grupo se deu no contexto de efervescência cultural dos festivais de inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que aconteciam anualmente de modo subversivo à violência e repressão perpetrada pelo governo autoritário da ditadura militar, que se mantinha no poder já havia 13 anos. Os eventos realizados pela UFMG eram polo mundial para a produção, difusão e fomento das artes experimentais de vanguarda.

Também em um contexto de efervescência e movimentação cultural nacional, o Grupo Cultural Yuyachkani é criado em 1971, seis anos antes do GOM, em Lima, no Peru. Nesse momento, o país já estava há três anos sob o comando do militar nacionalista Comandante Geral do Exército, General Juan Velasco Alvarado. Tal presidente foi o líder da chamada Revolução Nacionalista, que teve como meta a superação do “subdesenvolvimento peruano”, estabelecendo uma via de desenvolvimento nacional própria, que expressasse uma vontade popular autodeterminada, a fim de melhorar as condições materiais e existenciais. Para isso, o programa de governo

do general baseou-se na nacionalização de diversos setores da economia peruana. Além disso, Alvarado investiu com afinco no aparato de propaganda política e de manipulação da população, resultando na imposição de restrições à imprensa e na expropriação das mídias e das formas de comunicação livre no país. É nesse contexto político e econômico que Yuyachkani inicia sua prática artística. Desde sua criação, o coletivo se relaciona diretamente aos processos político-sociais do país, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos público-sociais do Peru.

A reunião desses artistas latino-americanos, suas práticas e criações inventivas, se dá com dois propósitos principais: o primeiro, desvelar engrenagens e modos operativos que as elaborações cênicas estabelecem na inter-relação entre subversão e invenção em seus contextos próprios de criação; e o segundo, reconhecer criações e **obras experimentais** que desafiam o campo da arte como tecnologia de perpetuação de paradigmas normativos estético-modernos europeus. Las Yeguas, o Multimédia e o Yuyachkani constituíram trajetórias e práticas de criação que, por meio de potencialidades teatrais, apostam e arriscam composições imagéticas, construções simbólicas subversivas e linguagens expressivas que não se limitam aos contornos pré-estabelecidos pelas disciplinas-categorias artísticas. Eles materializam uma arte que interrelaciona as visualidades, a plasticidade, a dança, a música, o teatro, o vídeo. E utilizam de espaços distintos, públicos ou privados, formais ou alternativos, para realizar e compartilhar essa arte.

Os três grupos e, sobretudo, seus artistas se atrelam a uma perspectiva que compreende os processos artísticos como possibilidade do exercício de invenção e criação de escrituras cênicas como forma de, nas palavras de Rubio, “transitar pelos caminhos mais diversos, para saber dizer e saber estar no momento apropriado, para nos aproximarmos das formas genuínas de teatralidade nascidas da necessidade de comunicar” (Ibid., p. 264). Essa necessidade de comunicar tem como premissa o **corpo**, assim como a própria existência. E, desse modo, são artistas que instituíram como prerrogativa, ao longo de suas longevas carreiras, a construção de uma íntima relação de trabalho, de conhecimento, de exposição, de treinamento, de consciência com, sobre, no e a partir de seus próprios corpos. Portanto, ao tentarmos realizar esta reflexão relacionando-nos às práticas dos supracitados artistas, partimos da

constatação do corpo tanto como recurso quanto como derivação, como espaço relacional do existir no mundo, como força de existência, de resposta, de ação e reação, não apenas material, mas também de manifestação simbólica e imaterial. Ou seja, reconhecemos corpo como lugar de consistência física e material, cuja própria carne é um campo palpável de inscrição da experiência, onde confluem intensidades catalisadoras de ações, proposições, sentidos, reações, resistências, escolhas, aproximações e distanciamentos. É ele que nos possibilita especular modos, inventar maneiras, fabricar composições diversas do viver, fazendo arte, criando e recriando distintas existências. E, ao mesmo tempo, reconhecemos corpo como ideia-síntese operadora do pensamento em arte, como nomenclatura-princípio para mover reflexão sobre vivências sensíveis que, por vezes, são efêmeras como sopros de ar. E, mesmo que se constituam de modo temporário, não perceptíveis imediatamente, elas se efetivam como experiência significativa, permanecendo incorporadas, latejando vestígios.

As obras que impulsionam esta reflexão são composições que emergiram em território latino-americano. E é inescapável reconhecermos que os contextos sociais, políticos e econômicos em sul'América demonstram-se, historicamente, desde a colonização, como espaços de vida precária, sob diversas perspectivas sanitárias, educacionais, agrárias, habitacionais, culturais. Assim, existir neste território é sobreviver, apesar da permanente exposição à agressão e ao risco de extermínio, e, também, resistir, não apenas como resposta às violências sofridas, mas como resiliência de recriar o próprio existir, diante do intento de aniquilação imposto pelo outro. Os corpos com os quais nos relacionamos neste texto são existências que, marcadas pela tentativa de extermínio, segregação social e outras inumeráveis violências, desafiam as epistemologias de tradição moderno-ocidental, pois, por meio das artes da cena, objetivam constituir saberes sensíveis e práticas inventivas subversivas.

A composição deste artigo, a fim de estabelecer princípios basilares e elementos conceituais emergidos da prática do pensamento artístico, dispõe obras e artistas como entes de forças encarnadas que evocam e afirmam a vida, apresentando de modo condensado os termos **corpolítica**, **corpossonhos** e **corpomundo**, três neologismos compostos da palavra **corpo**, associada, respectivamente, às palavras **política**, **sonho** e **mundo**.

**Corpolítica** se relaciona às supracitadas ações realizadas por Las Yeguas Del Apocalipsis, com propósito de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para existir e se insurgir contra a invisibilidade. **Corpossonho** se relaciona aos acontecimentos artísticos realizados por Lone de Medeiros e pelo Grupo Oficcina Multimédia, com objetivo de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para imaginar, realizar pensamento-ação em arte experimental. **Corpomundo** se relaciona à criação de Ana Correa na referida obra do Grupo Cultural Yuyachkani, com propósito de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para compartilhar, fazer existir mundos-feito-nós. Essa tríade de conceitos, como aglutinadores reflexivos, referencia e desvela forças motrizes de corpos que tomam posição e se colocam, em seus distintos contextos espaço-temporais, como lugar vivo; como materialidade que torna possível a realização de gestos-ações localizadas; como fulgurações de subjetividades; como insurgência de sensibilidades que vêm à visibilidade e expõem modos de fazer artes cênicas que, por vincularem-se a contextos localizados, específicos, confluem em teatros latino-americanos vivos.

### **Corpolítica: existir como luta, insurgir conquista**

No dia 4 de julho de 1989, no *Festival Viva la Gente*, congresso organizado pelo Partido Comunista, Francisco Casas e Pedro Lemebel, representando *Las Yeguas del Apocalipsis*, realizaram o manifesto artístico *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989), primeira de uma série de outras irrupções intempestivas criadas pela dupla. Francisco Casas, em entrevista concedida a Federico Galende (2009), contou que ele e Lemebel foram ao estádio onde acontecia o congresso do Partido Comunista trajando roupas muito elegantes, casacos, sobretudo e espartilhos por baixo. Os dois entraram no evento, direcionaram-se ao meio do campo, em frente à tribuna oficial, e tiraram os casacos e revelaram os trajes femininos. Após essa revelação, abriram a faixa que continha a seguinte frase: “HOMOSSEXUAIS POR MUDANÇA” “E aí deu merda, uma merda enorme, o estádio inteiro gritando ‘bichas’. Nós íamos no meio, e, ao redor da gente, a guarda da [Juventude Comunista do Chile] tentando

nos tirar do estádio”<sup>2</sup> (Ibid., p. 184). Para Casas, ele vivenciou junto a Lemebel “uma das coisas mais brutais” (Ibid.) que já lhe aconteceram em vida.

O artista relata que, antes do ocorrido, era muito amigo de vários líderes e integrantes da Juventude Comunista do Chile (JJCC). No entanto, essa relação afetiva não impediu o rechaço e o linchamento *de los maricas*. A ação-manifesto realizada pelas Éguas produziu um duplo corte: não só atingiu brutalmente os artistas, que foram achincalhados na frente de todos, como tensionou ao limite um território de violência no campo da tão aclamada íntegra e justa esquerda. A provocação aos “companheiros” comunistas, *democratacristianos* (Robles, 2009), deixou explícito que, também, as organizações civis opositoras à ditadura rejeitavam e rechaçavam as solicitações e demandas das pessoas homossexuais. A interpelação *de los maricas* à militância ortodoxa comunista possibilitou emergir a relação discriminatória da esquerda relativamente à homossexualidade. A esquerda militante pensava sua resistência a partir do masculino, que, com sua virilidade, seria capaz de sustentar e sobreviver à luta coletiva contra a opressão. Até aquele momento, a luta se resumia, basicamente, à tensão binária e dicotômica entre classes sociais, ricos/burgueses e pobres/operários, e solapava qualquer outra demanda – de gênero, de sexo, de raça.

O Chile de então estava vivendo o início das discussões e da implementação do que ficou conhecido, posteriormente, como transição à democracia. Porém, esse acontecimento no estádio demonstrou, imediatamente, que o regime de democracia iniciado ali não seria capaz de acolher a diferença, a diversidade. No que diz respeito a gênero e sexualidade, tanto a esquerda militante quanto os militares eram conservadores e se mantinham dentro dos limites e normatividades estruturadas pelo masculino ocidental moderno. Apesar de toda a agressividade experimentada na ação realizada no estádio, Francisco Casas e Pedro Lemebel encaravam a arte como uma tarefa *corpolítica* de reivindicar e afirmar explicitamente, nos espaços públicos de Santiago, a homossexualidade como um projeto. Os dois, aproximadamente um mês depois, resolveram deslocar e provocar novamente os “companheiros”

---

2 Todos os trechos citados no artigo de obras cuja versão original seja espanhol são tradução nossa. Por motivos de excesso de uso de espaço para notas de rodapé, optamos por não inserir o fragmento em idioma gênese.

de esquerda. Soledad Bianchi (2019), amiga de ambos, narra a ação efêmera *De que se ríe el presidente*:

[...] com o pintor Guillermo Núñez, meu companheiro de vida, íamos entrando no Teatro Cariola. Éramos convidados de uma atividade de intelectuais e artistas, a favor do candidato a presidente Patricio Aylwin. Quando estávamos à espera para mostrar nossos convites, encontramos Pedro e Pancho, elegantíssimos e com casacos longos ou capas de chuvas, muito fechados. Chegaram perto da gente e nos pediram para entrar conosco. [...] Dissemos que tínhamos vindo juntos e, então, entramos os quatro. Eles foram sozinhos, e nós fomos para o segundo piso. De repente, interrompendo o programa, as Éguas, de biquíni e maiô, ocuparam o palco. “Homossexuais para a mudança”, dizia o letreiro editorial que exibiram. Por mais que tente lembrar, só recordo a cara de espanto e incômodo do publicitário e ator Jaime Celedón, que, sentado na fila da frente e virando para Guillermo, opinava confuso que deveriam expulsar da sala os “infiltrados provocadores” e que fazer isso seria um favor à democracia. E, antes da surpresa geral, alguns atrapalhados até gritaram, furiosos, e outros aplaudiram loucamente. E todos cochichavam, sem compreender muito. (Ibid., p. 113)

A ação artística de Casas e Lemebel terminou por deflagrar, mais uma vez, o incômodo e desconforto escancarado no semblante dos políticos e dirigentes do Partido Comunista, sentados na plateia do teatro. As Éguas estavam presentes no evento para, por meio de seus próprios corpos em ação manifestativa, demonstrar que a democracia de transição era sobremaneira excludente. *De que se ríe el presidente*, em sua potência de acontecimento-ação-manifesto, declarava que pessoas homossexuais resistiram ao governo autoritário, ansiavam por uma mudança e reivindicavam participar do processo de reconstrução do país pós-ditadura. Casas e Lemebel realizaram outras diversas ações cênicas insurgentes até 1997<sup>3</sup>, estabelecendo uma relação conflituosa, inquieta, questionadora e inventiva do contexto em que viviam, inserindo uma forma tática de ocupação política nos espaços normativos da sociedade chilena após a ditadura militar.

Lemebel diz que, no imaginário social, político e sexual dos anos 1980, no qual as Éguas colocavam suas demandas por meio do corpo,

---

3 Ver mais em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>. Acesso em: 14 set. 2023.

a homossexualidade – ou melhor, o corpo agredido da homossexualidade proletária – não tinha discurso público e, por isso, eles pensaram que compartilhar e realizar ações artísticas públicas por Santiago era um gesto importante para aquele momento de transição democrática (Gajardo, 1995, p. 15). “Talvez só o que haja a dizer, como pretensão escritural a partir de um corpo politicamente não inaugurado em nosso continente, seja o balbucio de signos e cicatrizes comuns” (Jeftanovic, 2000, p. 78). E foi por meio dessa pluralidade infinita inscrita em seus corpos e em outros distintos, diferentes, desconhecidos, impossíveis, que o duo se fez desejo *corpolítica*: ação coletiva para a insurgência à existência e visibilidade. *Corpolítica* é: (1) realizar-se em arte diante, em meio, e a partir de experiências interrelacionadas ao “quando”, “onde”, “como”, “com quem” da vida; (2) dispositivo artístico, insurreição destituente, enunciativa, que se insurge para destituir a oficialidade e a unicidade dos relatos, das histórias e das memórias; (3) “ir sendo”, “estar se formando” e encarnar a multiplicidade de identidades diante da força imensurável da totalização da dor que uniformiza o mundo e seus habitantes.

### ***Corpossonho: existir como risco, especular realidades***

O Grupo Oficcina Multimédia (GOM) e sua diretora Ione de Medeiros, integrante do coletivo desde a fundação em 1977, há pelo menos 45 anos realizam um trabalho permanente de pesquisa em arte experimental, a fim de gerar um modo múltiplo de criar teatro. A artista e o grupo mantêm uma linguagem teatral, que se define

[...] pela multiplicidade da informação; pela elaboração não-hierárquica entre os diversos elementos da linguagem multimeios; pela flexibilidade na busca de fontes referenciais para as montagens; pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco; e por uma concepção de grupo em que o repertório de cada montagem é o resultado da participação criativa de todos os integrantes do elenco.” (Oficcina Multimédia, 2012)

O GOM, desde seu início em 1977, percorre uma trajetória marginal ao campo das artes cênicas brasileiras, por desenvolver uma criação irreverente, aliada ao risco e à imersão no experimentalismo e na pesquisa. É fundamental

reconhecer que o surgimento do GOM se deu quando o Brasil vivia sob um governo militar autocrático, que durou de 1964 a 1985. Portanto, esse modo de ação transgressor tornava-se, por si só, gesto político de enfrentamento, resistência e reexistência à opressão do governo militar, imposto por meio de extrema violência física e simbólica oficializada. Principalmente a partir do ano de 1968, com a outorga do Ato Institucional nº 5, que decretou à nação o fechamento do Congresso, a censura aos meios de comunicação, aos artistas e, sobretudo, o cerceamento dos direitos civis e públicos no Brasil. Minas Gerais tornou-se, nessa época, um lugar fundamental para a cultura de resistência à ditadura militar e ponto de convergência de jovens, artistas, intelectuais, artesãos e hippies, principalmente em razão da criação do Festival de Inverno da UFMG no estado. Por exemplo, uma das cidades que recebiam o festival era Ouro Preto. A primeira edição aconteceu em 1967 e foi considerada uma das maiores promoções culturais do país naquela década. Em plena ditadura militar, o evento era visto como espaço de liberdade de criação e experimentação artística, mantendo diálogo intenso com as propostas estéticas de vanguarda, além de ter se tornado espaço de trocas culturais e de experimentações estéticas que possibilitaram a criação cênica para além dos limites disciplinares.

Ione de Medeiros participou e contribuiu com uma cena de vanguarda artística dos anos 1970 no Brasil, atuando diretamente na cena de Belo Horizonte, como professora da Fundação de Educação Artística e à frente dos Festivais de Inverno da UFMG, que, na época, representavam dias e momentos de extremo compartilhamento artístico-educacional entre profissionais e aprendizes. A Escola de Belas Artes da UFMG reunia professores que faziam parte da movimentada cena da vanguarda das artes plásticas belo-horizontinas, e incorporava tais tendências em seus projetos em relação ao Festival. O mesmo ocorria com os professores da Fundação de Educação Artística, que havia surgido, em 1963, como uma alternativa ao ensino fortemente conservador existente no meio musical mineiro. A partir de 1970, a Fundação e o Festival de Inverno deram uma guinada em direção à vanguarda, integrando um importante movimento de renovação e circulação da música erudita de vanguarda na América Latina. A forma como era

organizado o Festival proporcionava um contato intenso, constante e informal entre professores, artistas e estudantes.

Inseridos nesse contexto, no final dos anos 1970, Ione de Medeiros, Paulo Santos – na época percussionista do Uakti – e o artista plástico Estevão Machado, os três integrantes do Oficina Multimídia, resolveram formar o coletivo Mandioca com Rim. Segundo Machado (Trindade, 2022), o coletivo não existia formalmente; era como um laboratório de criação do GOM. Nas palavras do artista, “assim, a gente não marcava reunião, a gente se encontrava no supermercado e em meio as compras, observando o cotidiano, dizíamos, isso é uma ação do Mandioca com Rim, podemos fazer isso” (Ibid., 2022, 6’42”-6’49”). Nessa informalidade, o trio organizava atividades culturais com o fito de ativar ideias, provocar experiências e processos de criação com articulação entre diversas linguagens artísticas. Eles criaram um tipo distinto de concerto musical, o *Concerto Misto*, que acontecia na Fundação de Educação Artística (FEA), onde eram realizados com frequência concertos musicais tradicionais. O concerto criado pelos integrantes do Mandioca com Rim distorcia a tradição a fim de criar na comunidade artística e na programação da FEA um espaço de liberdade e invenção. Segundo Medeiros, o *Concerto Misto*

[...] era um evento cultural que podia ter música, performance, leitura ou declamação de algum texto. Podia se compartilhar propostas artísticas de quaisquer linguagem. As pessoas chegavam, se inscreviam e faziam um experimento qualquer. Não existia formalidade, era um evento cuja natureza era totalmente experimental [...] o que era apresentado no *Concerto Misto*, as cenas e propostas, gerava vários acontecimentos. Dali os experimentos frutificavam em outras criações e experimentos. (Medeiros, 2022, 8’17”-12’19”)

Nos *Concertos Mistos*, os professores-artistas, alunos e quem mais se interessasse em participar podiam realizar ou compartilhar suas experiências artísticas em distintas linguagens e propor diversos modos de apresentação. A ideia era não ensaiar o que seria compartilhado; e os combinados para o experimento eram realizados de maneira muito informal. Essa informalidade gerava um ambiente que atraía artistas e público a vivenciar experimentos de criação desapegados e desafiantes às normas artísticas vigentes. O compromisso

cada vez mais intenso daqueles artistas aliava-se aos seus desejos de liberdade artística e de criação e à força de realizar arte experimental. O que estava em jogo era o modo de operar a elaboração criativa enquanto exercício de materialização das ideias no fazer. O compartilhamento público das criações artísticas se instituía não como fim, mas como espaço-laboratório para erigir gestos ousados de criação artística. Desse modo, o *Concerto Misto* foi se constituindo como um espaço efêmero e movediço para experimentação de linguagem. Movidos por tudo que acontecia e era experimentado nas suas edições, Medeiros, Machado e Santos resolvem produzir o Museu de Arte Viva (MAAV), outro evento intempestivo, “transgressão assumida” (Id., 2019, p. 3), que aconteceu em três edições nos anos 1980, também na Fundação de Educação Artística.

O MAAV acontecia por meio da ocupação de todos os espaços da FEA, que, naquela época, funcionava num casarão antigo. Em uma das edições, por exemplo, a cozinha foi transformada em biblioteca — os móveis, utensílios e eletrodomésticos serviam de estante para livros, assim como o forno, as prateleiras, a pia, a geladeira, o congelador. O ambiente tinha sido criado a fim de que o público ficasse acomodado, para ler ou para conversar. Em outro espaço da FEA, uma das salas de aula, eles instalaram um escritório. E, assim, cada ambiente da Fundação era modificado, de acordo com a criação a ser instalada. O critério para essa ocupação tinha, principalmente, foco nessa experimentação artística indisciplinada – que já estava sendo experimentada no *Concerto Misto* –, visando ao uso dos espaços de forma a deslocar e subverter o modo como eram utilizados no dia a dia da instituição.

Medeiros (2022, 17’40”-17’46”) conta que Paulo Santos uma vez chegou para ela e Estevão e disse: “Ô, gente! Vamos fazer um Museu na Fundação?” Medeiros respondeu imediatamente negando a proposta: “Ah não, gente, Museu? Muito convencional... Museu? Essa coisa meio morta...” Eles continuaram a conversar sobre a ideia e, depois de um curto tempo, elaboraram juntos que poderia ser interessante fazer um museu, mas de arte “viva”! Nas palavras da artista, “o que já é uma contradição, né? O Estevão, então, nomeou com a sigla, abreviação, ‘MAAV’, uma mescla entre Museu de Arte Viva e ave. Por isso, dois ‘as’. ‘Museu’, algo que tem a função, tradicionalmente, de arquivo, algo finito, com ‘ave’, um animal volátil, símbolo de liberdade” (Ibid., 2022,

17'46"-18'14"). Logo no princípio, o nome do museu traz consigo um subversão irônica, expondo o tédio e a ausência de vivacidade das instituições culturais que arquivam e guardam obras artísticas. Ou seja, ao elaborarem um museu de arte viva, o Mandioca com Rim expunha uma compreensão que define museu como uma instituição que guarda objetos antigos, velhos, que não são mais utilizados e não têm mais valor de uso; e, a partir disso, o trio propunha a criação de um museu que se dedicaria a expor arte viva, sinônimo de conexão com o contexto sociopolítico da época, com a produção experimental que, como meta, desejava ampliar e aprofundar as possibilidades de criação, expressão e elaboração artística.

O *MAAV* não era divulgado. Medeiros, Machado e Santos não se preocupavam em produzir um material gráfico, nem textos explicativos, programas, sinopses e nenhum registro, foto, vídeo – nada. As edições aconteciam apenas uma vez, em qualquer dia da semana, e nunca mais se repetiam. As proposições compartilhadas no *MAAV* eram diversas e miravam o estímulo à criação de arte experimental, livre de possíveis normatividades e limites impostos às linguagens e, sobretudo, instituindo um fazer artístico que instaurava relações inaugurais entre pessoas, objetos e ambientes, de modo a subverter seus usos utilitários no cotidiano. Ao realizar essa operação subversiva, esse museu denunciava, implicitamente, a paralisia e imobilidade das instituições culturais, cuja responsabilidade e função social é arquivar, catalogar, preservar e expor objetos antigos, que perderam seu valor de uso no cotidiano. Ao mesmo tempo, estruturava-se a partir da ideia de esvaziar, subverter e ressignificar os modos utilitários de relação cotidiana constituídos. Ou seja, se por um lado criticavam o caráter “morto” dos museus de objetos sem utilidade, propunham, por outro lado, deslocar as relações utilitárias do cotidiano, por meio de uma ocupação museológica e expositiva pulsante, viva, que, sobretudo, experimentava estabelecer relações antiutilitaristas entre seres vivos e não vivos.

Por exemplo, em uma das edições do *MAAV*, em uma das salas de aula da FEA, os artistas instalaram uma repartição pública, com mesas, telefones, máquinas de escrever, pastas de arquivo, “papelada”, processos em cima das mesas, cadeiras giratórias, enfim, móveis, objetos e materiais que estabeleciam uma típica sala de um escritório de uma instituição burocrática. Em um dado momento do evento, os artistas-funcionários da repartição começaram

a anunciar que senhas seriam distribuídas ao público. Para isso, os procedimentos eram muito, muito simples. Os interessados tinham que se dirigir ao segundo andar, na sala da repartição, para pegar a senha. Ao chegar ao setor de distribuição de senhas, um processo se instalava e o acesso só se efetivava caso algumas etapas fossem cumpridas: cada pessoa tinha que se cadastrar e, depois, responder a um questionário. Cada etapa do processo durava muito tempo. Em referência a experiências cotidianas de qualquer cidadão que se atreve a reivindicar seus direitos e/ou restituir algum dano infringido por uma grande empresa privada e/ou pública, os artistas-atendentes do setor demoravam a processar as informações, ficavam conversando aleatoriamente ao telefone, respondendo palavras cruzadas, criavam dificuldades e problemas com os documentos e as respostas apresentadas, discutiam entre si, gritavam, brigavam. A burocracia nessa imagem-acontecimento era o motor para a cena, e ao mesmo tempo o uso da ironia gerava uma situação-problema, tornando-se ponto fulcral para que a relação entre ação cênica e público se estabelecesse. Portanto, a memória, a burocracia, a ironia e o sarcasmo eram matérias-primas dessa ação. Mandioca com Rim apostava – não só na referida ação, mas também em outras – na relação com o público por meio de circunstâncias baseadas em vivências cotidianas em nosso país.

Assim como a matéria prima das propostas artísticas do Mandioca como Rim eram as experiências e vivências cotidianas, Sidarta Ribeiro diz que uma característica inerente ao sonho é que “para sonhar com emoções tão fortes é preciso vivê-las na vigília. A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido” (Ribeiro, 2019, p. 16). Portanto, a reativação de memórias está na raiz das funções cognitivas do sono e do sonhos, porém, como terreno do onírico, a intrusão de elementos ilógicos, as associações imprevistas, os surpreendentes e inesperados deslocamentos, a subjetividade composta por elementos, objetos, lugares, e a fragmentação fazem com que a memória não baste “para explicar a complexidade simbólica que caracteriza a ‘narrativa’ onírica” (Ibid., p. 16). Ribeiro destaca que “os sonhos variam em intensidade, indo de impressões confusas e débeis até intrincadas epopeias de imagens vívidas e reviravoltas surpreendentes. Eles podem ser plenamente agradáveis ou desagradáveis, mas em geral são caracterizados por uma mistura de emoções” (Ibid., p. 16). Segundo Ione Medeiros (2019, p. 4),

no MAAV a ideia era traduzir a simultaneidade de ações, movimentos e acontecimentos das ruas de uma cidade e, também, da própria modernidade, que gera e impõe cotidianamente a sensação de que sempre se está perdendo alguma coisa. Nas palavras da artista,

a gente ocupava todos os cômodos da fundação e transformava todos [...], nada se repetia, então, por exemplo, quando uma ação se iniciava, as outras também! O público tinha que escolher qual ele gostaria de participar e, fatalmente, ele perderia alguma coisa. Como na vida, né? [...] queríamos isso mesmo, que o público se dividisse. E cada ação tinha um tempo de duração específico, que acontecia apenas na edição corrente e não, nada, se repetia. (Medeiros, 2022, 18'14"-18'59")

Essa forma de acontecimento acabava por criar um ambiente de alvoroço e excitação, porque alguns que tinham experimentado determinadas instalações cênicas e acontecimentos contavam para os outros que as tinham perdido. Outras ações eram compartimentadas, “começavam num espaço e terminavam em outro, promovendo leituras diferenciadas para quem assistia apenas uma das partes” (Ibid., 2019, p. 4). As cenas fragmentadas, acontecimentos-instalações cênicas em ocupação na FEA, tinham duração variável e, por assim serem, instituíam um curso de sonho imprevisível, de lógica própria, fluida, errática, que impunham descontinuidade, fragmentação, cortes abruptos, surpreendentes, irrepitíveis. As instalações cênicas do MAAV em seu complexo de existir estabeleciam um encadeamento entrecortado dos símbolos, determinado por “um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações, deslocamentos, gerando camadas de significado múltiplas e até mesmo díspares” (Ribeiro, Op. cit., p. 14). Assim, as criações do GOM apresentaram-se como *corpossonho*, com uma distinta e indisciplinada configuração, na qual o espaço, a temática e as formas de compartilhamento não se fixavam e a ênfase era dada à livre experimentação e manifestação artística.

Nesse sentido, de modo efêmero e temporário, as circunstâncias engendradas pelo Oficina Multimédia, na forma do Mandioca com Rim, materializavam outras formas de serestar mundo, caleidoscópio sensorial de imagens capazes de ampliar os limites das modalidades de sentido dos acontecimentos cotidianos, transmutados em ações cênicas, efêmeras,

que aconteciam uma única vez. *Corpossonho*, portanto, traduz-se em: (1) arte que experimenta o onírico como modo de expressão e que realiza sua montagem imagética pela descontinuidade, fragmentação, que compõe realidades e enfrenta a ideia dominante que define essa – corriqueira – é a realidade e ela é incontornável; (2) composições que emergem de um contexto e, em resposta-reativa a ele, modificam-no, desmontando automatismos, dando corpo ao sonho que, pensado ideia, se substancia imagem de arte fabulada em vida, como mundo feito inteiro; (3) convocação para imaginar o que (ainda) não está, para deixar vir o que (ainda) não existe, para transmitir o que não se fala, para realizar a potência de um gesto extraordinário que conjura o impossível.

### ***Corpomundo: existir como pele, cultivar comunidade***

O Grupo Cultural Yuyachkani foi criado em 1971 e, desde então, já produziu 34 obras teatrais, os trabalhos cênicos do coletivo se relacionam diretamente aos processos sócio históricos, culturais e políticos do Peru, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos passados e contemporâneos do país. O exercício de lembrar e resgatar eventos, marcos, acontecimentos e sintomas coletivos, por meio de obras artísticas, estrutura os trabalhos do Yuyachkani. Decisivamente, a trajetória do grupo, de mais de 50 anos de trabalho coletivo ininterrupto, faz com que o espectador questione a si mesmo e as narrativas coletivizadas, hegemônicas e oficiais, legitimadas pelas instituições de poder: quais são as coisas feitas para lembrar? Quais são aquelas propositalmente esquecidas?

*Yuyachkani*, em quéchua, significa “estou recordando, estou lembrando”. Experimentar as obras de Yuyachkani é impelir a prática de investigação artística ao propósito da constante busca por conhecer e reconhecer nossos contextos latino-americanos, exercício de operação a partir, com, sobre o território sulamericano. Ao mesmo tempo, um modo de conhecer, reconhecer, interpretar e me relacionar com o mundo, com os limites para além da América Latina, assumindo nossa localização, nossa cultura e nossas referências como perspectiva, como ponto de vista. O Grupo Yuyachkani provoca a percepção, a busca constante por lembrar e revolver as histórias contadas pelos livros

de história, pela mídia oficial e pelo Estado, tidas como oficiais em nossos países colonizados em sul'América.

Em 2001, inspirados em uma galeria – palavra que designa o espaço onde se expõe a obra de arte e, também, um lugar composto de lojas avizinhas onde se comercializam mercadorias diversas – e como símbolo do aniversário de 30 anos de trajetória, Yuyachkani compôs, coletivamente, sob a direção de Miguel Rubio Zapata, a obra *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória*. Esta obra cênica foi um modo de o grupo expressar sensivelmente uma perspectiva crítico-poética sobre o contexto político-social vivenciado no Peru nos anos anteriores, como a ditadura violenta e corrupta de Alberto Fujimori, que durou de 1990 a 2000, e o Conflito Armado Interno, que durou de 1980 a 2000. A instalação partia da ideia de o público percorrer seis vitrines, cada uma ocupada por um integrante do Yuyachkani que, simultaneamente, expunha, em forma de ação dramática *unipersonal*<sup>4</sup>, uma proposta para um museu da memória, uma declaração de compromisso e responsabilidade político-social com a cultura e a história peruana. Num espaço de aproximadamente 2m X 2m, cada atriz e cada ator realiza sua ação dramática solo, expondo cenicamente na vitrine sua relação peculiar com alguma temática sociopolítica fundamental e urgente do Peru nas décadas de 1980 a 2000, como a espiritualidade popular, os ícones da pátria, os migrantes, os indígenas, as mulheres e a corrupção. As vitrines eram denominadas de *El Dorado*, *Pieles de mujer*, *La mano poderosa*, *Embarque desembarque*, *La madre patria* e *El asesor*. O espetáculo estreou num centro comercial no centro da cidade de Lima, o que permitiu que os espectadores fossem pessoas comuns e transeuntes da cidade que entravam para assistir a obra e escolhiam por quanto tempo e qual vitrine veriam.

Ana Correa, uma das atrizes do grupo, em *Feito no Peru*, realizou a vitrine *Pieles de mujer* [Pele de mulher]. Ana, em meio à projeção de vídeos e a muitas peças de roupa, vestia-se e desvestia-se, tomando vida naquelas indumentárias, para desvelar distintas presenças femininas. A atriz, em sua ação cênica, compartilhava com o público os distintos papéis sociais das

---

4 Optamos por manter a palavra em espanhol, do modo como o Grupo Cultural Yuyachkani denomina suas criações elaboradas a partir dos desejos e impulsos individuais dos artistas integrantes do grupo.

mulheres no Peru: líderes de movimentos sociais, defensoras da democracia, trabalhadoras à procura de todo tipo de atividades para sobreviver e sustentar suas famílias. Os arranjos de elementos e modos de ser artista – expressos pela caracterização do espaço cênico na vitrine das peles de mulher, com as roupas instaladas, e a projeção de vídeo, e pelo modo como Ana conduz a partilha cênica – demonstram múltiplas dimensões sensíveis ao expor e colocar em cena diferentes mulheres e funções exercidas por elas no Peru daquele momento. Ana Correa, com o rosto coberto por uma maquiagem com as cores e grafismo da bandeira do Peru, assumindo seu corpo como plataforma de exposição e testemunho, coloca diante de nós uma mulher-lavadeira. No desenrolar da ação, a atriz desata suas trouxas de roupa para, com as peças desprendidas, fazer aparecer outras mulheres-peruanas, como as senderistas, as mineiras, as israelitas, as das cozinhas populares, as mães e irmãs dos desaparecidos/assassinados no conflito interno.

Para Ana Correa (Centro de Artes Hidalgo, 2021), a proposta do grupo, ao criar as vitrines da memória, era estabelecer um museu itinerante, partindo das artes da cena, já que o governo do Peru não respondia à urgente necessidade que os peruanos tinham de gerar espaços e instituições dedicadas a preservar as memórias do que fora vivido durante o conflito interno no país. *Feito no Peru* foi a primeira obra do grupo realizada como instalação cênica, inaugurando, no repertório de espetáculos de Yuyachkani, a relação de extrema liberdade entre as experiências cênicas e o público. As pessoas, espectadoras-participantes, vão ao museu das memórias e, ao adentrarem-no, encontram um espaço que não possui o formato tradicional de uma casa de espetáculos. Para além da conformação em vitrines, é notável a ausência de assentos. Essa escolha é feita como uma forma de convocar o público ao deslocamento, à não quietude, à escolha, ao posicionamento e à tomada de decisão. O espectador decide o que, quando e quais os modos como ele vivenciará a instalação cênica. Ele é que decide por se acomodar por um tempo no chão, em um canto, ou ficar parado num mesmo lugar, ou movimentar-se para todos os lados, entre outras ações impensadas.

A estruturação espacial da obra de Yuyachkani, por princípio, convoca os espectadores a elaborarem sua própria trajetória, de modo que cada pessoa será individualmente impelida a tomar posse de um caminho-roteiro dramático.

Ou seja, todos que estão ali co-movem juntos por aquelas vitrines, mas cada um fazendo suas próprias escolhas. “Tomar posição frente a” possibilita que os espectadores-dramaturgos elaborem distintas narrativas para existir diante do que vivenciam, como donos de suas escolhas e participantes ativos da proposta cênica. Todas as pessoas, espectadoras-participantes, partilham um mesmo espaço, porém cada uma pondera, escolhe e torna possível sua experimentação em relação à criação do grupo peruano. Como na vida, cada pessoa resolve por si mesma, no ápice do acontecimento, qual trajetória espetacular irá percorrer, compartilhando, em certa medida, a direção com o mestre Miguel Rubio Zapata, responsável pela concepção e direção geral de *Feito no Peru*.

Como mencionado, Ana Correa, em sua ação cênica, tem o rosto maquiado com as cores e grafismo da bandeira peruana, de modo que se transmuta, ao assumir em sua própria face, o símbolo de seu país. A atriz está ali, exposta em vitrine, estampando em seu próprio corpo uma transmutação e empunhando em si mesma o processo de, solidariamente, vestir-se de peles-tecidos para desvestir realidades de outras diversas mulheres peruanas. Na década de 1980, as peruanas trabalhadoras das minas, como forma de luta e resistência, chegavam a caminhar grandes distâncias de seus locais de origem até Lima, em sinal de protesto e de reivindicação por melhores condições de trabalho. Às vezes, essas longas caminhadas eram realizadas por famílias inteiras que andavam durante dias e, ao chegarem na capital do país, ficavam acampadas nas praças e parques, enquanto aguardavam negociações e decisões, se suas demandas seriam atendidas ou não. Ao fundo da vitrine, como uma citação a acontecimentos factuais peruanos e compartilhamento de documentos, estão projetadas imagens das grandes marchas das mulheres mineiras nas décadas de 1980 e 1990, sobre as várias peças de roupas armadas como um telão. Ana Correa compartilha-se em/com peles de mineiras, colocando sua existência naquela vitrine como suporte expositivo, prolongamento dessas peles de mulher. A atriz conta que, no processo de criação de *Feito no Peru*, ela estava envolvida por sua necessidade de refletir sobre a partida de sua mãe que tinha desencarnado há pouco tempo. E em meio a esse processo pessoal, ela começa a refletir sobre as mulheres de seu país:

[...] essas mulheres que lutaram todos esses anos e que viveram o desaparecimento de seus filhos [...] e também imagino Sarita Colonia, uma santa não reconhecida pela Igreja Católica, que o povo inventou, as prostitutas inventaram, e os ladrões, porque precisavam de uma santa e de um apoio espiritual [...] e Edith Lagos, que era um jovem guerrilheira que, no início, nas origens do Sendero, teve muita aceitação do povo, quando ainda não sabíamos o que o Sendero Luminoso iria acabar sendo, [...] as mulheres de Cayara, desenterrando, procurando seus filhos. [...] as jovens caminhantes [...] exercendo violência, comandando, ordenando a matança ou se matando. Ou, ainda, as mulheres da Associação de Familiares de Detidos e Desaparecidos, que juntas enfrentaram tudo. (Correa, Young, Zubiarte, 2002, 7'10"-9'44")

Em exercício-devaneio-especulativo, pensemos sobre a pele, revestimento externo do corpo, o maior e mais pesado órgão, que nos embala e que, para além de nos proteger, é nosso tecido latitudinal, extenso, fibroso, reticular, frouxo e elástico; capaz de dar forma e de se mobilizar em distintos modelos; é flexível e resistente, se descama e se refaz; é sensível às vibrações, ao frio, ao calor, ao tato, à pressão; é dotada de terminações nervosas sensitivas e responsável pela termorregulação. *Peles de mulher* demonstra-se como uma prática artístico-cênica que implica assumir as potencialidades múltiplas de *ser pele*: o puxar, repuxar, torcer, retorcer e distorcer formas; o compartilhar, receber e alterar padrões; o transmitir sensações, conexões, histórias em relação; o encontrar e perder pontos de encaixe, portos de ancoragem e de desfazimento-descamação; o elaborar condições relacionais para se prolongar e proteger, ser flexível em extremos pontiagudos, deter-se e receber, acolher impacto, evocar, junto e de maneira recíproca, o existir atado com intensidade a corpos e lugares específicos.

Nesse sentido, é reconhecível, no modo de operação-pele, materializado no fazer artístico de Correa, o enredamento estruturante das culturas de tradição andina. De acordo com Vadillo (2019, p. 36), na cosmogonia andina, a existência de cada indivíduo “não se refere à margem de uma totalidade concreta que o integra. O ‘indivíduo’ possui identidade não como mera singularidade ou diferenciação social abstrata, mas está incluído organicamente dentro de um contexto, no interior ou *uku* de um tecido específico de relações.” Segundo o autor, *uku*, em quechua, significa interior, interno, o que está dentro. É palavra usada

para [se] referir ao corpo, reporta o antigo vocabulário 'quichua,' de 1608, de González Holguín, [e] na atualidade essa mesma palavra *ukhu* ou *uku* está referenciada no dicionário do *quechua* cusquenho e serve para aludir ao 'corpo, parte material de um ser animado,' [e] é notável que essa singularidade corporal siga vinculada à sua animação. [...] o que esse corpo singular leva dentro não é apenas materialidade orgânica, mas também sua animação, sua condição subjetiva. Ao mesmo tempo, esse corpo é um microcosmos configurado dentro ou *uku* do grande desenho macrocósmico, quer dizer, o corpo físico-anímico é uma particularidade imersa dentro da totalidade viva. (Ibid., p. 35)

Portanto, vestir peles de mulheres para desvestir realidades peruanas é perspectiva associativa que se compreende enquanto elemento atado mutuamente, em companhia, feito nó que não se desenlaça e compõe um tecido/pele específico de relações. Realizar *Peles de mulher* implica certo exercício de escavação, dinâmica de movimento que se diz-faz gesto-ponte; que resgata, restitui e propõe enredamento, mundo-nó, mundo-vivo, mundo-compartilhado de prática artística que rechaça o individualismo, o excepcionalismo humano, e reivindica vidas co-movidas, invoca seres co-laborativos. Vestir-se de peles em uma dinâmica-descamação é exercício de fazer-se ruína, deixar pedaços soltos, rastros memória-carne-peles comprometidas.

Vadillo (Ibid., p. 36) explica que, no uso verbal do *quechua*, a palavra ñoqa – yo/eu – está incluída, solidariamente, na expressão nós ou ñoqánchis, utilizada para se referir à pessoa integrante da tessitura reticular sociocomunitária. A cosmovisão andina não considera cada ser de modo individual. O andino sempre “busca se referir à sua terra natal e à rede social de seu lugar de origem que o inclui” (Ibid., p. 35). Quando se pergunta a um desconhecido “quem você é?,” “ele responderá, ‘Sou de Andahuaylas.’” (Ortiz Rescaniere apud Ibid.). O que significa que o andino se define para o outro-desconhecido, estranho, a partir de sua cidade, de sua localização. E, caso aqueles que estão se conhecendo sejam da mesma cidade, “diante da mesma pergunta, [dirão] seu nome, seguido de uma referência ao lugar que ocupa em uma rede de parentesco, ‘sou fulano, filho de sicrano, sobrinho de beltrano.’” (Ortiz Rescaniere apud Ibid., p. 36).

Assumimos aqui essa perspectiva andina, pautada na coletividade, como lente afinada à experiência a que *Peles de Mulher* nos convida:

um exercício de comprometimento e ocupação das ruínas, disseminação da contaminação em prol de instituir uma sinergia colaborativa para rastrear e co-mover a constelação *Corpomundo*. Esta, por sua vez: (1) vislumbra “um teatro baseado nas ritualidades, em vínculos comunitários e reciprocidade, no vínculo com tudo o que está vivo, [...] uma teatralidade de convivência, [...] do convívio com todos os seres vivos, com os animais e as plantas” (Lledó, 2022, p. 22); (2) proposta-resposta da pessoa às suas próprias perguntas, tarefa “de dar resposta de maneira recíproca a [...] tempos confusos encharcados de dor e alegria; de padrões amplamente injustos de dor e alegria, de um desnecessário assassinato da continuidade, mas também de um ressurgimento necessário” (Haraway, 2019, p. 19); (3) fazer comunidade de peles e sobre peles, e entre peles se fazer existir fazendo outros existirem, em companhia mútua, instaurando confrontação especular, por meio da arte, com consciência de que “cada momento histórico, cada geração, cada comunidade tem todo o direito de indagar sobre sua própria cultura e gerá-la no presente” (Lledó, Op. cit., p. 22).

## Constituir constelações de *corpos* antes do fim

*Corpolítica*, *corpossonho* e *corpomundo* são constelações em confluência, comunidades de parentes de peles flexíveis que se fizeram existir como mundo-feitos-nós, como perspectivas existenciais, lentes de leitura de experiências vividas por meio de práticas e criações artísticas configuradas por Francisco Casas e Pedro Lemebel e as Éguas do Apocalipse, Ione de Medeiros e o GOM, e Ana Correa e o Grupo Cultural Yuyachkani. Neste texto registramos, de modo condensado, a reflexão sobre modos de se fazer arte que extinguem limites prévios e se autoinstituem, em fricção vivencial, como zonas de especulação intersticial, materializadas por ações cênicas para além dos modos convencionais paradigmáticos do teatro.

*Corpolítica* é forma de abrir campo para existir por meio de ações cênicas que reivindicam a participação. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **existir**. Destaco a potência de irrupção, questionamento e manifestação que as obras artísticas das Éguas do Apocalipse tiveram ao serem compartilhadas nos espaços públicos de Santiago, no Chile, como, por exemplo,

nas ações cênicas *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989) e *De que se ríe presidente* (1989). Por meio dos recortes de jornais da época, podemos inferir que, de alguma forma, as ações das Éguas, na sociedade chilena do fim dos anos 1980, trouxeram ao campo da visibilidade corpos e existências que não estavam em pauta na discussão. Por isso, *corpolítica* é existir como luta. A existência Éguas foi se formando; foi sendo gradativamente luta para que seus próprios corpos e outros tantos pudessem existir das mais diversas, transitórias e efêmeras formas. Casas e Lemebel nos propõem uma arte corpolítica que experimenta a efemeridade radical. Primeiro, porque as ações expostas eram irrupções no cotidiano chileno e, sobretudo, no processo de transição democrática do país. As Éguas serestavam uma prática artística que só se fazia existir porque, diante de tantas mortes, desaparecimentos e silenciamentos vividos naqueles anos de ditadura militar, ainda perdurava a esperança, a crença, o humor, a ironia. Elas acreditavam no existir bicha latina como luta. Acreditavam que era possível conquistar outros modos de sociedade, outras formas de viver.

*Corpossonho* é configurar ranhuras de imaginação, fendas para imaginar e campos para se fazer pensamentação experimental. É compreender arte como modo vivencial de liberdade. É deslocar as relações utilitárias e cotidianas, com ironia e humor. É transmutar o íntimo-privado em íntimos-compartilhados. *Corpossonhos* são imagens que se com-põem de forças incapturáveis, potências de teatros-fronteiras, para além dos paradigmas da representação. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **imaginar**. Destaco a potência de liberdade, transformação e proposição experimental que as obras artísticas de Ione de Medeiros, junto ao Grupo Oficcina Multimédia, tiveram ao se realizar para além dos paradigmas convencionais e conformados pelos limites definidores das linguagens artísticas. Por meio do compartilhamento das criações de Mandioca com Rim e dos modos configurados nos processos de invenção, registramos e materializamos operações de memória como especulação, tais como os acontecimentos artísticos e as ações materializadas no *Concerto Misto* e no *Museu de Arte Viva* (MAAV). Traduzimos graficamente eventos que, substancialmente, aconteceram, porém não foram captados por meios tecnológicos. É importante destacar que a materialidade corpossonho de Medeiros se fez/faz existir por força potencial e desejo radical

de experimentação artística, inerente à imaginação subversiva geradora de possibilidades diversas, fabulares, especulativas do mundo.

*Corpomundo* é modo de se fazer arte como espaço de partilha, como campo para com-partilhar e realizar mundo-feitos-nós. É transmutação pele, arte que se despega das normatividades sociais e age em gestualidades compositivas de memória, que se realiza em ruínas, por elas. Ações cênicas de criação *corpomundo* existem com e a partir dos vestígios de uma comunidade de parentes. É potência de pluriculturas multilinguísticas. É com-mover, com-prometer, com-fluir e com-memorar. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **compartilhar**. Destaco na prática artística de Ana Correa, conjuntamente com o Grupo Cultural Yuyachkani, a potência de se fazer comunidade, de se interrelacionar com o mundo, com os seres vivos – humanos e não humanos – de forma associativa, transitória, efêmera, em reciprocidade e corresponsabilidade, como nos procedimentos e experimentos estabelecidos na obra espetacular *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória* (2001). Gostaria de destacar, também, no acionar de Correa, a atitude artística de se conectar às culturas e tradições ancestrais milenares dos povos andinos, não só para transformá-las e colocá-las no campo da visibilidade e da discussão, mas, sobretudo, como modo constituinte e estruturante do existir em vida, como forma que dá base e contorno ao próprio viver. Desse modo, é importante retomar a percepção de que os estratos de obras que compõem *corpomundo* têm a capacidade de estabelecer vínculos com as comunidades no interior do Peru e, simultaneamente, com diversas outras partes do mundo, como é possível reconhecer nas diversas turnês e apresentações que a atriz e o grupo fizeram/fazem por todos os continentes. E, assim, estabelecem uma rede de diálogo, reconhecimento e associação ampla que possibilita o reconhecimento de corpos como potência encarnadas do mundo. A gestualidade propositiva de Ana Correa e do Yuyachkani estabelece um modo comunitário de vida implicada e com-movida pela interrelação, pela mutualidade, pelo compromisso com as histórias que estamos vivendo agora, com aquelas que viveram os nossos ancestrais e, também, com aquelas que viverão os que vierem depois de nós.

É fundamental reconhecer que essas três constelações são modos de configurar, cultivar e registrar práticas artísticas que se fizeram existir

desde território sulamericano. *Corpolítica, Corpossonho, Corpomundo* são gestos-ações que, em confluência: (1) instituem perspectiva que traz ao protagonismo o território sulamericano e sua diversidade de valores, saberes, conhecimentos, elaborações afetivo-intelectuais e artísticas; (2) compõem escritura que se com-promete com as diversas formas de criação artística-existencial em sul'América e que têm como propósito cultivar comunidade, multiplicar afetos e viver relações em reciprocidade para especularem infindáveis mundos-feitos-nós, ainda não pensados, mas que estão por vir; (3) demonstram práticas artísticas que materializam e instauram fabulações especulativas, aliadas aos defeitos, à ruína, ao erro, às incapacidades, às cicatrizes, aos traumas, nos fazendo reconhecer que as lacunas servem não para que sejam superadas, mas para que sigamos vivendo.

Reconhecemos que as ideias até aqui expostas estão em trajetória sem fim de pesquisa e de investigação. Finalizamos este texto com a consciência de que pensar e refletir sobre as criações artísticas desde sul'América é compreender as próprias elaborações reflexivas como respostas-dúvidas e, sobretudo, reconhecer o sentimento de que as perguntas serão companhias permanentes. São inescapáveis a responsabilidade e a disposição de colocar-se aberto às colisões com o mundo para reconhecer as crises, as cicatrizes, os defeitos, as ranhuras e encará-los como elementos irrevogáveis aos processos de invenção em arte. Esticamos nossa pele para além dos limites já conhecidos, comprometendo-nos em um processo que desveste, desvela e dispõe nossas lacunas, nossas falhas, nossas ausências. Nossa pele que se expande e comprime é trama reticular que, por meio de seus espaços-ausência, condição prévia constituinte, assume seu existir.

## Referências bibliográficas

- BIANCHI, S. Lemebel de reajo. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, n. 295, p. 106-120, 2019.
- CENTRO DE ARTES HIDALGO. **50 años del Grupo Yuyachkani**: Facebook, 29 mar. 2021. Disponível em: <https://fb.watch/hPPn6bQxlv/>. Acesso em: 12 set. 2023.
- CORREA, A.; YOUNG, K.; ZUBIATE, M. **Interview with Ana Correa (Grupo Cultural Yuyachkani)**. New York, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hid-vl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022.

- GAJARDO, A. La cultura mariposa. La Época, Sección Cultura, 2 de junio de 1995. *In*: LEÓN, G. **Lemebel oral**: 20 años de entrevistas – 1994-2014. Buenos Aires: Mansalva, 2018. p. 2-30.
- GALENDE, F. **Filtraciones II**: conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's). Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2009. HARAWAY, D. J. **Seguir con el problema**: generar parentesco con el Chthuluceno. Tradução: Helen Torres. Bilbao: Edición Consonni, 2019.
- JEFTANOVIC, A. Entrevista a Pedro Lemebel: el cronista de los márgenes. **Lucero**, Berkeley, v. 11, n. 1, p. 74-78, 2000. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/89d1v7rw>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- LIRA, J. A; MEJÍA, M. H. **Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua**. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2008.
- LLEDÓ, M. J. Trajetórias cercanas. **Revista E**, São Paulo, n. 6, p. 16-22, 2022.
- MEDEIROS, I. **Entrevista com Ione de Medeiros**. Zoom. 1 fev. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJMOLI>. Acesso em: 12 set. 2023.
- MEDEIROS, I. **Entrevista sobre o MAAV. Não publicada. 2019.**
- OFICCINA MULTIMÉDIA. **O Grupo Officina Multimédia**. [S.l.]: 2012. Disponível em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/o-grupo-oficcina-multimedia/#>. Acesso em: 8 set. 2023.
- PEREIRA, Fabício Trindade. **Liturgia Efêmero – Tiradentes em Cena 2022**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://acaocenicaefemero.tumblr.com/>. Acesso em: 07 de set. de 2023.
- RIBEIRO, S. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROBLES, V. H. Vamos a andar. *In*: HUGO, V.H. **Bandera Hueca**. Santiago, 2009. Disponível em: <http://banderahueca.blogspot.com/>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- TRINDADE, F. **Sessão de lembrança com Estevão Machado**. Youtube, 26 jan. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 12 set. 2023.
- VADILLO, D. H. A. **Una comprensión andina del cuerpo**. Lima: Multigrafik Ediciones, 2019.
- YEGUAS DEL APOCALIPSIS. Que no muera el sexo bajo los puentes. **Revista Trauko**, Santiago, n. 16, p. 19, 1989. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/>. Acesso em: 12 de set. de 2023.
- ZAPATA, M. R. O teatro e nossa América. Tradução: Léo Kildare Louback. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, 2014. DOI: 10.5965/1414573101222014259.

Recebido em 05/11/2023

Aprovado em 18/03/2024

Publicado em 30/04/2024



# Interculturalidade em debate: tensões e articulações de um campo em disputa

*Interculturalism in debate:  
tensions and articulations of a disputed field*

*Interculturalidad en debate:  
tensiones y articulaciones de un campo  
en disputa*

**Rafael de Lemos Melo**

**Rafael de Lemos Melo**

Ator, dançarino e praticante de Bharatanatyam (estilo de dança clássica indiana). Professor de Arte na Rede Municipal de Ensino de São Paulo. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



## Resumo

Quais são as intersecções e fricções que ocorrem quando analisamos o fenômeno da interculturalidade sob o prisma das teorias pós-coloniais e como essas análises podem potencializar as reflexões e os processos criativos daqueles que se deslocam nos espaços da diferença cultural? A partir dessas indagações, este artigo apresenta o mapeamento sobre as práticas transculturais, realizado por Jacqueline Lo e Helen Gilbert, as críticas de Rustom Bharucha e as proposições por uma nova interculturalidade, articulada por Royona Mitra, a partir da obra do coreógrafo Akram Khan.

**Palavras-chave:** Interculturalidade, Pós-colonialidade, Processos de criação.

## Abstract

What are the intersections and frictions that occur when we analyze the phenomenon of interculturalism from the perspective of postcolonial theories? How can these thoughts enhance our reflections and the creative processes of those who move between spaces of cultural difference? Based on these questions, this study mapped Jacqueline Lo and Helen Gilbert's transcultural practices, Rustom Bharucha's criticisms of interculturalism, and Royona Mitra's propositions for a new interculturalism based on the analysis of the work of choreographer Akram Khan.

**Keywords:** Interculturalism, Postcolonial, Creative processes.

## Resumen

¿Cuáles son las intersecciones y fricciones que ocurren cuando analizamos el fenómeno de la interculturalidad desde la perspectiva de las teorías poscoloniales y cómo estos análisis pueden mejorar nuestras reflexiones y procesos creativos de quienes se mueven por los espacios de diferencia cultural? A partir de estas preguntas, este artículo presenta un mapeo de las prácticas transculturales realizado por Jacqueline Lo y Helen Gilbert, las críticas a la interculturalidad de Rustom Bharucha y las propuestas para una nueva interculturalidad, articuladas por Royona Mitra a partir del análisis de obra del coreógrafo Akram Khan.

**Palabras clave:** interculturalidad, Poscolonialidad, Procesos creativos.

## Introdução

Interculturalidade ou interculturalismo é um campo dentro das artes da cena que investiga e teoriza os processos artísticos que ocorrem no trânsito entre culturas, ou na ideia de intercâmbio cultural. Apesar de historicamente as trocas e intercâmbios entre culturas terem ocorrido em várias épocas e em diferentes contextos, a interculturalidade como conceito foi cunhado tendo como referência o trabalho de pensadores e encenadores teatrais do eixo Europa-Estados Unidos, a partir da contracultura da década de 1960. Assim, a interculturalidade se desenha tendo como modelo os trabalhos de Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, entre outros. No campo teórico podemos destacar o trabalho de Richard Schechner, Victor Turner e Patrice Pavis. Os conceitos da Antropologia da Performance desses dois autores (mais notadamente Schechner, que também é diretor teatral) estão imbuídos do espírito da empreitada intercultural. Ao trazer referências da antropologia para a performance, demarca-se um campo dentro das artes da cena sobre as interações entre culturas e a criação artística.

A antropologia da performance, que surge nas interfaces de estudos do ritual e do teatro, amplia questões clássicas do ritual para tratar um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, cultos, manifestações étnicas, movimentos sociais, e encenações da vida cotidiana. No encontro com questões de performance e performatividade, os próprios estudos do ritual se renovam. (Dawsey, 2006, p. 23)

Essa intersecção teórica sobre a experiência ritual e a performance serviu como base para a experiência intercultural. Turner, também apoiado nas ideias de Walter Benjamin, cria uma teoria que norteará uma série de estudos. Schechner fará uma série de pesquisas etnográficas, muitas delas na Índia, observando rituais e manifestações artísticas. Por seu trabalho como diretor teatral, aproxima-se e dialoga também com as bases da Antropologia Teatral de Eugênio Barba. Esta, estabelece sua pesquisa a partir do estudo do comportamento fisiológico e sociocultural do homem em uma situação de representação (Barba, 2012). Assim, o encenador organiza um trabalho de

treinamento cênico, a partir de elementos que acredita ser comum entre elas, nomeando-os como “princípios que retornam”.

Ao longo do último século e nas primeiras décadas do século XXI, o modelo eurocêntrico da interculturalidade foi celebrado e suas práticas expandiram-se em diversos centros de formação. Com o advento das teorias pós-coloniais e decoloniais, esse modelo em que o Oriente, a África e parte das Américas eram vistos como um grande repositório que existe para suprir as carências artísticas do Norte passou a ser questionado e problematizado.

Ao mesmo tempo, numa realidade globalizada com grandes fluxos migratórios e diásporas de diferentes contextos acontecendo simultaneamente, como esses deslocamentos podem resultar em outras formas de interação? Como corpos que estão à margem dos centros de poder podem manifestar suas subjetividades? É possível ressignificar a interculturalidade? Sob qual prisma o sul global pode olhar para as práticas interculturais? Diferentes autores que se debruçam sobre a interculturalidade têm feito essas e outras indagações. Este artigo apresenta alguns desses autores e suas contribuições.

## **Toward a topography of cross-cultural theatre praxis: um mapeamento sobre as práticas interculturais**

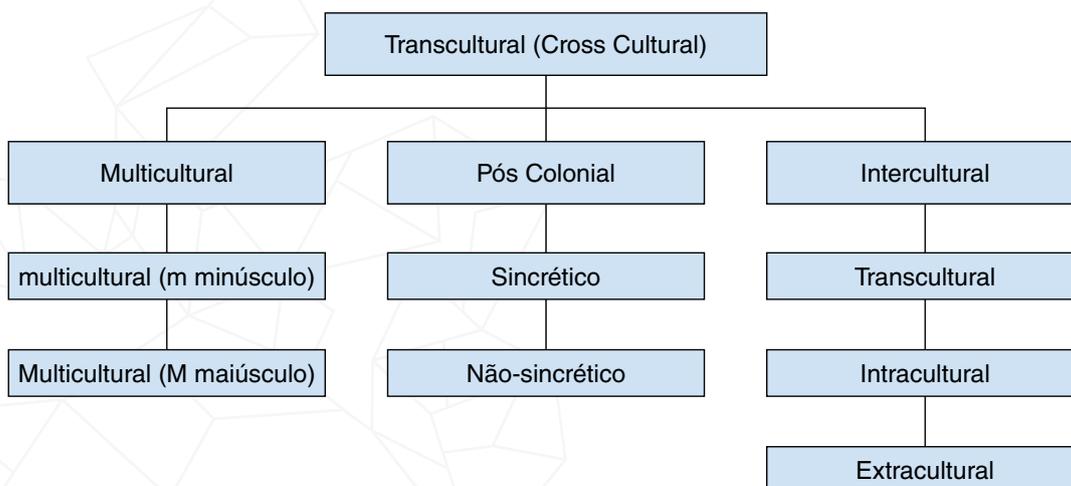
Sobre possíveis definições de interculturalidade e suas experiências ao longo do último século, as autoras Jacqueline Lo e Helen Gilbert, no trabalho *Toward a topography of cross-cultural theatre praxis* (2002), apresentam um mapeamento das práticas transculturais, questionando formas estabelecidas, apontando diferenças e apresentando uma proposta de modelo que sirva de orientação para as abordagens entre culturas. O uso pelas autoras do termo *cross* é particularmente interessante.

O lembrete de Jonathan Dollimore de que “atravessar não é apenas atravessar, mas misturar (como cruzar) e contradizer (como cruzar alguém)” (1991:288) sugere algumas das possibilidades do teatro transcultural para radicalizar e intervir nas práticas artísticas hegemônicas. Uma das manifestações mais populares de essa concepção generativa de encontro intercultural é a ideia do híbrido (forma de arte, cultura e/ou identidade). Mas “atravessar” também pode implicar engano ou deturpação, como em “travessuras”, enquanto outros tipos de cruzamentos, como como

invasão territorial ou guerra, por exemplo, também pode ser indesejável. Com esse campo semântico contraditório em mente, usamos o teatro transcultural como termo guarda-chuva que engloba uma série de práticas teatrais que podem ser esquematizadas do seguinte modo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 32, tradução livre)<sup>1</sup>

A partir dessas premissas, as autoras desenham o esquema da Figura 1:

**Figura 1** – Esquema proposto por Jacqueline Lo e Helen Gilbert para mapear as práticas transculturais



Fonte: Lo e Gilbert (2002, p. 32).

Tendo a transculturalidade como ponto de partida, passamos à compreensão de cada um desses conceitos: por multiculturalismo compreendem-se as iniciativas vinculadas à promoção da diversidade cultural promovida por estados, como forma de política pública, ou iniciativas autogeradas por comunidades de diferentes origens dentro de países e regiões. O multiculturalismo

1 No original: “Jonathan Dollimore’s reminder that ‘to cross is not only to traverse, but to mix (as in to cross-breed) and to contradict (as in to cross someone)’ (1991:288) suggests some of the possibilities for cross-cultural theatre to radicalize and intervene in hegemonic arts practices. One of the most popular manifestations of this generative conception of cross-cultural encounter is the idea of the hybrid (art form, culture, and/or identity). But ‘to cross’ can also imply deception or misrepresentation, as in to ‘double-cross,’ while other kinds of crossings, such as territorial invasion or war, for instance, can also be unwelcome. With this contradictory semantic field in mind, we use cross-cultural theatre as a general umbrella term which encompasses a range of theatrical practices that might be schematized as follows”. Aqui, nesta citação, destaco a noção que as autoras desenvolvem a partir da palavra *cross*. Em uma tradução direta para o português, *cross-cultural* torna-se transcultural. O prefixo *trans* possui similaridades com *cross*, sobretudo no sentido de atravessar, como em transpassar e ir além. Porém, *cross* guarda outros sentidos evocados por Lo e Gilbert que também são interessantes como o de cruzar, misturar e opor-se a algo.

com ‘m’ minúsculo refere-se à quando há uma performance ou espetáculo no qual existe uma pluralidade de artistas de diferentes origens, mas as diferenças culturais e suas particularidades, bem como suas tensões, não se manifestam na cena; pelo contrário, acabam sendo homogeneizadas pelas escolhas estéticas do diretor ou coreógrafo. Outra forma de teatro multicultural seriam espetáculos e performances fetichizando a diferença cultural: “Baseado principalmente na fetichização da diferença cultural, o teatro folclórico apresenta noções de história, tradição e autenticidade, a fim de obter o reconhecimento do capital cultural de um grupo desprivilegiado” (Lo; Gilbert, 2002, p. 34, tradução livre)<sup>2</sup>.

O Multicultural com ‘M’ maiúsculo traz o posicionamento político de seus agentes que objetiva promover a diversidade, o acesso à expressão cultural e a participação no espaço simbólico de representação. Assim, o Multicultural abrigaria também as iniciativas artísticas oriundas de comunidades e minorias que buscam ampliar o espaço de representação, troca, fortalecimento de vínculos comunitários e construção simbólica da identidade desses grupos (Lo; Gilbert, 2002).

Seguindo no esquema proposto, encontramos as definições de performance pós-colonial. Este seria um conceito em que se atribui todo tipo de manifestação de resistência às estruturas de opressão, em especial de gênero, classe e raça. De acordo com as autoras, uma definição mais delineada de teatro pós-colonial seria uma categoria geopolítica que se relaciona com as questões oriundas do imperialismo.

A maior parte do teatro pós-colonial é impulsionada por um imperativo político de interrogar a hegemonia cultural subjacente aos sistemas imperiais de governança, educação, organização social e econômica e representação. Seus discursos de resistência falam principalmente aos projetos colonizadores dos centros imperiais ocidentais e/ou às pressões neocoloniais dos regimes locais/regionais pós-independência. (Lo; Gilbert, 2002, p. 35, tradução livre)<sup>3</sup>.

---

2 No original: “*Based primarily on the fetishization of cultural difference, folkloric theatre trades in notions of history, tradition, and authenticity in order to gain recognition for the cultural capital of disenfranchised group*”.

3 No original: “*Most postcolonial theatre is driven by a political imperative to interrogate the cultural hegemony that underlies imperial systems of governance, education, social and economic organization, and representation. Its discourses of resistance speak primarily to the colonizing projects of Western imperial centers and/or to the neocolonial pressures of local/regional post-independence regimes*”.

As derivações do teatro pós-colonial na concepção das autoras seriam: sincréticas e não-sincréticas. Sincréticas seriam performances que utilizam materiais de diferentes origens para a elaboração de suas proposições estéticas. Teriam o intuito de evidenciar os processos de ambivalência, subalterização e aculturação pelos quais as culturas colonizadas passaram, seus processos de ressignificação e de construção simbólica, elaborados pelas populações dentro desses mesmos contextos. Um exemplo para essas autoras seria a utilização de elementos locais em criações que utilizam o modelo dramaturgicamente ocidental. (Lo; Gilbert, 2002).

Não sincréticas seriam performances que não trabalham com fusão de diferentes elementos culturais em sua apresentação, mas fixam-se em determinados elementos para realizar sua crítica à hegemonia colonial. As autoras colocam dois exemplos: o uso do estilo realista de teatro ocidental sendo utilizado para representar o contexto de comunidades indígenas e representações baseadas totalmente na cultura indígena local<sup>4</sup>.

Aparentemente, esse entendimento de manifestações sincréticas e não-sincréticas dentro da representação pós-colonial pode ser uma concepção que nos lança para uma zona difusa. Diante da dificuldade de mensurar o que pode ser mais ou menos sincrético, as autoras lançam mão da ideia de variação:

A distinção entre teatro sincrético e não sincrético é mais difícil de manter em alguns casos como performances indígenas de textos shakespearianos, onde personagens europeus são encenados por atores negros ou não-brancos, instituindo a tensão entre a performance em questão e a tradição que ela transgride. Pode-se argumentar aqui que o sincretismo é inerente à justaposição dos corpos dos performers (como signos culturalmente codificados em sistemas) para scripts inelutavelmente embutidos com marcadores de uma cultura diferente. Este exemplo sugere que o teatro pós-colonial é melhor conceituado como exibindo graus variados de sincretismo, em vez de se enquadrar perfeitamente em categorias opostas. (Lo; Gilbert, 2002, p. 36, tradução livre)<sup>5</sup>.

4 Aqui as autoras não chegam a detalhar de qual local/país se trata quando se refere a essa prática artística específica. Pelo contexto do parágrafo, acredito que seja Canadá (ver Lo e Gilbert, 2002, p. 36).

5 No original: "*The distinction between syncretic and nonsyncretic theatre is more difficult to maintain in cases, such as indigenous performances of Shakespearean texts, where European characters are enacted by "black" or "colored" actors, instituting tension between the performance at issue and the tradition that it transgresses. It could be argued here that syncretism inheres in the juxtaposition of the performers' bodies (as culturally*

Na última ramificação do esquema está a interculturalidade, definida como um “híbrido derivado de um encontro intencional entre culturas e tradições performáticas” (Lo; Gilbert, 2002, p. 36, tradução livre)<sup>6</sup>. Uma prática ocidental, iniciada com o advento do modernismo, no qual artistas, encenadores e pensadores europeus transitavam em diferentes contextos culturais, observando e vivenciando diferentes práticas e selecionando elementos que pudessem ser apropriados e adaptados aos seus trabalhos e experimentos. O interculturalismo, no esquema proposto, ramifica-se em transcultural, intra-cultural e extracultural.

Transcultural, de forma resumida, pode ser compreendido como a busca por uma universalidade da expressão humana, no contexto performático. Tem como premissa identificar em diferentes manifestações elementos comuns visando a uma transcendência do que estaria além de códigos e técnicas. A ideia de transculturalidade pode ser identificada como premissa das pesquisas de Eugênio Barba na Antropologia Teatral, ou nas encenações de Peter Brook.

No caso de Peter Brook, a transcendência do particular é uma parte necessária da busca mítica das origens e da suposta perda de “pureza” do teatro ocidental. Esse retorno às fontes e a reapropriação de linguagens primitivas é uma busca metafísica por uma verdade que vale em todos os lugares e em qualquer momento, independentemente das diferenças históricas ou culturais. O trabalho de Eugenio Barba no ISTA (Internacional Escola de Antropologia Teatral) é outra forma de teatro transcultural. Pavis distingue o trabalho de Barba como “pré-cultural”; não visa identificar as origens comuns das culturas à maneira de Brook, mas busca o que é comum a praticantes de teatro “orientais” e “ocidentais” antes de se tornarem individualizados ou “aculturados” em determinadas tradições e técnicas de performance. (Lo; Gilbert, 2002, p. 37, tradução livre)<sup>7</sup>

---

*coded sign-systems) to scripts ineluctably embedded with markers of a different culture. This example suggests that postcolonial theatre is best conceptualized as exhibiting varying degrees of syncretism rather than falling neatly into opposing categories”*

6 No original: “Hybrid derived from an intentional encounter between performing cultures and traditions”.

7 No original: “In the case of Peter Brook, the transcendence of the particular is a necessary part of the mythical search for the origins and supposed loss of ‘purity’ of Western theatre. This return to sources and the reappropriation of primitive languages is a metaphysical search for a truth that is valid everywhere and at any time, regardless of historical or cultural differences. Eugenio Barba’s work at ISTA (International School of Theater Anthropology)

Sobre intraculturalidade, pode-se dizer que foi uma provocação que Rustom Bharucha trouxe ao refletir sobre os problemas da interculturalidade, e em especial sobre o universalismo de Brook e outros. Ao elaborar sua crítica, Bharucha pontua que a intraculturalidade, a observação das diferenças culturais dentro do escopo de uma nação, seria um campo fértil de trânsito e elaboração estética. A formulação do autor para o intracultural dialogaria com o multicultural:

Na medida em que pressupõem a interação ou a coexistência de culturas regionais e locais dentro da estrutura mais ampla do Estado-nação. No entanto, enquanto o “intra” prioriza a interatividade e tradução de diversas culturas, o “multi” sustenta uma noção de coesão. (Bharucha apud Lo; Gilbert, 2002, p. 38)<sup>8</sup>

Essa noção de coesão, ou de unidade cultural de uma nação, seria confrontada pela intraculturalidade, que serviria para desafiar esse sistema, expondo “uma sociedade profundamente dividida e fragmentada que a retórica multicultural se recusa a reconhecer” (Bharucha apud Lo; Gilbert, 2002, p. 38, tradução livre)<sup>9</sup>.

E, por último, as definições de extraculturalidade confluem para criações que transitam nos eixos ocidente-oriental e norte-sul, com o objetivo de trazer algum tipo de renovação estética para as encenações ocidentais. Segundo Lo e Gilbert, além de essa definição remontar aos pioneiros da modernidade do início do século XX, as iniciativas de Richard Schechner em encenar rituais do oriente médio e da Índia em seus espetáculos também seriam exemplos desse tipo de experimentação intercultural. As autoras seguem elaborando sua reflexão sobre a interculturalidade com essa última definição em mente.

---

*is another form of transcultural theatre. Pavis distinguishes Barba's work as 'pre-cultural'; does not aim to identify the common origins of cultures in the manner of Brook, but seeks what is common to 'Eastern' and 'Western' theater practitioners before they become individualized or 'acculturated' into particular traditions and performance techniques”*

8 No original: “To the extent that they presuppose the interaction or coexistence of regional and local cultures within the broader framework of the nation-state. However, while the ‘intra’ prioritizes the interactivity and translation of different cultures, the ‘multi’ sustains a notion of cohesion”.

9 No original: “A deeply divided and fragmented society that multicultural rhetoric refuses to recognize”.

A partir das definições, as autoras examinaram quais são os tipos de relações de poder que se estabelecem nas empreitadas interculturais. Se são mais imperativas, oriundas de políticas de estado ou da imposição do mercado cultural, por exemplo, ou se são mais colaborativas e comunitárias, em que se estabelecem canais de intercâmbio dentro de relações mais horizontais entre as partes. Essas indagações abrem espaços a vozes que criticam a empreitada intercultural, questionando o que há de fato de intercâmbio em uma experiência que está demarcada por assimetrias de poder entre os diferentes agentes.

O interculturalismo depende das questões de autonomia e empoderamento. Implantar elementos do sistema de símbolos de outra cultura é um empreendimento muito delicado. Em termos mais simples, a questão é: quando esse uso atua como imperialismo cultural? Forçar elementos de culturas díspares juntos não parece ser uma solução que faça muito sentido, esteticamente, eticamente ou filosoficamente. O que isso prova: que o conhecimento de outras culturas existe? Que informações sobre outras culturas agora estão prontamente disponíveis? (Chin apud Lo; Gilbert, 2002, p. 40, tradução livre)<sup>10</sup>

Apesar de as críticas e reflexões contribuírem para a politização do debate sobre interculturalidade, Lo e Gilbert ponderam se tais críticas não gerariam um tipo de paralisia, uma vez que, diante delas, parece que nenhum tipo de interação e intercâmbio cultural parece ser possível.

## Modelos teóricos da interculturalidade

Patrice Pavis, em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008), propõe um modelo em forma de ampulheta para explicar seu conceito de interação de culturas. De um lado estaria a *cultura fonte*, repositório que contém os

---

10 No original: “Interculturalism hinges on the questions of autonomy and empowerment. To deploy elements from the symbol system of another culture is a very delicate enterprise. In its crudest terms, the question is: when does that usage act as cultural imperialism? Forcing elements from disparate cultures together does not seem to be a solution that makes much sense, aesthetically, ethically, or philosophically. What does that prove: that the knowledge of other cultures exists? That information about other cultures now is readily available?”

elementos que serão transferidos, através de adaptações realizadas pelo encenador até chegar em sua *cultura-alvo*.

Segundo o autor, a cultura fonte “não se produz sem a mediação de uma forma, ou seja, de um sistema semiótico e de uma modelização” (Pavis, 2008, p.180), isto é, ele toma emprestada da semiótica a ideia e o conceito de modelizante e o diferencia de forma hierárquica entre os modelizantes culturais e artísticos – as instâncias (1) e (2) que formam o lado superior da ampulheta. Isto porque, de acordo com o autor, as formas artísticas emergem de dentro do contexto cultural e, por vezes, o artista entra em contato com as manifestações artísticas e a partir delas alcança os sentidos e significados do contexto cultural em que a arte está inserida.

**Figura 2** – Modelo de ampulheta para a Interculturalidade proposto por Patrice Pavis



Fonte: Pavis (2008, p. 4).

De (3) a (8) são as instâncias da produção teatral que fazem o trabalho de adaptação e das escolhas formais que vão compor a obra de arte. Nessas instâncias os adaptadores envolvidos – diretores, dramaturgos e atores – também são aqueles que de alguma forma tentam antecipar a leitura, recepção e elaboração do espectador, as instâncias de (9) a (11), após o contato com obra intercultural. Em suas argumentações, Pavis expõe as possíveis questões e preocupações do cruzamento entre culturas e dos riscos do etnocentrismo na prática intercultural. A elaboração de seu esquema para uma abordagem intercultural, em um primeiro momento, parece apontar para um caminho mais cuidadoso nesse sentido. Porém, no seu esquema, o observador ou o adaptador – aquele que fará a seleção dos elementos culturais a serem adaptados no evento teatral, aparentemente, pela própria formulação do esquema e em sua explanação (Pavis, 2008) encontra-se fora da ampolheta, como um ser que está à parte e não inserido no processo, ou ainda fora de seu próprio contexto cultural. Outro dado que pessoalmente me chamou a atenção é que no capítulo nove do livro em que trata da interculturalidade a partir de quatro abordagens da cultura indiana, realizadas por Ariane Mnouchkine, Eugênio Barba e Peter Brook, Pavis traz uma citação de um artigo de Richard Schechner:

A troca intercultural tem necessidade de um professor: alguém que conheça o conjunto da representação da cultura que é transmitida. O tradutor da cultura não é um mero agente, como poderia ser um tradutor de palavras, porém um verdadeiro transportador de cultura. É por esse motivo que se torna importante interpretar outras culturas. De não apenas lê-las, não somente visitá-las, ou importá-las – mas sim fazê-las realmente. (Schechner, apud Pavis, 2008, p. 197, tradução livre)

O artigo em questão é “A Reply to Rustom Bharucha” (Schechner, 1984). Nele, o autor elabora uma resposta ao texto de Bharucha (1984) “A Collision of cultures: Some western interpretations and uses of the indian theatre”, uma crítica a abordagens interculturais realizadas por diferentes encenadores do século XX e diretamente uma crítica ao seu trabalho teórico. Patrice Pavis, para explicar seu esquema em forma de ampolheta para a interculturalidade, faz uma explanação a partir de quatro obras teatrais que abordam a cultura indiana em suas construções, cita o artigo resposta de

Schechner a Bharucha, mas não traz em nenhum momento o pensamento do diretor indiano para seu texto, mesmo que seja para refutar. As vozes que Pavis utiliza para elaborar seu pensamento, ainda que esse esteja repleto de *impressões* sobre a cultura indiana, são todas de intelectuais ocidentais. Ao que parece, Patrice Pavis em suas formulações – ao menos na elaboração de *O teatro no cruzamento de culturas* – desconsiderou os questionamentos vindos de uma das culturas fonte abordadas na obra e minimizou as críticas que se relacionam com as perspectivas pós-coloniais, como pode ser verificado no prefácio à edição brasileira:

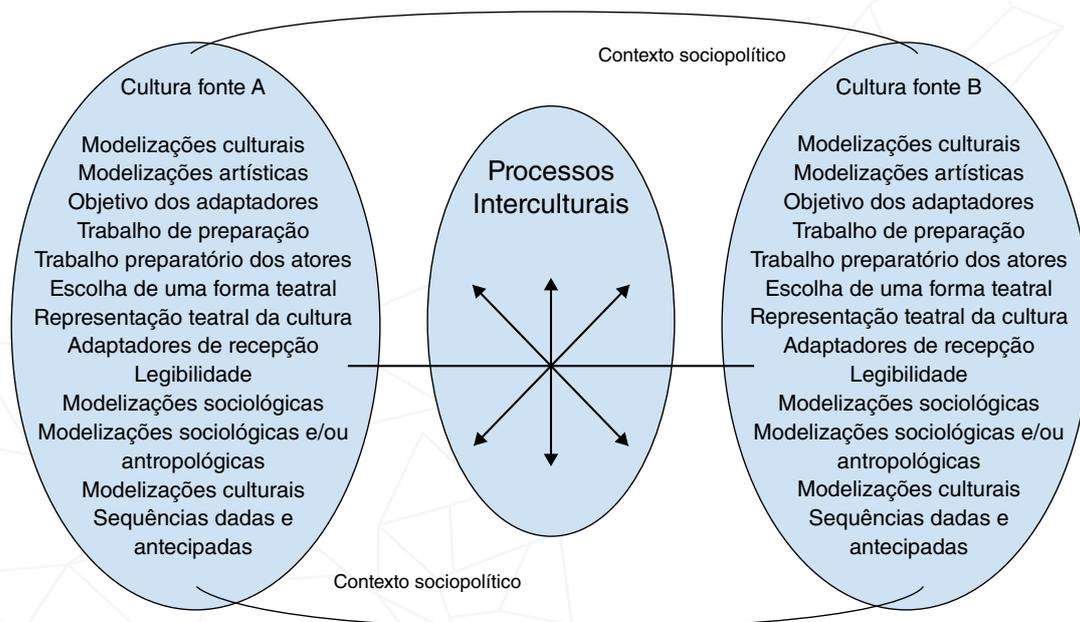
Há trinta anos desenvolveu-se uma teoria pós-colonial. Como todos os “pós”, ela não significa outra coisa senão que sua matéria veio depois da colonização, depois daquilo tudo que existia antes, em suma. O pós-colonialismo é, por outro lado, necessariamente crítico, anticolonialista e intercultural? Nem mais nem menos do que as outras formas de teatro contemporâneo, as quais se inscrevem naturalmente no entrelaçamento das culturas e dos discursos. Muitos debates de má fé sobre a culpabilidade e o arrependimento dos descendentes dos colonizadores nos teriam sido poupados se determinássemos quem e qual época está em julgamento. (Pavis, 2008, p. XII)

O esquema da ampulheta proposto por Pavis revela muito de seu pensamento. Apesar das intenções de se alcançar os cruzamentos entre caminhos, a estrada que o autor pavimenta é uma via de mão única. Tentando articular uma visão da interculturalidade que se coaduna com os discursos pós-coloniais, Lo e Gilbert tentaram elaborar um modelo que viesse ao encontro de suas inquietações. Nele, os dois polos são colocados como culturas fonte e realizam em si as etapas que Pavis descreve na ampulheta. Entre elas estaria o processo intercultural movimentando-se de maneira fluida entre as esferas das culturas. As três esferas estão interligadas pelo contexto sociopolítico.

Esse modelo leva em conta a noção daquilo que está entre as culturas, o espaço imagético delimitado pelo prefixo *inter*, que exprime aquilo que está em posição intermediária e a noção de relação recíproca, de troca. Aqui, a tentativa é de ressignificar a lógica proposta por Pavis, dentro de uma lógica na qual a colaboração assume o lugar da assimilação. Imbuído da perspectiva

pós-colonial, o diagrama tenta evidenciar, através do movimento fluido, contornado pelo contexto sociopolítico, os espaços intersticiais, as possibilidades de hibridização e de alternância de poder.

**Figura 3** – Modelo proposto por Jaqueline Lo e Helen Gilbert para as práticas interculturais



Fonte: Lo e Gilbert (2002, p. 45).

Essa noção fluida, dos espaços intersticiais entre culturas, nos é especialmente interessante, porque ela nos permite olhar para o corpo, como as culturas inscrevem sua influência nele e como ele pode articular sentidos e poéticas, dentro desses âmbitos. Aqui encontramos uma ligação que torna a reflexão sobre interculturalidade – que, num primeiro momento, se deteve à análise das obras e abordagens de encenadores e diretores teatrais – possível para ser aplicada ao corpo e à dança, nas frestas e falhas dos discursos instituídos e dos locais de poder consolidados – tanto lá, quanto cá.

O corpo no teatro intercultural está igualmente sujeito a múltiplas inscrições, produzindo um significativo instável ao invés de uma identidade totalizada. É um local de convergência para discursos contestadores, mesmo que possa ser marcado com os sinais distintivos de uma cultura particular. A teoria pós-colonial visa colocar em primeiro plano as maneiras pelas quais o poder é inscrito e negociado através do corpo. Tal teoria questiona continuamente o que é falado por meio do corpo, como suas linguagens operam e a serviço de seus interesses. Precisamos, então, ver como a resistência é expressa em relação aos

corpos performativos, como esses corpos codificam a diferença e a especificidade e como eles podem impedir o impulso universalizante do transculturalismo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 47, tradução livre)<sup>11</sup>

Ainda refletindo sobre as proposições de modelos teóricos para o campo intercultural, indago se sua função seria a de tentar consolidar uma possível metodologia intercultural ou se são ilustrações que tentam mapear abordagens já realizadas, identificando possíveis procedimentos em comum. Ao que parece, a interculturalidade tem sido um campo de experiências com diferentes tipos de abordagem, graus de envolvimento e de reflexão. Além disso, acredito que as culturas possuem metodologias próprias de organização e transmissão de saberes. Trouxe os modelos de Pavis e Lo e Gilbert para essa discussão com esse olhar, como se fossem fotografias de um pensamento em transformação, pois eles nos ajudam a diagnosticar suas visões de mundo, reveladas através da forma como tentaram esquematizar as experiências que observaram.

## A crítica de Rustom Bharucha

A partir dos anos 1980, com o suporte da crítica pós-colonial, vozes surgem para questionar de maneira crítica os deslocamentos de apropriações feitas pelos encenadores do século XX. Nessa época Rustom Bharucha começa a publicar uma série de artigos onde critica abertamente algumas iniciativas interculturais e estabelece um pensamento que contrapõe discursos consagrados e estabelecidos.

Olhando a partir das políticas de minha localização, ficou claro para mim que a interculturalidade não apresentava um jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único. Percebi que havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam

---

11 No original: “*The body in intercultural theater is equally subject to multiple inscriptions, producing an unstable signifier rather than a totalized identity. It is a locus of convergence for contesting discourses, even if it may be marked with the hallmarks of a particular culture. Postcolonial theory aims to foreground the ways in which power is inscribed and negotiated through the body. Such a theory continually questions what is spoken through the body, how its languages operate and in the service of its interests. We need, then, to see how resistance is expressed in relation to performative bodies, how these bodies encode the difference and specificity and how they can impede the universalizing thrust of transculturalism.*”

disponíveis na minha parte do mundo, começando pela parte de viajar.  
(Bharucha, 2017, p. 16)

O autor dialoga a partir de seu lugar no mundo, sua localização e de suas condições materiais. Coloca-se de forma relacional e estende seu olhar para as práticas interculturais. Pontua a contradição estabelecida por um movimento contracultural do ocidente que buscava por mais liberdade tanto criativa, quanto de ser/estar no mundo com a imobilidade e as dificuldades materiais das populações do então Terceiro Mundo.

A partir dessa linha de ação-pensamento que revelava as assimetrias de poder no contato entre culturas, Bharucha também questiona o modelo binário entre ocidente e “não-ocidente”, a representação desse outro “não-ocidental” e o papel que ocuparia nessas relações de intercâmbio. Sua crítica encontra ecos no pensamento de Edward Said (2007), que delineia como a ideia de sujeito oriental é um construto do ocidente, ao sintetizar a imagem de uma alteridade exótica, misteriosa, mítica e mágica. Esses atributos, apesar de sedutores, seriam marcadores de uma diferença elaborada para estabelecer uma noção de inferioridade desses povos. Assim, a operação colonial se justifica tornando possível os processos de apropriação:

Há problemas óbvios na construção desse binário entre “o Ocidente” e “o Não-Ocidente”. O “Não-Ocidente” foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que finalmente foram produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. Vamos ter em mente que até o Mahabharata de Peter Brook, que foi produzido em 1986, o público indiano nunca chegou a ver a produção real, porque era considerada muito cara.  
(Bharucha, 2017, p. 15)

Os trechos citados são de uma fala que o autor fez no Brasil durante a conferência da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) em 2016. Nelas é possível compreender as preocupações de ordem ética e social acerca de determinadas abordagens interculturais. Como possibilidade de resposta a esse quadro, Bharucha apresenta a intra-culturalidade, uma possibilidade de criação de relações mais equânimes,

uma vez que seria um caminho em que o artista poderia reconhecer, dentro de seu contexto, as diferenças, contradições e tensões dentro dos contornos da fronteira de um país. O autor passa a elaborar esse conceito a partir da experiência que teve com o projeto teatral *Request Concert*. A obra foi escrita pelo dramaturgo alemão Franz Xaver Kroetz. Bharucha, junto com o diretor Manuel Lutgenhorst, realizou uma série de apresentações em capitais Indianas e em diferentes cidades do mundo na década de 1980.

Enquanto trabalhava na peça em Calcutá, Bombaim e Madras, em três locais e contextos muito diferentes da Índia, ficou claro para mim que o termo “interculturalismo” não funcionava mais. O que me preocupou foram as diferenças inter-regionais desses três locais. Conseqüentemente, comecei a usar a palavra “intracultural” para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. (Bharucha, 2017, p. 17)

Na experiência de *Request Concert*, uma partitura de ações corporais era encenada por atrizes de diferentes locais. O trabalho era adaptar essa dramaturgia à cultura local, observando também o contexto daquela localidade. Bharucha e sua equipe também levaram o projeto para fora da Índia, norteados pelo mesmo princípio de absorver na encenação as especificidades locais, alterando os sentidos e significados concebidos originalmente. Por exemplo, as apresentações feitas em Madras (atual Chennai, cidade do sul da Índia) foram interpretadas por Chandralekha que optou por dançar as ações da personagem, utilizando o vocabulário do Bharatanatyam e baseando-se nos princípios não-realistas do *Abhinaya*<sup>12</sup>. Em Seul, a peça tornou-se uma opereta da tradição *P'ansori*.

Apesar de considerar o projeto *Request Concert* uma espécie de transição, um ponto de retorno e reencontro com a cultura indiana e por ter contribuído com o seu pensamento para a formulação da intraculturalidade, o projeto de Bharucha também pode ser encarado como uma iniciativa intercultural ao reunir em sua equipe integrantes de diferentes nacionalidades, navegando por contextos culturais diversos e compreendendo como esses contextos impactam suas escolhas estéticas na criação cênica. Essas escolhas afastam-se das premissas dos encenadores europeus que assimilam

---

<sup>12</sup> Componente expressivo das danças indianas.

e processam elementos dentro da sua encenação e tentam pasteurizar as diferentes culturas de seus atores, através do idioma, da interpretação e de um treinamento unificado.

Em um contato superficial com o pensamento de Bharucha pode-se ter a impressão de que seu discurso pode segregar, dividir, e que a única resposta possível a um sistema que reproduz procedimentos coloniais seria não estabelecer intercâmbios, ou, que eles devem limitar-se ao intracultural. A leitura mais cuidadosa com sua obra, porém, revela um outro olhar que não flerta com qualquer sectarismo, etnocentrismo ou ainda um olhar fundamentalista para a cultura. Acredito que as proposições do autor apontam para observar contextos, identificar relações de poder e observar representações da alteridade que operam na fetichização do outro. Também acredito que suas observações não se voltam apenas para as questões éticas no trânsito entre culturas, mas também em como essas interações podem criar fricções e orientar escolhas estéticas.

Na sua crítica de 1988 à encenação de Peter Brook do Mahabharata, por exemplo, Bharucha pontua como um problema justamente a postura evasiva da encenação com questões consideradas tabus, como o sistema de castas indiano:

Talvez outra razão para a imprecisão conceitual da produção tenha a ver com a ausência de distinção de castas, sem as quais as ações dos personagens não podem ser totalmente esclarecidas. Os personagens indianos não agem meramente de acordo com seus sentimentos (que é o que os personagens de Brook parecem fazer), mas de acordo com a maneira como devem agir em virtude de seu dharma, que por sua vez é determinado pela casta. Ouvimos falar de khsatriyas na produção de Brook e os vemos lutar, mas não aprendemos muito sobre o ethos de sua casta. Para Brook, a ação de luta é predominantemente externa; não ressoa um código interno de valores, diferente dos samurais dos filmes de Kurosawa, que registram um modo de viver e ser completo por meio de seus gestos e sua quietude. (Bharucha, 1993, p. 72, tradução livre)<sup>13</sup>.

---

13 No original: *“Perhaps another reason for the conceptual fuzziness of the production has to do with the absence of the caste distinctions, without which the actions of the characters cannot be fully clarified. Indian characters do not merely act according to their feelings (which is what Brook’s characters appear to do), but in accordance to how they are expected to act by virtue of their dharma, which is turn determined by caste. We hear of khsatriyas in Brook’s production, and we see them fight, but we do not learn much about the ethos of their caste. For Brook, the action of fighting is predominantly external; it does*

A abordagem da cultura indiana que Bharucha defende não é uma abordagem reverente ou isenta, que coloca a cultura num pedestal sacralizado e inviolável. O autor, nessa crítica, defende a aproximação e a interação mais contextualizada do Mahabharata para que a compreensão de seu conteúdo possa, inclusive, criar tensionamentos, apontar contradições e conflitos impactando o processo criativo e a experiência do espectador.

## A nova interculturalidade

A teoria pós-colonial visa colocar em primeiro plano as maneiras pelas quais o poder é inscrito e negociado através do corpo. Tal teoria questiona continuamente o que é falado por meio do corpo, como suas linguagens operam e a serviço de seus interesses. Sustenta que o corpo não é apenas um local de saber/poder, mas também um local de resistência. Precisamos, então, ver como a resistência é expressa em relação aos corpos performativos, como esses corpos codificam a diferença e a especificidade e como eles podem impedir o impulso universalizante do transculturalismo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 47, tradução livre)<sup>14</sup>

Se no final do século XX já haviam críticas ao modelo intercultural e, no começo dos anos 2000, esforços como o de Helen Gilbert e Jaqueline Lo para mapeá-lo, posicionando-o à luz das teorias pós-coloniais, nos últimos anos podemos perceber uma iniciativa pela resignificação da interculturalidade ou de repensar a teoria sobre esses trânsitos, a partir de novas experiências estéticas, com uma espécie de ocupação ou apropriação do termo para que ele possa também servir de referência para experiências dissidentes.

Nessa direção, o trabalho *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, de Royona Mitra, publicado em 2015, é uma tentativa de formular o que seria uma nova interculturalidade, a partir da análise da obra do coreógrafo Akram Khan.

---

*not resonate an inner code of values, unlike the samurai in Kurosawa's films, who register a complete way of living and being through their gestures and stillness".*

14 No original: "Postcolonial theory aims to foreground the ways in which power is inscribed on, and negotiated through, the body. Such theory continually questions what is spoken through the body, how its languages operate, and in the service of whose vested interests. It maintains that the body is not only a site of knowledge/power but also a site of resistance. We need, then, to look at how resistance is expressed in relation to performative bodies, how those bodies encode difference and specificity, and how they can prevent the universalizing impulse of transculturalism".

Mitra evidencia o corpo como localidade e receptáculo das negociações e inscrições das influências do poder e da cultura. Toma a teoria pós-colonial e faz a articulação entre esta e as artes da cena. É como se pudéssemos observar novamente o esquema proposto por Lo e Gilbert, encontrando o corpo na região central do desenho, sendo tensionado e atravessado pelas experiências da diferença cultural.

A tentativa de reclamar uma nova interculturalidade é um esforço de reapropriação que tenta estabelecer um antagonismo crítico com a produção intercultural do século anterior. Essa contraposição crítica, de certa forma, pode ser encarada como um esforço de delimitar e reposicionar a produção intercultural hegemônica diante de um novo espectro de iniciativas e abordagens.

Essa linha de crítica pode ser potencialmente interrompida e complicada quando o status de alguém simultaneamente de dentro, fora, entre e além de múltiplos contextos culturais e nacionais, muda a dinâmica de poder em jogo ao dismantlar hierarquias históricas nós-eles, incorporando simultaneamente nós, eles e fases intermediárias. Isso tem o potencial de mudar o teatro intercultural de sua reputação histórica de ser um imperativo ocidental (branco) primordialmente unidirecional que se apropria da alteridade não-ocidental, para ser substituído por uma realidade vivida de idas e vindas implacáveis que negocia permanentemente múltiplas alteridades sob perspectiva de um outro. Neste último caso, o novo interculturalismo torna-se uma estética intervencionista e um modo corporificado, político e filosófico de pensar e estar dentro de si mesmo e, em última análise, molda as interações com os outros. (Mitra, 2015, p.14)<sup>15</sup>

A autora considera que o campo da interculturalidade é um campo de disputa; pensar, a partir da estética de Akram Khan, uma nova interculturalidade é uma forma de contraposição com os referenciais já consolidados dentro do campo, a partir de identidades divergentes. Em seguida, descreve

---

15 No original: “*This line of critique can be potentially interrupted and complicated when one’s simultaneous insider-outsider status between and across multiple cultural and national contexts changes the power dynamics at play by dismantling historical us-them hierarchies, by simultaneously embodying us, them and phases in-between. This has the potential to shift intercultural theatre from its historical reputation of being a primarily one-way Western (white) imperative that appropriates non-Western otherness, to be replaced by a relentless back-and-forth lived reality that permanently negotiates multiple othernesses from the perspective of another. In the latter instance new interculturalism becomes an interventionist aesthetic and an embodied, political and philosophical way of thinking and being within oneself and ultimately shapes interactions with others.*”

os pontos que destaca na elaboração da nova interculturalidade. De maneira resumida, os pontos que Mitra destacam são:

- Em sua [de Akram Khan] situação de *insider-outsider* de muitas culturas ao mesmo tempo, sua compreensão sobre a interação cultural é uma realidade vivida corporalmente e negociada constantemente como um sujeito não-branco dentro de um contexto hegemônico, tornando-se também um posicionamento político e filosófico sobre a realidade e a alteridade (Mitra, 2015).
- Essa realidade plural reflete-se também em seu treinamento, que incorpora vocabulários de vários estilos do Kathak, passando pela Dança Moderna e pelo Teatro Físico. “Incorporar várias linguagens de movimento permitiu a Khan negociar dentro de seu próprio corpo as tensões e potenciais de trabalhar com e através de um corpo que é fundamentalmente intercultural” (Mitra, 2015, p. 23, tradução livre)<sup>16</sup>.
- A opção de Khan em trabalhar a partir de histórias pessoais autobiográficas ou de outros, sendo mais microcósmicas, incorporadas e acessíveis ao espectador (Mitra, 2015).
- A estética de Khan é corporal, ambivalente e efêmera (Mitra, 2015).
- O projeto intercultural “tradicional” faz uma mediação para o público ocidental de conteúdos que podem ser “diluídos através de lentes dramaturgias ocidentais por medo de expor o público ocidental a estéticas e temas muito desconhecidos” (Mitra, 2015, p. 24, tradução livre)<sup>17</sup>. Khan, nesse sentido, lança mão de recursos ocidentais e não-ocidentais em suas criações na mesma proporção, proporcionando um espaço de interação diferenciado com o espectador que pode preencher e atribuir significados à obra, a partir de sua experiência. (Mitra, 2015)
- A presença da alteridade na obra de Akram Khan difere da apropriação da alteridade do teatro intercultural: “O novo interculturalismo de Khan utiliza a alteridade como um processo de estetização e uma estratégia

---

16 No original: “*Embodying various movement languages has enabled Khan to negotiate within his own body the tensions and potentials of working with and through a body that is fundamentally intercultural*”.

17 No original: “*Diluted through Western dramaturgical lenses for fear of exposing Western audiences to aesthetics and themes to unfamiliar*”.)

dramatúrgica consciente por meio da qual ele e seu público encontram múltiplas versões de si mesmo” (Mitra, 2015, p. 24, tradução livre)<sup>18</sup>.

No capítulo 2 do livro, a autora apresenta uma análise sobre *Gnosis*, coreografia inspirada no Mahabharata, e tecendo uma robusta descrição da obra, estabelece uma comparação entre as escolhas do artista com a abordagem do diretor Peter Brook para o épico hindu, feita na década de 1980. Khan opta por apresentar um recorte, a partir da relação entre o príncipe Duryodhana e sua mãe, a rainha Gandhari. Essa escolha revela uma conexão com a tradição das artes da cena indiana, em que trechos de épicos e histórias mitológicas são representados nas performances de dança e teatro. Através desse enfoque, Khan discute a relação entre mãe e filho. No épico, a rainha Gandhari, com o uso de uma venda, escolhe deixar de enxergar quando forçada a se casar com o rei Dhritarashtra, que é cego. O príncipe Duryodhana, seu filho, é um dos responsáveis por deflagrar a guerra entre os Kauravas e os Pandavas. A disputa entre os dois grupos pelo poder é o ponto central do Mahabharata.

Khan reconhece na resiliência silenciosa de Gandhari um espírito feminista de rebelião, e fica intrigado com sua determinação de permanecer vendada ao longo dos nascimentos, casamentos e mortes de seus cem filhos, apesar de ter a opção de remover a venda a qualquer momento. [Para ele] isso cria ressonâncias com os esforços incansáveis o espírito resolutivo de sua própria mãe, Anwara Khan, e de muitas mães do sul asiáticas na diáspora (Mitra, 2015, p. 58).

A encenação de *Gnosis* é sóbria e minimalista. A iluminação, cenário e figurino trazem elementos indianos e orientais dentro dessa perspectiva, criando uma sensação de quase neutralidade. A coreografia explora os jogos de afeição-rejeição, visão-cegueira, poder e subserviência que permeiam a relação entre Gandhari e Duryodhana.<sup>19</sup> Um dado interessante de *Gnosis* é a escolha de Akram Khan pela não tradução dos elementos e relações em

---

18 No original: “*Khan’s new interculturalism deploys othering as an aestheticisation process and a conscious dramaturgical strategy through which he and his audiences encounter multiple versions of his self*”.

19 Mitra descreve detalhadamente toda a coreografia de *Gnosis* (Ver em Mitra, 2015, p. 52-70).

cena. Mitra aponta isso quando Khan tenta, por várias vezes, curvar-se diante da dançarina Yoshie Sunahata.

Em Gnosis, a princípio Duryodhana se ajoelha repetidamente diante de Gandhari, cabeça baixa, em respeito e mãos cruzadas em um gesto de oração, implorando pelo apoio e compreensão de sua mãe. Percebendo que a aborreceu, demonstra penitência deitando-se horizontalmente diante de Gandhari e guiando o pé direito dela em seu peito para que ela possa andar sobre ele repetidamente. Quando isso não consegue apaziguá-la, através da execução de um momento evocando [as expressões de] abhinaya, Duryodhana tenta afirmar sua voz através do acompanhamento de versos em hindi [cantados] ao vivo. (Na música, ele pede que sua mãe o ouça (*sun meri ma soon*) e implora a Gandhari que ore para que o Senhor Krishna o ajude na guerra à frente (*Krishna meri madat kare*). (Mitra, 2015, p. 58, tradução livre)<sup>20</sup>

Porém, as palavras em hindi não são traduzidas para o espectador. Em um segundo momento próximo do fim, em que Khan desenha corporalmente o final trágico do personagem, a dançarina entoia uma canção folclórica japonesa. Segundo a autora, essa é uma escolha deliberada do coreógrafo de não traduzir, ou facilitar uma compreensão de sentido para o espectador, criando diferentes instâncias de compreensão ou de desconforto da plateia, que alcança diferentes camadas de entendimento, dependendo do contexto de cada espectador.

Para Mitra, a não tradução e o enfoque de Khan em Gnosis podem ser compreendidas como uma resposta às abordagens do projeto teatral intercultural (Mitra, 2015). Ao não fazer uma abordagem fetichizante e superficial e ao tratar da relação conflituosa de Gandhari e Duryodhana, explorando seus meandros, Khan vai ao encontro do sentido que o épico tem dentro de seu contexto cultural, relacionando-o com sua realidade diaspórica, identificando camadas possíveis de interpretação e permitindo que o espectador também

---

<sup>20</sup> No original: "In Gnosis, at first Duryodhana repeatedly kneels before Gandhari, head bowed in respect and hands folded in a gesture of prayer, pleading for his mother's support and understanding. Realising that he has upset her, he observes penance by lying down horizontally before Gandhari and guiding her right foot onto his chest so she can walk over him repeatedly. When this fails to appease her, through an evocatively performed abhinaya section Duryodhana tries to assert his voice through accompanying live Hindi lyrics. In the recital he requests that his mother listen to him (*sun meri ma soon*) and pleads with Gandhari to pray that Lord Krishna will help him in the war ahead (*Krishna meri madat kare*)".

faça sua leitura da obra. É aqui que a discussão entre a articulação da interculturalidade com as teorias pós-coloniais torna-se particularmente interessante. Diferente do que se pode pensar, a contraposição ou o esforço para identificar discursos hegemônicos e coloniais, situar as identidades nesses processos e afirmar que há um contexto em que as manifestações culturais estão inseridas – como faz Rustom Bharucha ao negar a universalidade do Mahabharata, por exemplo – não vem para limitar ou restringir a liberdade artística. Ao contrário, é uma abertura para que subjetividades divergentes que operam fora do eixo hegemônico possam emergir e manifestar-se, a partir de seus corpos.

Ao dialogar com as criações de artistas da diáspora sul-asiática no Reino Unido para propor uma nova interculturalidade, Mitra racializa o debate intercultural, destaca a potência da autoetnografia como um recurso nas criações interculturais e abre espaço para que outras conexões possam ser feitas.

Pensar as realidades inscritas no corpo, a partir de seus deslocamentos e conexões, pode contribuir para processos criativos que elaboramos: observar os treinamentos e experiências, identificando o que habita em nossa corporeidade e refletir sobre quais os diálogos nas instâncias criativas, relacionais e pedagógicas podem ser estabelecidas.

Durante a elaboração deste artigo, tive contato com a gravação de uma palestra de Rustom Bharucha, realizada em Zagreb, na Croácia. Em sua fala, ao relacionar a interculturalidade com ideia de partilha, o autor sintetiza as provocações e questões trazidas pelo deslocamento entre culturas e nossos esforços intelectuais, artísticos e afetivos. E como podemos articular esses esforços na direção de uma irradiação partilhada de saberes sensíveis compreendendo aquilo que é único, específico e aquilo que mobiliza e sensibiliza a coletividade. “Como poderia a interculturalidade ser mais ativamente democratizada, através de uma nova partilha do sensível?” (Bharucha, 2016).

Como brasileiro, artista e educador, praticante da dança clássica indiana, compartilho da visão de que a interculturalidade para muitos é uma condição. Pensar a interculturalidade sobre esse prisma, traz luz às dimensões éticas que o campo demanda, ao mesmo tempo que revela caminhos possíveis para a criação, ao partilharmos nossas experiências em constante deslocamento nos espaços da diferença cultural.

## Referências bibliográficas

- BHARUCHA, R. A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre. **Asian Theatre Journal**, Honolulu, v. 1, n. 1, p. 1-20, 1984.
- BHARUCHA, R. **Chandrekha: Woman, Dance, Resistance**. Nova Delhi: Indus, 1995.
- BHARUCHA, R. **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. New York: Routledge, 2003.
- BHARUCHA, R.; LYRA, M. **Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global**. ouvirOUver, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, 2016.
- DAWSEY, J. C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos-Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- LO, J.; GILBERT, H. Toward a topography of cross-cultural theatre praxis. **TDR/The Drama Review**, Cambridge, v. 46, n. 3, p. 31-53, 2002.
- MITRA, R. **Akram Khan: dancing new interculturalism**. Berlin: Springer, 2015.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUSTOM Bharucha: Rethinking Interculturalism. Zagreb: [s. n.], 2017. 1 vídeo (68 min). Publicado pelo canal Zagreb: otvoreni grad? Disponível em: [https://youtu.be/by4\\_1RKDCLE](https://youtu.be/by4_1RKDCLE). Acesso em: 10 jul. 2022.
- SAID, E. W. **O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHECHNER, R. **A Reply to Rustom Bharucha**. Asian Theatre Journal, Honolulu, v. 1, n. 2, p. 245-253, 1984.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 15/03/2024

Publicado em 30/04/2024