



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 24
Nº 3
2025

REVISTA SALA PRETA

Apoios

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial / Processo 401240/2024-0)

ABCD - Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais / USP (Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP - Edital 2025)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP

EXPEDIENTE

Editores Responsáveis pelo v.24 n.3

Daniele Avila Small (Editora convidada)

Marcos Antônio Alexandre (Editor convidado)

Sofia Boito (Editora Executiva da Sala Preta)

Editores Executivos

Alessandra Montagner (UNICAMP)

Henrique Rochelle (USP)

Lucienne Guedes (USP)

Marcos Bulhões (USP)

Mariana Soutto Mayor (USP)

Sofia Boito (UNICAMP)

Suzana Schmidt Viganó (USP)

Verônica Veloso (USP)

Editores

Alexandra Dumas (UFBA)

Ana Júlia Marko (Universidad Catolica del Peru)

Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC)

David Atencio (Universidad Católica de Chile)

Jorge Lopes Ramos (University of Greenwich)

Maria Clara Ferrer (UFSJ)

Victoria Pérez Royo (Universidad Zaragoza)

Equipe Técnica

Pedro Henrique Chaves Bueno (Bolsista PUB, 2023-2025)

Tikinet (Revisão e Diagramação)

Conselho Científico

Aleksandar Dunderovic, Birmingham City University

Artur Sartori Kon, Universidade de São Paulo

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense

Carlos Gontijo Rosa, Universidade Federal do Acre

Carmela Soares, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Cassiano Quilici, Universidade Estadual de Campinas

Cecília Salles, Pontifícia Universidade Católica, Brasil

Flora Sussekkind, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Gilberto Icle, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Gustavo Luiz Nunes Borghi, Universidade de São Paulo

Isabelle Launay, Université de Paris 8

Janaina Carrer, Célia Helena

Jaqueline Gomes de Jesus, Instituto Federal de Educação,

Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

João Florêncio, University of Exeter

Josette Féral, Université de Paris 3

Lúcio Agra, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Lynn Garafola, Columbia University

Naira Ciotti, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon

Paulina Maria Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Patrice Pavis, University of Kent

Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas

Vicente Concílio, Universidade do Estado de Santa Catarina

Pareceristas

O ciclo editorial correspondente ao **V.24 N.3 (2025)** da **Revista Sala Preta** contou com a colaboração da comunidade acadêmica na revisão por pares. Agradecemos aos pareceristas abaixo, que contribuíram com pareceres para este ciclo.

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Alexandra Dumas

Altemar Gomes Monteir

Ana Maria Barcellos Kfour

Berilo Luigi Deiró Nosella

Clarisse Zarvos

Clóvis Domingos Santos

Danielle Magalhães

Denise Araujo Pedron

Denise Pereira Rachel

Diocélio Barbosa

Eduardo Gasperin

Elen de Medeiros

Felipe Cordeiro

Filipe Brancalião Alves de Moraes

Gabriela Lirio Gurgel Monteiro

Heloisa Marina da Silva

Icaro Ferraz Vidal Junio

Janaina Fontes Leite

João Cícero Teixeira Bezerra

Júlia Morena Costa

Ligia Souza

Luciana Eastwood Romagnolli

Lúcio Agra

Marcelo Eduardo Rocco Gasperi

Miguel Vellinho Vieira

Naira Ciotti

Paola Lopes Zamariola

Renan Ji

Rodrigo Alves do Nascimento

Sidmar Silveira Gomes

Taciano Soares

Vanessa Benites Bordin

Verônica Veloso

Walter Lima Torres Neto

William Berger

A Revista Sala Preta agradece o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq através do Processo 401240/2024-0 (Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial), da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais através do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP - Edital 2025, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i3p3-6

EDITORIAL

Daniele Avila Small

Marcos Antônio Alexandre

Sofia Boito



Editorial

Neste último número do ano de 2025, a *Sala Preta* publica o dossiê “A(s) Dramaturgia(s) no Teatro Brasileiro Contemporâneo”. A partir de uma chamada ampla, que considerava as profundas transformações da função da dramaturgia nas últimas décadas do século XX, perguntávamo-nos como abordar práticas e estéticas dramatúrgicas em uma cena em que a palavra não é mais o único signo articulador e a ideia de representação não é hegemônica.

Tendo como recorte o teatro nacional, propúnhamos ter um vislumbre de como as teatralidades brasileiras contemporâneas poderiam ser estudadas a partir do prisma dramatúrgico. Afinal, como abordar as mutações pelas quais passou a relação entre dramaturgia e cena no Brasil nos últimos 30 anos? Como analisar as práticas cênicas reinventadas e seus outros meios (e modos) de produção que ecoam as recentes transformações sociais do país?

Como se sabe, a experiência artística é, muitas vezes, mais ágil que a produção teórica e percebemos que a chamada, apesar de abrangente – abordando a dramaturgia no teatro brasileiro em suas mais diversas formas e acepções, em diferentes contextos e factualidades – não obteve tanta ressonância quanto esperávamos. Tal fato nos fez perceber as dificuldades que as experimentações contemporâneas ainda geram, principalmente com suas demandas de decolonização de nossos referenciais teóricos e da necessidade de forjar novas ferramentas de análise quando a dramaturgia se torna um modo de interrogar a cena, criando fricções, ficções e/ou outras molduras para a “realidade”.

Ainda assim, recebemos uma série de trabalhos que propuseram reflexões diversas para o campo da dramaturgia, a partir de um olhar expandido, e dos quais podemos depreender duas questões centrais para a cena brasileira contemporânea (questões essas que nos parecem ser complementares): a primeira é a dramaturgia como espaço de criação e enunciação de discursos contra-hegemônicos; a segunda é a dramaturgia como forma de compor, sensível e criativamente, *outros* modos de transmissão de conhecimento.

No primeiro artigo do dossiê, “O esticar de formas dramatúrgicas em proposições para um público-participante”, Juliana Pamplona analisa as peças *Manifesto transpofágico*, de Renata Carvalho, *Azira’i – um musical de memórias*,

de Zahy Tentehar e Duda Rios, e *Hoje eu não saio daqui*, da Cia. Marginal e Jô Bilac. Tais dramaturgias, escritas por atores/atrizes para seus próprios corpos/corpas, a partir de suas experiências pessoais e identidades dissidentes, ao mesmo tempo se endereçam a estruturas sociais mais amplas e enfatizam a interação com um público participante, que a autora considera corresponsável pela dinâmica da cena, pela conduta diante de questões que se colocam para além do jogo dramatúrgico e pela imaginação que as peças convocam.

Os dois artigos seguintes estão relacionados com os teatros negros e suas reflexões enquanto poéticas e estéticas cênicas. “Violência e racialidade na dramaturgia contemporânea”, escrito por Marcos Nogueira Gomes, é pautado no conceito de necronarrativa, de Aldri Anunciação, e, por meio dele, o pesquisador investiga como a violência e a racialidade se articulam na dramaturgia contemporânea brasileira. Para concretizar seus objetivos, o autor recorre a textos dramáticos que tratam sobre a temática do genocídio e do encarceramento da juventude negra. As peças analisadas são *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, de Jhonny Salaberg, *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, de Dione Carlos, e *Cavalos pretos são imensos*, de Bárbara Esmenia.

O outro trabalho, intitulado “Dramaturgias negras: ou sobre inscrever a cor e o corpo como texto”, é de autoria de Soraya Martins Patrocínio. A pesquisadora realiza uma leitura analítica sobre as dramaturgias negras de Grace Passô e Anderson Feliciano, refletindo sobre como ambos os artistas inscrevem a cor e o corpo como texto para se produzir, nas palavras da autora, “efeitos de linguagem que, num processo de concepção formal, pensam as contradições da sociedade e a experiência teatral e tecem camadas múltiplas e fabulares da(o) sujeita(o) negra(o)”.

Para fechar o dossiê, o artigo “Dramaturgia do encontro: o planejamento de aula como prática dramatúrgica”, de Filipe Brancalião, propõe utilizar a noção de prática dramatúrgica como uma maneira de compreender o planejamento de aulas. Inspirando-se na noção contemporânea de dramaturgia como composição do sensível, o texto levanta a ideia de “dramaturgia do encontro” para deslocar o planejamento de sua função prescritiva e normatizadora para um gesto criativo, sensível e coletivo.

Este número também conta com quatro textos recebidos em fluxo contínuo. Em “Os Ossos do Barão, de 1963: memórias do encontro entre Jorge Andrade

e Maurice Vaneau,” Luiz Humberto Martins Arantes reconstitui a encenação de *Ossos do Barão*, de Jorge Andrade, pelo diretor belga Maurice Vaneau no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1963, a partir de dados biográficos de Vaneau, de seu entendimento da cena moderna europeia, da aproximação com a obra do dramaturgo paulista e do contexto brasileiro da época. Entre vestígios de fotografias, depoimentos de integrantes da equipe de montagem e considerações sobre as particularidades da encenação, o autor nos oferece elementos para pensar o contraditório processo de modernização do teatro brasileiro no século XX.

No artigo “A dança em tempos pandêmicos: vivências e sentidos no espaço virtual sob olhar fenomenológico,” Kaio César Celli Mota e Michele Viviene Carbinatto analisam por uma perspectiva fenomenológica as experiências vividas pelos dançarinos do Laboratório de Estudos do Corpo (LEC) durante a pandemia de covid-19. Entre relatos de adaptação da dança ao ambiente doméstico, descobertas de novas formas de expressão e o fortalecimento dos vínculos afetivos, o artigo evidencia a dança como estratégia de resiliência e superação em um período de isolamento e incerteza.

O artigo “O processo artístico de Memorada: sobre teatro e intraculturalidade,” de Julia Camargos e Raysner de Paula, analisa o processo de criação do espetáculo “Memorada,” focalizando a relação entre as dimensões pedagógica e artística e dialogando com a crítica contra-hegemônica do teatro brasileiro. O artigo destaca a noção de intraculturalidade como estratégia metodológica, ética e estética no processo de criação teatral brasileiro.

O artigo “A luz cênica engendrando bricolagens no teatro infantil,” de Fernanda G. Mattos Souza, propõe a reflexão sobre a iluminação cênica no teatro infantil, a partir dos conceitos de *bricoleur*, de Lévi-Strauss, e dos estudos de Gaston Bachelard sobre a imagem poética, além da teoria de Vigotski sobre a imaginação criativa, investigando como o desenho de luz ativa a experiência estética nas crianças.

Em “O próximo corte: ferida e cuidado na arte da performance,” Renan Marcondes analisa duas performances de Juliana Notari, nas quais as artistas utilizam objetos cortantes, como navalhas e cacos de vidro, enfocando a pele como zona de proteção e exposição do corpo. O artigo reflete como as imagens violentas e as ações de cuidado presentes revelam o risco do corte como algo inevitável e contingente ao próprio ato de cuidar de si.



**O esticar de formas dramatúrgicas em
proposições para um público-participante:
Um estudo das peças Manifesto Transpofágico, Azira'i
– um musical de memórias e Hoje não saio daqui**

*The Stretching of Dramaturgical Forms in
Propositions for a Participatory Audience: A Study of
the Plays Manifesto Transpofágico, Azira'i –
um musical de memórias and Hoje não saio daqui*

*El estiramiento de las formas dramatúrgicas en las
propuestas para un público-participante: Un estudio de
las obras Manifesto Transpofágico, Azira'i –
um musical de memórias y Hoje não saio daqui*

Juliana Pamplona

Juliana Pamplona

Diretora, dramaturga, roteirista e curadora nos campos de teatro, performance e audiovisual. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisadora visitante na New York University (NYU) no departamento de Performance Studies. Pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo

Este estudo tem como premissa investigar formas dramáticas que comportam em suas estruturas jogos performativos, aberturas da experiência cênica para o acaso, levando em conta a relação com um público-participante corresponsável pela cena. Tais proposições serão analisadas a partir de três peças brasileiras contemporâneas: Manifesto Transpofágico (2021), de Renata Carvalho, Azira'i – um musical de memórias (2024), de Zahy Tentehar e Duda Rios, e, Hoje não saio daqui (2020), da Cia Marginal e Jô Bilac. Textos escritos majoritariamente por autores-atores para seus próprios corpos, levando em conta suas identidades dissidentes. Partindo de pressupostos autoficcionais e fabulações críticas, tais vozes acessam estruturas sociais maiores contribuindo para a cena decolonial.

Palavras-chaves: Dramaturgia contemporânea, Dramaturgia brasileira, Dramaturgia decolonial.

Abstract

This study aims to investigate dramaturgical forms that include in their structures performative games (openings of the scenic experience to chance) considering the relationship with a participatory audience who is co-responsible for the scene. These propositions will be analyzed based on three contemporary Brazilian plays: Manifesto Transpofágico (2021) by Renata Carvalho, Azira'i – um musical de memórias (2024) by Zahy Tentehar and Duda Rios, and Hoje não saio daqui (2020) by Cia Marginal and Jô Bilac. All plays were written mostly by actor-authors for their own bodies, considering their dissident identities. Based on autofictional assumptions and critical fabulation, these voices access larger social structures, contributing to the decolonial scene.

Keywords: Contemporary dramaturgy, Brazilian dramaturgy, Decolonial dramaturgy.

Resumen

La premisa de este estudio es investigar formas dramáticas que incluyan en sus estructuras juegos performativos, aperturas de la experiencia escénica al azar, teniendo en cuenta la relación con un público participante corresponsable de la escena. Estas propuestas se analizarán a partir de tres obras brasileñas contemporâneas: Manifesto Transpofágico (2021), de Renata Carvalho, Azira'i – um musical de memórias (2024), de Zahy Tentehar y Duda Rios, y Hoje não saio daqui (2020), de Cia Marginal y Jô Bilac. Los textos fueron escritos por actores-autores en su mayoría para sus propios cuerpos teniendo en cuenta sus identidades disidentes. Partiendo de presupuestos autoficcionales y fabulación crítica, estas voces acceden a estructuras sociales más amplias al contribuir a la escena decolonial.

Palabras clave: Dramaturgia contemporânea, Dramaturgia brasileira, Dramaturgia decolonial.

Três criações cênicas de vozes não hegemônicas

Este estudo tem como premissa pensar formas dramáticas que comportam em suas estruturas jogos performativos com aberturas na experiência cênica para o acaso, considerando uma relação de troca expandida com um público-participante. Tais proposições serão analisadas a partir das peças *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho, *Azira'i – um musical de memórias*, de Zahy Tentehar e Duda Rios, e *Hoje não saio daqui*, da Cia Marginal e de Jô Bilac. Tratando-se, respectivamente, de uma dramaturgia travesti (ou travaturgia, termo usado por Renata Carvalho, Ave Terena, entre outras), uma dramaturgia indígena e uma dramaturgia negra e periférica. São todos textos escritos majoritariamente por autores-atores para seus próprios corpos, levando em conta suas identidades e histórias dissidentes, inclusive forjando personagens – se quisermos usar essa categoria – com seus nomes próprios, narradores que falam em primeira pessoa, afirmando suas marcas sociais.

Mesmo partindo de pressupostos autobiográficos ou autoficcionais, no caso dessas três dramaturgias tocamos inevitavelmente em aspectos macroestruturais em suas fabulações críticas – pois, por meio do particular, apagamentos históricos são trazidos para a cena, num movimento de reparação, pela materialidade desses corpos. Analisaremos neste estudo como a dramaturgia é trabalhada para apresentar essas dimensões de via dupla: a experiência íntima contada em primeira pessoa e a discussão pública de um lugar que diz respeito a muitos corpos atravessados pela mesma ferida estrutural através dos tempos.

Outro ponto que nos desperta interesse diz respeito ao pensamento formal que forja a arquitetura dramática e a organização dos elementos cênicos em prol do que se propõe falar. Sabemos que Hans-Thies Lehmann (2007), resgatando um argumento de György Lukács, elabora uma hipótese a partir do pensamento de que o social no teatro pós-dramático se encontra na forma. Lehmann defende que o teatro é político não pelo tema que reivindica, mas por criar dispositivos formais capazes de “sacudir a inocência do espectador” quanto a determinada questão. Diante disso, é útil também considerar a noção de corresponsabilidade do espectador dentro de um acontecimento teatral, em especial aqueles que oferecem aberturas em sua estrutura para o acaso,

um espaço de troca, intervenção e participação do público, como veremos nesses três objetos de análise.

No caso de *Manifesto Transpofágico*, o próprio formato de manifesto apresenta um caráter de reivindicação, um lugar de tomada de posição dentro de uma discussão pública que também é política. Aqui podemos acompanhar uma linha narrativa que dá a ver o processo de transição de gênero pessoal da atriz e dramaturga Renata Carvalho, mas também acompanhamos, por meio de registros históricos, a dimensão macro da experiência travesti no Brasil nas décadas anteriores (em especial, nos anos 60, 70, 80 e 90), abarcando uma história coletiva. Um corpo travesti herda uma história que informa expectativas de sua relação com o mundo: aqui testemunhamos a violência (muitas vezes validada pelo próprio Estado) dessa exclusão social, que desemboca na baixa expectativa de vida de pessoas trans, na associação estigmatizada da transgeneridade a doenças e à prostituição, na triste realidade da expulsão de casa frequente de jovens travestis e demais pessoas trans etc.

Entretanto, testemunhamos a trajetória de Renata Carvalho, que reavive com força uma história coletiva pouco contada por meio de uma escolha cênica que favorece a produção de pensamento crítico, que é a palestra-performance. O formato de *Manifesto Transpofágico*, além de alternar essa dupla narrativa pessoal e histórica em forma de uma palestra-performance expositiva, contém um marco de interrupção em sua estrutura, quando esse lugar expositivo protagonizado por Renata na maior parte da peça dá abertura para um debate em que surgem relatos e vozes do público, como num terceiro movimento.

Já *Azira'i – um musical de memórias* reivindica desde o título apresenta-se como musical, mas não num formato convencional da cultura hegemônica de musicais e sim de uma musicalidade do rito, que é canto/lamentação, herança da mãe pajé de Tentehar. Desde o título adivinha-se também o movimento em direção à ancestralidade, num relato que acompanha processos íntimos de gerações de uma família que são, do mesmo modo, transformações correspondentes a uma história colonizadora, atravessada por inúmeros parentes indígenas. A peça, dividida em 11 ritos, também explicita em seu texto muitas aberturas para a participação do público, por exemplo, numa cena-aula de palavras provindas do tronco linguístico tupi-guarani, na qual a plateia (na rubrica dessa cena chamada de “turma”) ganha a função de alunos.

Diferentemente das duas primeiras dramaturgias em foco, *Hoje não saio daqui* foi criada como uma peça site specific (ou sítio específico). Isso significa que a história do espaço, no caso o Parque Ecológico do Complexo da Maré, a Mata, como chamam os moradores do bairro, e a cultura desse local também falam e estão inscritas na dramaturgia. Por exemplo, há instruções na dramaturgia para as crianças que frequentavam o parque e que, ao longo dos ensaios, começaram a fazer parte da brincadeira-espetáculo. Sua publicação pela Cobogó envolve um mapa que localiza o trajeto que a peça faz na Mata e os pontos nos quais cada cena é desenvolvida, geograficamente, naquele espaço. Seu formato remete a uma brincadeira de criança itinerante, um jogo que pressupõe um público-participante, que se posiciona na peça de forma ainda mais radical, com o corpo todo. Também, em sua especificidade, destaca-se a coreografia do coletivo, um elenco grande e sua dança de alteridades internas e externas, proposições que demonstram as diferenças interseccionais entre os próprios integrantes da equipe e, também, na relação com o público.

A escolha dessas três dramaturgias brasileiras dos últimos anos permite aprofundar a análise de escritas que preveem aberturas para o acaso e a irrupção do real. Além disso, as peças em questão compartilham de traços de um teatro performativo e da autoficção (ou fabulações críticas pelas quais os atores falam em seus próprios nomes), ao invés da representação convencional de personagens. Esta análise terá enfoque em proposições que revelam estratégias de uma escritura expandida que incorporam outras vozes em seus dispositivos teatrais. São dramaturgias que foram desenvolvidas em processos de ensaio – mesmo quando, como em *Azira'i*, partiu de um texto prévio, houve um percurso de ensaio posterior que afetou a escrita –, cujas publicações vieram depois da experiência da encenação. Todas usam narrativas do particular para acessar feridas sociais maiores. Portanto, olhamos para esses trabalhos a partir de suas vozes não hegemônicas e de ocupações urgentes na cena decolonial.

O poder do nomear

A pesquisadora Jaqueline de Jesus (2021) chama a atenção em seu posfácio “Nossos corpos falam”, na edição da Casa 1 e da Editora Mostra

de *Manifesto Transpofágico*, para a importância de dar nome e sobrenome a quem sempre os teve invisibilizados e observa que Renata Carvalho faz exatamente isso ao citar nominalmente artistas travestis sistematicamente apagadas nos anais do Teatro. Lembra que, como Lélia Gonzalez ensina, ao falar das pessoas negras, nossa história colonialista retira os nomes próprios de certos grupos como uma forma de dominação. É coerente que atores-narradores presentes nas três peças estudadas não só usem seus nomes próprios, mas evoquem nominalmente pessoas que, por marcas sociais semelhantes às suas, tiveram seus nomes apagados.

Um momento que coloca luz nesse processo de apagamento está em *Azira'i*, quando Zahy conta sobre quando seu pai a leva junto a outras crianças indígenas (alguns de seus 32 irmãos?) a um cartório, bem distante de sua residência, para que tenham seus nomes registrados. Ao chegarem lá, se deparam com uma restrição: nomes indígenas não são permitidos. Os nomes aceitos pelo cartório são apenas os advindos da cultura do colonizador. O estabelecimento oferece uma lista para consulta em que poderiam escolher novos nomes dentre os permitidos.

Nesse ponto da peça, cabe olharmos para a estratégia usada para implicar o público nessa história, que é perguntando-lhe os nomes e conferindo-os na tal lista. A abordagem escolhida sublinha a obviedade dos tipos de nomes permitidos: os da maioria do público (com exceções de um ou outro nome étnico, a maior parte daqueles nomes brasileiros advêm dessa herança colonial). O jogo confronta o público com a violência do apagamento dos nomes indígenas e, de certa forma, com seus próprios lugares na história. O controle dos nomes é uma das estratégias de apagamento de uma cultura, interrompe tradições e dificulta o rastreamento de ancestralidades.

A história do nome-título da peça, *Azira'i*, como poderemos ver no trecho abaixo, vem de um movimento de reapropriação de um nome, ou seja, de uma subversão consciente da indigenização do nome da mãe de Zahy, registrada oficialmente como Alzira:

O nome alienígena da minha mãe era Alzira. O nome que ela foi registrada no cartório. Mas aí a gente, que não é besta nem nada, arranjamos um jeito de indigenizar o nome dela. Tiramos o L que fica entre o A e o Z, empurramos o A pra perto do Z, e o L foi aqui pro final, pra depois do

último A. Arrancamos a perna do L, que virou um I, e a perna que a gente arrancou jogamos lá pra cima, deixando ela pendurada entre o A e o I. Essa perninha pendurada a gente chama de “ka’i ruaiwe”, que quer dizer o “rabo do macaco”. O rabo do macaco ajuda a gente a separar as vogais. Então, agora a gente não fala mais “Azirai” ou “Azira’i”. Agora a gente fala “Azira-í”. (Tentehar; Rios, 2024, p. 51)

Tanto Renata Carvalho quanto Zahy Tentehar (e também Azira’i) precisaram (re)conquistar seus nomes. Renata se afirma por meio do nome que escolhe, de certo modo também proibido (a ela, como dissidente de gênero), reivindica e valida um nome que não foi feito para corpos como o seu – sua jornada envolve uma luta pelo próprio nome. Seu nome de nascença (nome morto) fora escolhido da lista de adequados para pessoas designadas como meninos ao nascer. A noção de personagem (persona cênica) a partir do uso de nomes próprios dos atores-autores já é um indicador de que convenções da representação teatral dão lugar para um jogo cênico que reforça traços reais e identidades próprias dos atuantes.

Para falar de processos identitários e de apropriações por meio das palavras, nos interessa igualmente olhar para a reivindicação da palavra Travesti no *Manifesto Transpofágico* – estratégia política de minorias que consiste em ressignificar palavras usadas como ofensa a essas comunidades (por exemplo, travesti/bicha/sapatão etc.). Por meio dessa reapropriação a própria comunidade as usa, positivando-as numa construção identitária, validando a história de luta por trás dela. A própria ideia de antropofagia que constitui o pensamento do *Manifesto Transpofágico* tem em seu centro esse movimento de apropriação de algo, que é engolido e devolvido ao mundo transformado. A gente percebe também em *Hoje não saio daqui* uma ênfase nessa tática de sobrevivência LGBTQIAP+, a apropriação de termos, antes xingamentos, agora como símbolos de luta e ressignificado, por exemplo, na descrição de atores/personagens: “Jaqueline: Rainha carnuda, sapatão futurista. [...]”; “Wallace: a bicha mais bonita da Maré. [...]” (Cia Marginal; Bilac, 2020, p. 15-16).

Uma rubrica no rito de abertura de *Azira’i* indica que Zahy, ao entrar em cena, se dirige ao público numa língua desconhecida (desconhecida para essa plateia acostumada com o português). Esse procedimento opera

uma inversão importante, fazendo o público lidar com a cultura do outro, sem dominar tudo que é dito. Esse lugar é comumente delegado a pessoas que migram (forçadamente ou não) e precisam aprender a língua do outro para sobreviver. Esse lugar no qual a família de Zahy esteve muitas vezes, nesse ponto da peça, é oferecido à plateia. Quando só se pode experienciar por meio da desidentificação (Muñoz, 1999), uma escuta acentuada da realidade do outro é evocada. Há então um convite à plateia para experienciar pontualmente esse malabarismo do “entre” – o ponto de vista dos que estão deslocados do centro.

O poder das palavras é reavivado nessas operações que colocam o público diante de uma outra cultura, no lugar de aprendiz e de escuta ao que não lhe serve como espelho. Há aqui três criações que valorizam a revelação de alteridades dentro desses dispositivos comunitários teatrais. Narrativas ameaçadas pela história oficial têm como estratégia de preservação esse duplo movimento de adaptação e resistência. Simbolizada na perda do nome está a perda da cultura, de recursos, a retirada de modos sustentáveis de sobrevivência, o desconhecimento de partes de si por meio da interdição da própria história. São narrativas ancestrais apagadas, mas que se repetem e insistem em modos que muitas vezes ultrapassam as palavras.

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. (Martins, 2021, p. 22)

Trazer para a discussão o tempo espiralar, nos termos de Leda Maria Martins, aqui pode significar olhar para uma transmissão de saberes que perpassa outras cosmopercepções: “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p. 23). Cabe olharmos para essas dramaturgias sem reduzi-las às palavras, quando, por exemplo, Zahy se presentifica em cena (seja dançando, cantando ou falando), muitas gerações falam por meio dela.

Pensando com Julia Kristeva, Lehmann irá trazer o conceito de chora-grafia para dar conta dessa dimensão da percepção que necessita de um espaço receptivo (*chora*), inapreensível do ponto de vista lógico. “Como ritmo e prazer com o som, ela está presente em todas as línguas na qualidade de sua ‘poesia’” (Lehmann, 2007, p. 246), um espaço de discurso sem *télos*, centrado nos sentidos. Essas abordagens contribuem para falar de uma dramaturgia que não se limita ou necessariamente prioriza a palavra e, sim, funciona como disparador para a criação de um dispositivo teatral capaz de abrir esses espaços, *chora-grafias*, que poderão tocar sentidos e percepções com o mesmo impacto que uma música, cantada em uma língua desconhecida, pode afetar independentemente de uma compreensão teleológica.

Manifesto Transpofágico

Isto é um manifesto e todo manifesto tem como objetivo principal expor determinado ponto de vista publicamente para um indivíduo ou um grupo de pessoas. (Carvalho, 2021, p. 34)

A convenção dos três sinais que dão início à peça é reivindicada no texto, dizendo “isto é teatro”. A primeira imagem oferecida ao público é a de um corpo parado iluminado. “O corpo chega antes”, dirá a atriz, “este é meu corpo”, enquanto no letreiro pisca a palavra Travesti. O corpo em evidência é o objeto deste manifesto.

O título da peça faz referência ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade no contexto modernista, acrescido à brincadeira com a palavra Trans como jogo de palavra que Renata Carvalho usa para afirmar sua identidade em diferentes fazeres, como explicita em seu prefácio: trata-se de uma travaturgia (dramaturgia travesti) feita por uma transpóloga (refere-se ao seu ofício de socióloga trans) em forma de um manifesto transpofágico (uma antropofagia trans).

A peça *Manifesto Transpofágico* de Carvalho, pesquisadora da corporeidade trans, teve sua estreia em 2018 com a direção de Luiz Fernando Marques e foi publicada em 2021 pela Casa 1 e pela Editora Monstra. Sua dramaturgia coloca a identidade de gênero em primeiro plano. Como definição, esse tipo

de escritura de manifesto afirma um lugar de fala, no caso, travesti, a partir de uma postura política.

Cabe lembrar a discussão que Carvalho, fundadora do MONART (Movimento de Artistas Trans, 2017-2023), estava propondo, na ocasião da encenação, sobre o transfake (termo usado para falar da prática de atores cisgêneros que interpretam personagens transgêneros). Tal discussão não é meramente artística: envolve uma estratégia política da comunidade trans para chamar a atenção para uma desigualdade estrutural, que contribui para a invisibilidade de artistas trans. Quando pessoas cis, que já têm voz predominante na sociedade, tomam os poucos espaços que existem para falar por pessoas trans, elas tendem a reforçar estereótipos nocivos à causa.

A luta contra o transfake tem sido um movimento de conscientização da classe artística (e da sociedade que consome cultura) para que contratem artistas trans, promovam políticas públicas de reparação, validando a premissa “nada sobre nós sem nós,” usada por minorias que tiveram/têm seus lugares de fala usurpados. No presente contexto histórico, no qual há maior consciência da responsabilidade coletiva diante da cultura, escolhas como essa ultrapassam a dimensão criativa e recaem na dimensão político-social.

A pesquisadora Jaqueline de Jesus aponta para a referência ao blackface que o próprio termo transfake traz, no posfácio “Nossos corpos falam” da peça *Manifesto Transpofágico*. Ambas as práticas, em algum momento da história, foram naturalizadas, mas o blackface (prática em que atores brancos interpretam personagens negros, se passando por negros) foi compreendido como inaceitável, graças a reações coletivas antirracistas ao longo de décadas.

Como diz Renata no início de *Manifesto Transpofágico*, o corpo chega primeiro: “O meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um *outdoor* ou um letreiro piscante [...]” (Carvalho, 2021, p. 8). Antes de qualquer apresentação ou manifestação de ideias, há uma leitura do seu corpo. Durante as temporadas de uma das peças anteriores em que Carvalho atuou, *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, escrita por Jo Clifford e dirigida por Natalia Mallo, a atriz recebeu, apesar do reconhecimento da crítica e público da qualidade e relevância de seu trabalho, cinco processos, censura por ordem judicial, ataques de bomba e ameaças de morte com motivações transfóbicas por estar interpretando Jesus.

Estruturalmente, *Manifesto Transpofágico* é dividido em duas partes: a primeira, podemos chamar de expositiva – o fator solo é predominante aqui, num formato de palestra-performance – caminhando entre autobiografia num tom de depoimento pessoal e uso de registros da história travesti no Brasil. A segunda parte é definida por uma interrupção: há uma fala em que Renata afirma que não irá continuar a peça, uma rubrica indica que a plateia é iluminada com luz geral e dá-se o início de um debate público sobre cultura travesti e suas implicações na sociedade como um todo.

A partir do exercício da Escrivência (Duarte; Nunes, 2020) que Renata realiza, a camada autobiográfica da peça conecta o público com percalços que forjaram esse CORPO RENATA. Um procedimento de repetição que envolve a palavra CORPO seguida quase sempre de um adjetivo, forma uma brincadeira rítmica e de linguagem que não deixa de revelar algumas marcas profundas, de diferentes fases da vida de Renata, no que diz respeito a expectativas de gênero e suas subversões. A construção de gênero envolve sempre uma negociação entre o que é projetado sobre o indivíduo e o que o este afirma por meio de agências próprias no mundo (Butler, 2007). Em praticamente cada repetição de fala com o corpo adjetivado, um leteiro em cena pisca a palavra TRAVESTI. Dividido em blocos, nos deparamos com um conjunto de palavras pelas quais podemos adivinhar fases da vida de Renata: infância, adolescência, vida adulta, episódio de expulsão de casa, sua transição, hormonização etc.:

Corpo menino educado. (TRAVESTI) Corpo frágil. (TRAVESTI) Corpo afeminado. (TRAVESTI) Corpo criança viada. (TRAVESTI).

(Carvalho, 2021, p. 15)

Corpo adolescente (TRAVESTI) (com desdém). Corpo “Ricardinho” (TRAVESTI) (leiteiro pisca a cada novo xingamento) (com agressividade). Corpo Viado, Bicha, Viadinho, Boiola, Marica, Pederasta, Mulherzinha, Baitola [...].

(Carvalho, 2021, p. 15)

Corpo Gay (TRAVESTI). Corpo Bicha (TRAVESTI). Corpo Desconforto (TRAVESTI). Corpo Incômodo (TRAVESTI). Corpo Drag Queen (TRAVESTI).

(Carvalho, 2021, p. 16)

Corpo Desacreditado (TRAVESTI). Corpo Endemoniado (TRAVESTI). Corpo Sem Moral (TRAVESTI). Corpo Sem Deus (TRAVESTI). Corpo Vergonha (TRAVESTI).

(Carvalho, 2021, p. 16)

Corpo Notado (TRAVESTI). Corpo Apontado (TRAVESTI). Corpo Público (TRAVESTI). Corpo Curioso (TRAVESTI).

(Carvalho, 2021, p. 22)

Até que um:

Corpo Renata (TRAVESTI).

(Carvalho, 2021, p. 27)

Esse corpo não está desconectado de uma história maior. Há uma estatística que Renata expõe na peça que diz que 90% das pessoas com “o mesmo corpo” (que o seu) são expulsas de casa. A história travesti no Brasil entra na peça como uma costura dessa rede apagada; são citadas artistas travestis que foram invisibilizadas na história do teatro (e muitas outras estão presentes em forma de intertexto, cujas referências aparecem nas notas), são feitas denúncias de uma sociedade que persegue e mata travestis, mostradas manchetes transfóbicas que revelam estigmas ligados a aids, quando, nos anos 80 e 90, aparecia estampado nos jornais matérias sensacionalistas sobre “os travestis”.

As perseguições às travestis eram validadas pela necropolítica do Estado. Travestis eram desumanizadas, espancadas e muitas foram mortas (a maioria negra) em operações, como a de Jânio Quadros no Rio de Janeiro, ou a Operação Tarântula em São Paulo. Renata também apresenta matérias de TV que expõem estratégias de sobrevivência de algumas travestis que, com giletes na boca, usavam a tática da automutilação quando abordadas pela polícia, pois estigmatizadas como “aidéticas”, quando sangravam, os policiais não tocavam nelas.

Quando Renata interrompe a peça dizendo “eu parei a peça aqui”, e a luz geral acende a plateia, o público é colocado dentro da discussão. Renata desce do palco e fica mais próxima da plateia. Uma horizontalidade é inaugurada, apesar da atriz assumir a função de condutora do debate. Essa grande conversa permite a escuta do público: forma-se uma assembleia, um teatro-tribunal que remete utopias brechtianas. O lugar de espectadorialidade passa ser um no qual o público escreve a peça junto, via falas, relatos pessoais e interações.

A dramaturgia prevê esses rasgos para a participação, pontuando perguntas que serão feitas ao público em todas as apresentações, abrindo espaço a partir disso para a interação. A transfobia é tratada como um problema de todos, uma questão para o debate público, e não algo que diz respeito apenas a quem sofre esse preconceito. A Renata transpóloga exerce uma função educativa nesse momento. Desde perguntas como se o correto é falar “os” ou “as travestis”, ou se os espectadores consideram que ela tem “passabilidade” (no caso, quando uma mulher trans pode ser lida como cis socialmente), até perguntas mais pessoais que geram uma reflexão sobre como aquelas pessoas do público lidam com a questão da transfobia nas suas relações interpessoais.

A dramaturgia da luz também se faz muito presente nesse texto. Indicada nas rubricas, direciona muitas vezes para onde o público olha – o que é revelado e escondido – por exemplo, após um relato em *off* sobre perseguição às travestis: “A luz procura este corpo pelo espaço. Sirene. O palco está vazio. O letreiro fica piscando” (Carvalho, 2021, p. 31). E, noutros momentos, como com a rubrica “luz somente na bunda” (Carvalho, 2021, p. 26), recortando essa parte do corpo enquanto Renata faz um relato minucioso sobre suas aplicações de silicone.

Faz-se igualmente importante destacar o trabalho na grafia dessa publicação, no uso das cores das letras que sugerem simbolismos, por exemplo, ligados a leituras de gênero, o texto impresso em azul quando a família de Renata comemora o nascimento de um “menino”, e as cores que vão transicionando para o rosa de acordo com a formação da identidade de gênero da protagonista. Como observa Ligia Souza de Oliveira em seu artigo, numa leitura das mudanças de cores das palavras na publicação de *Manifesto Transpofágico*, é possível relacionar a fonte na cor preta com a ideia de luto e morte, silenciamento, enquanto o vermelho, ao tomar conta de parágrafos que falam da violência contra travestis, tem uma conotação de perigo (Oliveira, 2023). O tamanho da fonte é igualmente explorado, remetendo à poesia concreta. Cabe observar também o uso do espaçamento na grafia. Há páginas inteiras vazias, sem texto. Quando, por exemplo, uma rubrica de *blackout* é seguida de duas páginas completamente pretas, sem texto,

a indicação de escuridão (*blackout*) e de passagem do tempo (pausa) são suportadas por essa experiência do leitor que virará as páginas pretas vazias.

Ao final da peça, Renata constrói em seu narrar um dilema do quanto se é ou não importante a nudez (dela) para esse manifesto. Pede para o público levantar a mão caso ache que ela deva tirar a roupa – não há, na rubrica do texto, clareza sobre a realização do ato de despir-se pós decisão do público, mas há o argumento no texto para o sim e o tom de manifesto retorna, enfático, assertivo –, “Então, hoje resolvi me vestir com a minha própria pele, o meu Corpo Travesti, até que ele se humanize [...]” (Carvalho, 2021, p. 43). O espetáculo finda com Renata de volta ao lugar de destaque, no palco, a luz do público diminui, um número com a música *My Body is a Cage* marca seu ato de despir-se (ou não) final.

Azira’i – um musical de memórias

Azira’i – um musical de memórias, publicada pela editora Cobogó em 2024, é um monólogo da autora (junto a Duda Rios) e atriz Zahy Tentehar (primeira indígena vencedora do prêmio Shell de melhor atriz) e leva o nome de sua mãe (Azira’i), que foi a primeira pajé mulher de seu povo. A ancestralidade atravessa não só esse relato autobiográfico de Zahy, mas também é tema fundamental na reivindicação de uma reparação histórica indígena. Aqui, as consequências da violência colonial são mostradas a partir de uma família: a de Zahy, mas abrange muitas outras famílias indígenas. Como coloca Ailton Krenak em seu prefácio “A fabula não sangra”, o que Zahy oferece é mais do que uma fábula, é um segredo de família que toca numa ferida estrutural, “diante dessa força enlouquecedora que devasta os povos indígenas” (Krenak, 2024).

Em vez de cenas, a estrutura da peça é dividida em Ritos, 12 mais especificamente. Titulando cada Rito, exceto o chamado Rito de abertura, há um número (de 1 a 11, naturalmente) e um subtítulo em língua indígena. Trata-se de uma peça poliglota, que une o português (predominante) a palavras, cantos e frase de línguas pertencentes ao tronco do tupi-guarani.

Zahy, narradora e personagem, intercala num jogo épico o representar demais personagens (em especial, sua mãe) e a descrição narrada de sua história, aliada à camada da interação com o público. De sua mãe pajé, Zahy

herdou o canto – ou lamento, como é chamado esse tipo de canto – uma tecnologia ancestral de cura. Esse espetáculo é amplamente musicado por esse lamento. A peça articula tradição e contemporaneidade que marcam a vida de Zahy, que veio de uma aldeia do Maranhão tentar a vida de atriz no Rio de Janeiro, precisando fazer um malabarismo na incorporação da vida urbana, com tantos elementos que vieram de uma cultura colonizadora, e de sua tradição familiar de origem.

A mistura de referências faz parte da realidade dessa figura jovem, chegada à cidade grande aos 19 anos tendo se abrigado na aldeia maracanã (ponto de resistência indígena urbano no Rio de Janeiro), mas que conta agora morar em Copacabana. Entre pegar um Uber, fazer chamada de vídeo com o filho que mora na Inglaterra, usar jenipapo para proteger do mal olhado e tomar cerveja Antártica para esquecer dos problemas, o “Rito 2” é o relato de um dia, desde o acordar até um final que coincide com o tempo presente no teatro, nesse dia de espetáculo no aqui e agora diante do público.

No Rito de abertura, que a gente usualmente chamaria de prólogo, Zahy abre sua fala numa língua desconhecida (desconhecida para os espectadores falantes do português) dirigindo-se ao público, que nas rubricas é identificado como “você” quando a atriz escolhe uma pessoa específica como interlocutora ou “vocês” quando fala a todos. Em “Personagens” estão listadas apenas Zahy e Azira’i (filha e mãe), mas na dramaturgia a narradora Zahy é identificada também como Mulher, até o trecho em que ela conta o momento em que ganhou seu nome Zahy, possivelmente aos cinco anos de idade.

No texto, certas rubricas poéticas transbordam sua função meramente técnica. Enquanto uma rubrica convencional costuma deter-se a orientar tecnicamente a cena, aqui lemos por exemplo que “A peça voa. Infinita.” (Tentehar; Rios, 2024, p. 60). A riqueza de imagens é uma característica forte. Logo no “Rito 1”, a Mulher situa espacialmente seu lugar de infância com um jogo meta teatral que não deixa o público esquecer que está no teatro, naquele aqui e agora, porém usando o sugestionismo no sentido de transportar, via palavra e imaginação, aquele espectador para outro contexto (muito presente em outros trabalhos da diretora Denise Stutz, como *3 solos em 1 tempo*). Zahy nos transporta para a casa de sua infância, descrevendo a fartura dos alimentos vindos da natureza, a proximidade de um rio, como cozinham num foguinho,

e também nos fazendo imaginar um céu estrelado desses que só conseguimos ver onde não há luz elétrica. O procedimento do sugestionismo é acionado algumas vezes, convidando o público a um exercício de imaginário expandido como, por exemplo:

Em cima de vocês, bem depois desse teto [refere-se ao teto do teatro], tem um céu. Agora, pense num céu estrelado. Pensaram? Pode botar mais estrela nesse céu. Ali ainda está vazio, vai botando estrela. Minha gente, vocês deixa de preguiça, bota mais estrela nesse céu. Agora tá ficando bom. (Tentehar; Rios, 2024, p. 22)

No “Rito 3”, o público é endereçado nas rubricas como “turma,” que é condizente com a função de aprendiz do mesmo nesse momento. Esse Rito é uma grande aula, com procedimentos didáticos cuidadosamente elencados: Zahy cumprimenta o público na língua de sua mãe, Ze’eng Eté (que também é o subtítulo do “Rito 3”), segue apontando e nomeando objetos, a turma repete, arrisca uma frase inteira, escolhe palavras mais reconhecíveis – palavras indígenas pertencentes ao tronco tupi-guarani incorporadas no nosso dia a dia. Consta numa nota que em cada lugar em que a peça é apresentada, as palavras mais familiares a cada localidade são escolhidas. Por exemplo, no Rio de Janeiro, Sapucaí, em Recife, Maracatu etc.

Zahy conta sobre quando foi matriculada numa escola distante de sua aldeia, eram sete horas para ir para a cidade e sete para voltar – “todo santo dia, caminhando pela margem do rio” –, mas quando fala desse tempo de deslocamento, surpreendentemente afirma que isso “deixava a vida muito muito muito boa” (Tentehar; Rios, 2024, p. 37). Pois, pescavam, subiam em árvores, comiam frutas, caçavam etc. Esse tempo do usufruto é perdido quando o pai resolve sair do interior e construir um barraco perto da cidade, à margem da cidade. Duas cenas contrastantes (“Rito 1” e “Rito 8”) criam contrapontos entre modos de vida e revela o adoecimento da família. Enquanto o “Rito 1” descreve a vida à margem do rio, o “Rito 8” traz um retrato da margem da cidade:

Rito 1: “Mulher [Zahy]: O pai acabou de matar um preá. [...] É carne de preá, macaco, cotia, caititu, tamanduá, guariba... É bom, né? É bom demais. [...] Lá, na montanha, tem a nascente de um rio. Esse rio desce por ali, passa aqui na frente do quintal da casa e deságua pra lá. No quintal

de casa tem pé de caju, goiaba, manga, acerola, cajá, macaúba, jaca, mangaba, açaí... É bom, né? É bom demais.” (Tentehar; Rios, 2024, p. 22)

Rito 8: “Zahy: O Pai acabou de achar uma carne que ainda dá pra comer. Ele tá lá, no lixão, que fica aqui perto, depois dessa parede [refere-se à parede do teatro] [...] Na frente da casa, tem uma vala por onde passa o esgoto. E em cima de vocês, bem depois desse teto [refere-se ao teto do teatro], tem um céu muito estrelado. Mas como aqui tem muita luz elétrica, quase não dá para ver estrela.” (Tentehar; Rios, 2024, p. 47)

Nesse contexto, pós-migração para a margem da cidade, a mãe curandeira que antes usava de três tecnologias ancestrais para cuidar dos outros (a das plantas, a das mãos e a do canto) agora só ouve louvor no rádio, deixou de ouvir os Mairas (entidades que acompanham seu povo), sofre de uma perturbação e vai perdendo a visão. Zahy explica que a mãe precisava do escuro para enxergar dentro dela, mas a vida iluminada da cidade não permitia isso. A iluminação (tecnologia celebrada pela dita civilização), aqui, vem também como causa da perturbação. Então, os Mairas escureceram a vista dela.

O fechamento desse relato do “Rito 6” é composto com um canto de Zahy e uma rubrica de luz: “Vai sendo engolida pela cegueira. Escurece. Os pássaros cantam.” (Tentehar; Rios, 2024, p. 44). Cabe apontar aqui, mais uma vez, para o uso da didascália de modo não convencional, que não deixa de ser técnico (há indicadores diretos para a iluminação do palco), mas transborda para uma poesia. Há uma rubrica no “Rito 5”, entre uma narração de contação de história em português e em língua indígena, que diz: “Se transforma na mãe contando uma história. [...] Se transforma na história que a mãe conta.” (Tentehar; Rios, 2024, p. 40).

A peça, ao encaminhar para o fim, traz um relato de memória de Zahy que observava sua mãe cantar quando criança. Porém, não só nunca cantaram juntas, como nunca cantara na frente de sua mãe, apesar do legado do canto. E então, por meio do poder da teatralidade (e talvez junto a outros poderes que poderiam ser misteriosos para tantos), a peça nos proporciona um rito cantado, um lamento em que mãe e filha cantam juntas. Primeiro escutamos um áudio, uma gravação do canto de Azira’i. E, então, Zahy se junta à sua mãe, numa cena de canto e Maraka, “mãe e filha cantam [...] mãe e filha:

uma coisa só". Ao final da peça, no "Rito 11", "Zahy se transforma em Azira'i. A peça voa. Infinita" (Tentehar; Rios, 2024, p. 60).

Hoje não saio daqui

Hoje não saio daqui, que estreou em 2019 no Parque Ecológico do Complexo da Maré e foi publicado em 2020 pela editora Cobogó, possui uma dramaturgia escrita a 18 mãos. Nove autores assinam a peça: os oito integrantes da Cia Marginal (Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Mariluci Nascimento, Phelipe Azevedo, Priscilla Monteiro, Rodrigo Maré e Wallace Lino – dentre esses nomes, na ocasião da peça, Isabel e Mariluci eram diretora e produtora, respectivamente, e os demais atores na Cia Marginal) e o dramaturgo convidado, Jô Bilac. Diferentemente das duas peças analisadas anteriormente, trata-se aqui de um processo colaborativo e uma dramaturgia que parte de muitas vozes. Para esse projeto, foram agregados ainda seis atores e músicos angolanos (Maria Tussevo, Nizaj, Elmer Peres, Ruth Mariana, Vanu Rodrigues e Zola Star) que compuseram o elenco junto à Cia Marginal, cujas contribuições, mesmo que não como dramaturgos, mas como artistas-criadores, estão na peça pelo próprio caráter processual do trabalho.

Na primeira rubrica obtemos algumas informações-chaves sobre a relação com o espaço e a função do espectador nessa proposta:

[...] a ação se passa num parque verde de uma cidade cinza. O público não apenas observa, mas participa da ação que é interativa e itinerante, e por isso será chamado de 'público-participante'. O percurso do espetáculo é também o mapa de um jogo de criança. (Cia Marginal; Bilac, 2020, p. 15)

Esse espetáculo-percurso ou espetáculo-passeio, como chama a diretora, prevê um público que participa de corpo todo, se locomove junto aos atores, é convidado a dançar, a jogar, a ver o pôr do sol, a se posicionar. Na dramaturgia, podemos destrinchar esses convites para participações mais diretas, sabendo que o próprio percurso para se assistir à peça envolve um colocar-se como parte responsável pela cadência do acontecimento. Há um mapa desenhado da Mata na publicação, em que é possível localizar onde ocorre cada cena nesse percurso que compõe a peça. Também, na

primeira rubrica, já fica clara a relação fundamental com o parque. Trata-se de um espetáculo site specific, não apenas pela localização fora de um teatro convencional, mas principalmente pela composição com a dinâmica local, uma integração com a cultura viva do parque.

Na publicação há uma apresentação dos Atores/Personagens em que fica explícito que atores-autores usam seus nomes próprios e características pessoais para criar personas performatizáveis. A estrutura da peça está dividida em três Movimentos que dão conta, de forma guarda-chuva, de temas amplos: “Movimento I – Memória D’água”; “Movimento II – Muvuca”; e “Movimento III – Marémotor”; e dez cenas. Sua natureza é a itinerância e o encadeamento de jogos cênicos com diferentes graus de abertura para o acaso e intervenção do público-participante.

É possível observar algumas estratégias dramatúrgicas para ampliar as vozes do espetáculo e revelar diferentes tipos de alteridade. Uma bem marcante está logo no começo da peça, numa cena que tematiza e desdobra a noção de origens, trazendo referências desde a barriga materna até a identificação com o território de nascença e a história de seus ancestrais, não deixando, no entanto, de endereçar um aspecto tangível das diferenças de pontos de origem mais imediatas (que marca o deslocamento que cada pessoa ali presente no espetáculo fez para chegar). “De onde você vem?” é a pergunta feita a alguns espectadores no início, ficando evidente algumas marcas sociais – o bairro e meio de transportes usados para chegar até ali –, gerando um despertar da percepção do espectador quanto aos marcadores de classe ligados à territorialidade.

O texto é pontuado por “instruções para a erezada”: lemos rubricas específicas para ações de crianças moradoras da Maré, público cujas rotinas estão atreladas ao parque e que estiveram (muitas delas) presentes ao longo dos ensaios – considerando que a brincadeira na Mata faz parte do repertório do cotidiano delas. As proposições para a “erezada” são tanto de bastidores quanto de breves protagonismos junto aos atores, costurando a peça toda. Por exemplo: enquanto um ator faz o primeiro monólogo, as crianças estão combinando uma próxima ação com um outro ator fora de cena e, em seguida, quando o público se desloca para a cena seguinte, é surpreendido por uma ação performativa das crianças que têm a missão de assustá-lo.

É uma dramaturgia que prevê uma orquestração de diferentes tipos de participação e de tipos de atuentes: atores, crianças locais e outras que desejem brincar de fazer a peça e público.

A obra coloca o público em evidência de muitas maneiras. Há um jogo em que os atores, organizadores da brincadeira, fazem perguntas começando com “Quem já” e os espectadores são convidados a atravessar uma passarela dançando quando a sua resposta for afirmativa. As perguntas começam mais brandas como: “Quem já escalou a Pedra da Gávea?”, “Quem já tinha vindo a Maré antes?”, “Quem pensou duas vezes antes de vir para o espetáculo?”, “Quem já ajudou os pais na obra?”, “Quem já cagou no mato?” – perguntas que podem indicar, talvez, alguns marcadores de diferenças sociais, ainda com humor. Gradualmente, dentro de uma brincadeira animada, com música e um refrão em que todos cantam “passa na passarela, passa na passarela”, as perguntas vão adensando: “Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua?”, “Quem já pediu para uma pessoa preta te trazer maconha no asfalto?”, “Quem acha que bandido bom é bandido morto?”. Uma seriedade vai se instaurando à medida que o racismo e o classismo são abordados de modo mais direto e as pessoas continuam participando de um jogo no qual são convidadas a se posicionar.

A participação performativa com o corpo todo não só apresenta as diferenças, mas reorganiza a visão daquela coletividade a partir de alteridades. A sutileza inicial e o clima de festa acabam em perguntas que tocam em feridas sociais e desembocam num relato de uma atriz sobre um episódio de racismo que sofreu. A materialidade dos corpos fala junto com as ações de passar (ou não) na passarela; trata-se de um posicionamento envolvendo marcas de gênero, de classe, de raça, entre outras. Ao longo do jogo, espectadores se observam e o foco da espectralidade se desloca para o próprio público que protagoniza suas posições, corresponsável pela dinâmica da cena e por suas condutas diante de questões que ultrapassam a brincadeira teatral.

Outro momento que tira o espectador do lugar comum e reafirma um pacto com o espaço público (um parque que é de todos) está na cena três: “Jardim das Ervas”. Aqui há uma discussão sobre a relação destrutiva do homem com a natureza. A atriz Jaqueline fala: “Esta mata é minha, é nossa. É o pulmão da Maré [...]. Guardem o lixo que produzirem e catem o que

encontrarem pelo chão.” (Cia Marginal; Bilac, 2020, p. 27). Nessa cena, no espetáculo, algumas pessoas do público recebiam sacolas retornáveis para catar lixo e assim faziam ao longo da itinerância.

Na cena cinco, denominada “Turismo na Favela”, o deboche é usado como estratégia crítica. Tal tática pode ser encontrada de forma análoga na obra *Safari – a marginalização do corpo negro* de Rafael Bqueer, na qual um coletivo de artistas usa máscara de animais num ensaio fotográfico em diferentes localidades da favela do Jacarezinho. Esse título “Turismo na Favela” remete também a uma passagem da cena seguinte, em que a “erezada” é instruída para “acompanhar o rolezinho [deslocamento do público e atores], filmando o público com aparelhos celulares quebrados ou de brinquedo, ou, na falta deles, com as próprias mãos” (Cia Marginal; Bilac, 2020, p. 38). Há aqui uma inversão irônica, usando esse procedimento do deboche crítico, quando boa parte do público vem de lugares mais privilegiados da cidade e, possivelmente, algumas pessoas estariam visitando a favela pela primeira vez. A cena cinco também traz um relato do ator Wallace Lino sobre homofobia na Maré, que tem uma contribuição importante na construção de alteridades internas na peça. Tensões internas enriquecem a abertura de percepção das diferenças, não homogeneizando o elenco, tampouco os moradores da Maré ou o público.

Esse esforço de interseccionalidade, que pontua todo o trabalho, complexifica essa experiência em vez de reduzi-la a qualquer discurso pronto sobre questões minoritárias. A identidade favelada, por exemplo, é um ponto de afirmação e resistência na peça, que ganha protagonismo, porém nunca de forma a apagar as diferenças internas, que inclusive a despolitizariam. Cabe explicitar aqui que a maior parte do elenco da Cia Marginal é composta por moradores do complexo da Maré, assim como três dos atores angolanos convidados. Como Viviane Soledade bem observa: “É um reencontro que reafirma as diferenças” (Soledade, 2020), e, destaca a cena oito, denominada “Batalha”, “em que os moradores brasileiros da Maré ficam de um lado e os moradores africanos do outro, entre um microfone, quase como um programa de auditório que rivaliza grupos opositores” (Soledade, 2020). Nessa dinâmica debochada, em que as crianças também tomam partido, um grupo ridiculariza ou estranha o outro, marcando suas diferenças, e chegam ao final numa espécie de batalha de passinhos:

Nesse contexto, são feitas várias afirmações e comparações identitárias, na busca de uma diferenciação entre os grupos. Questiona-se inclusive a negritude de brasileiros pardos representada por alguns corpos dos atores brasileiros rivais dos africanos quando um ator/personagem afirma que um ator/morador brasileiro da Maré não é negro em seu país de origem. Está posta então a retomada histórica, quase como um resgate às origens que não dá mais conta. (Soledade, 2020)

Acompanhando o pensamento de Soledade, o espetáculo desmistifica também a ideia de homogeneidade identitária em relação às pessoas negras e faveladas. Há sempre uma resistência interna nessa obra que é também crítica, e isso fica evidente nessa cena em que as diferenças culturais de moradores da Maré são explicitadas, entre africanos em situação de refúgio e ascendentes de escravizados trazidos da África, resistindo a uma leitura comunitária simplista.

Um outro jogo teatral em que o público também vai se posicionar de corpo todo está na cena nove: “Como não esquecer o que aprendo em casa?” Ela se passa no anfiteatro a céu aberto do parque. O público é convidado a sentar-se nas escadarias na fileira que corresponde à geração mais longínqua que cada um tem conhecimento de sua família. A contagem dos degraus de baixo para cima dá a medida de onde público e atores se posicionam, de acordo com o conhecimento de sua linhagem genealógica. Em cena vemos duas atrizes com contagens bem diferentes: Ruth, atriz angolana, conta sua história de descendência de uma rainha e se posiciona na 15ª fileira. Já a atriz brasileira, Jaqueline, conhece apenas até a geração de sua avó e se posiciona na terceira fileira.

Penoni, em seu artigo “Escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a Cia Marginal”, relata um pouco do processo de criação dessa cena. Uma das propostas disparadora realizada nos ensaios fora a de uma reconstituição (real ou imaginária) do caminho genealógico até a chegada na Maré de um representante morador que há em cada grupo (sendo um grupo de atores angolanos e, o outro, de atores brasileiros):

Cada grupo poderia tanto fazer uma colagem de fragmentos das diferentes genealogias de seus integrantes, como também inserir personagens históricos em suas linhagens apagadas, de modo a reconstituir

uma genealogia o mais extensa possível, correspondendo assim a um movimento diaspórico mais amplo. (Penoni, 2020, p. 137)

As atrizes Ruth e Jaqueline, escolhidas como representantes dos grupos angolano e brasileiro, respectivamente, trariam em suas linhagens referências de movimentos diaspóricos diferentes: um ocorrido no período pós-colonial e o outro no colonial.

Segundo Penoni, o grupo angolano desenvolveu uma linhagem auto-ficcional extensa a partir de histórias de duas integrantes, Ruth e Maria: uma refugiada de guerra e a outra descendente de uma real dinastia (havendo 15 gerações entre esta e a rainha Nzinga Mbande, referência da luta anti-colonial de Angola). Porém, o grupo brasileiro, ao se deparar com um real apagamento de registros da linhagem de Jaqueline, traz uma problematização quanto ao ficcionalizar algo a partir de uma ferida social estrutural (não apenas pessoal), ao invés de mostrar a lacuna e lidar com ela na peça. Como solução para o dilema surgido nos ensaios, foi escolhida uma brincadeira para envolver o público nessa problemática: a de sugerir parentes para Jaqueline.

Diante desse epistemicídio explicitado, cria-se o jogo de invenção de parentescos para Jaqueline com personalidades históricas: “Maria: [para o público] Que grande mulher vocês acham que poderia fazer parte da história de Jaqueline?” (Cia Marginal; Bilac, 2020, p. 48). Penoni observa que não houve sequer uma apresentação do espetáculo em que nomes não tenham surgido na boca do público, como Carolina Maria de Jesus, Dandara, Maria Felipa, Conceição Evaristo. O compartilhamento desse imaginário desenha um outro tipo de linhagem que não é a familiar, mas é uma linhagem de referências reais de mulheres negras que abriam horizontes para outras.

Para além dos temas relevantes, reconhecemos nessa dramaturgia uma criação de dispositivos cênicos que ajudam a dinamizar o coletivo, revelando questões que atravessam aquele agrupamento provisório e que implicam o público em suas condições de corresponsabilidade. A proposição de uma vivência festiva ao final da peça envolve o espectador ao som da música *Hoje não saio daqui* (um mote-título que carrega em si a dimensão de resistência e territorialidade), e forma-se uma procissão alegre em que passos de funk e kuduro são ensinados e dançados coletivamente. A peça termina

em contemplação – de frente para o pôr do sol – tendo a natureza como um medidor temporal, considerado também na dramaturgia. Essa experiência teatral coloca ênfase na comunhão, mas também nas diferenças, afirma o estar junto num dispositivo capaz de sustentar a alteridade.

Espacialidades e temporalidades

Por meio de diferentes procedimentos, as três dramaturgias em foco acabam construindo espacialidades e temporalidades plásticas. Podemos observar no *Manifesto Transpofágico* procedimentos rapsódicos no modo como a autora opera montagem e colagem (Sarrazac, 2002), inclusive em citações textuais polifônicas (cujas autorias são explicitadas em notas), sobreposições de temporalidades, alternando, dentro de um formato de palestra-performance, relatos biográficos e históricos, trabalhando a lógica da midiaturgia (uma dramaturgia que prevê diferentes mídias em sua escritura e na qual o uso da tecnologia está imbricada na produção de sentidos da peça), inserindo projeções, gravações de entrevistas e outros registros audiovisuais na cena.

Em *Azira'i* nota-se, como vimos, um uso expandido do sugestionismo por meio das palavras e gestos cênicos, que se firma no pacto de imaginação com o público para revelar arquiteturas invisíveis que se formam e se desmancham, permitindo uma riqueza de imagens compartilhadas, independentemente da materialidade de objetos ou cenário no palco. Ainda quanto à temporalidade, dialogar com outras percepções que desmancham o tempo tal como costumamos medi-lo revela-se pertinente ao analisar uma peça dividida em Ritos. Segundo Ricoeur (2007, p. 23), o “tempo não é só interpretado, mas também significado pelo rito”. Em *Hoje não saio daqui*, o rasgo para o real está sempre escancarado. A chamada para o tempo presente, que vemos também nas duas outras dramaturgias, aqui ganha novos alcances dentro da proposta itinerante e site specific. No entanto, o caráter de jogo e brincadeira de crianças, as fábulas narradas e cantadas, não deixam de deslocar o público para outros imaginários sobrepostos à concretude do Parque da Maré.

Na dança das temporalidades, uma rubrica de *Azira'i* afirma que Zahy e sua mãe se transformam “numa coisa só”. A ancestralidade aqui se presentifica. Ainda citando Martins, “nas temporalidades curvas, tempo e memória

são imagens que se refletem” (Martins, 2021, p. 14). O tempo como “ritornelo” costura o movimento interno dessa dramaturgia, na qual cantos e danças evocam informações não-teleológicas, que falam naquele corpo em cena e atingem nossa recepção da peça por outros canais. Segundo Joseph Roach, “os ecos nos ossos referem-se não apenas à história do esquecimento, mas a estratégias de empoderamento dos vivos por meio da performance da memória” (Roach, 1996, p. 34). Passados e futuros são evocados num presente dilatado; o lugar onde a transformação pode acontecer, a temporalidade privilegiada do teatro.

Antepassados que abrangem povos inteiros, linhagens familiares e até agrupamentos referenciais de culturas minoritárias – como a historiografia LGBTQIAP+, que ainda se desconhece tanto, e que Carvalho (2021) evoca ao fazer referência a pessoas que abriram caminhos para outras travestis – instruem esses posicionamentos cênicos reparadores.

O lugar dado ao espectador e às aberturas para o acaso também implicam num tempo não-controlado em alguma medida. Cada voz de participante que se ouve nesses acontecimentos coletivos traz suas marcas e referências ancestrais próprias, além de se posicionar muitas vezes nesse campo de alteridades a partir de suas diferenças. Esses jogos cênicos em que o foco se desloca (mesmo quando provisoriamente) para o público desdobram a temporalidade da peça de modo imprevisível. Esses dispositivos relacionais híbridos convidam o público-participante a um deslocamento de seu lugar convencional para o centro das ações teatrais.

Narrativas de si em perspectivas coletivas

É fator constituinte desses trabalhos a pressuposição da irrupção do real, que nos convida a pensar tanto na dimensão da encenação quanto na obra escrita em modos híbridos, articulando os campos do teatro e da performance arte, “práticas que priorizam a relação direta com a realidade, sem intermediários, em verdadeira inserção no mundo concreto, no universo social, político e econômico [...]” (Fernandes, 2018, p. 14). No caso dessas dramaturgias, vimos isso implicado em perguntas endereçadas ao público que ajudam a desdobrar a peça em novas camadas e vozes. Foi possível notar também

a força das cenas com jogos performativos nos quais os espectadores são convidados a se colocar, além do uso do sugestionismo para criar pactos de imaginação expandida, colocando o público como parte corresponsável desta, porém situando-o no momento presente, não deixando-o esquecer que está em situação teatral.

De alguma forma, as três dramaturgias estudadas falam de margens, e isso não se dá apenas por conta de temas, mas, sim, pela materialidade dos corpos com seus marcadores sociais e autoridade para falar de tais lugares. Estruturalmente, como vimos, são peças marcadas por desvios formais. Estas são dramaturgias que buscam formalmente um jeito de falar da margem e a forma com que questões de grupos minoritários são abordadas articulam as alteridades em cena (incluindo a relação com o público). Nessas autoficções, a primeira pessoa importa não em nome de uma investigação encerrada em si, e sim por contar uma história pessoal que funciona como ponto de partida para falas (apagadas historicamente) de muitos. A lente do relato de um caso de racismo (contra indígenas e negros), ou de transfobia, atravessa memórias coletivas de um adoecimento social ainda por sanar.

Outras características que abordamos consistem na falta de mediação de um personagem na relação ator-espectador, aliada à noção de um público atuante nas peças. Em *Azira'i* notamos um endereçar dos espectadores no uso de “você/vocês” nas rubricas, que revela uma relação direta, que evoluirá para jogos de adivinhação, aulas de tupi-guarani, entre outros tipos de complicitades atriz-plateia; em *Manifesto Transpofágico* notamos o impacto da interrupção da fala expositiva da atriz para o formato de debate público (com a descida de Renata do palco); em *Hoje não saio daqui* são muitas as atividades que colocam, por vezes, o foco no público: os espectadores caminham, falam, jogam, dançam, contemplam o pôr do sol, catam lixo no parque etc.

Vimos atravessamentos do cotidiano (falas do público ou a dinâmica de um parque), a irrupção do real que atravessa a experiência coletiva para além do que se controla – principalmente quando não há a dicotomia ator-personagem ou quando essa fronteira é embaçada, destacando a dimensão do irrepetível (Goldberg, 2006) – não apenas na obviedade de que nenhum dia é igual a outro em qualquer espetáculo teatral convencional, mesmo quando

milimetricamente ensaiado, mas numa radical produção de interações que disparam ações imprevisíveis que terão parte fundamental na peça.

O fator da alteridade como sustentação de um posicionamento político – em que temos que estar diante de, sem pretender uma homogeneidade impossível e ilusória, reforçando um estar junto a partir de diferenças, sustentando a corresponsabilidade por esse dispositivo cênico – contribui também para a imaginação coletiva de outros futuros. Dito de outra maneira, são dramaturgias que movem questões pertinentes à criação de uma vida em comum. Essas contribuições para a cena contemporânea brasileira habitam as dobras, propondo outras estratégias para uma imaginação radical de modos de compor com o outro, modos de pertencer, convidando os espectadores a ensaiar outras formas de existir. Por meio de um teatro expandido, ensaia-se, com um público-participante, o que a vida em comum poderia ser, o que pode ser e o que poderá ser.

Referências bibliográficas

- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e a subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARVALHO, R. **Manifesto transpofágico**. São Paulo: Casa 1; Editora Monstra, 2021.
- CIA MARGINAL; BILAC, J. **Hoje não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- DUARTE, C. L.; NUNES, I. R (orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, nº1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Percival Panzolo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JESUS, J. G. de. Nossos corpos falam. In: CARVALHO, R. **Manifesto transpofágico**. São Paulo: Casa 1; Editora Monstra, 2021.
- KRENAK, A. A Fábula não sangra. In: TENTEHAR, Z.; RIOS, D. **Azira'í** – um musical de memórias. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- LEHMANN, H. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MUÑOZ, J. E. **Disidentifications**: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- OLIVEIRA, L. S. de. O Corpo da página: saberes decoloniais em três publicações de dramaturgia. **Pontos de Interrogação**, Salvador, v. 13, n. 3, p. 125-148, 2023. DOI: 10.30620/pdi.v13n3.p125.
- PENONI, I. Escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a cia marginal. *In*: ANDRADE, C. de; GUENZBURGER, G.; PENONI, I. (org.). **Cenas Cariocas**: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas. Rio de Janeiro: Garamond, 2020. p. 125-152.
- RICŒUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- ROACH, J. **Cities of the Dead**: Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press, 1996.
- SARRAZAC, J. **O futuro do drama**. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SOLEDADE, V. da. Um deslocamento do comum para o incomum. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, 3 dez. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/hoje-eu-nao-saio-daqui/>. Acesso em: 21 abr. 25.
- TENTEHAR, Z.; RIOS, D. **Azira'í** – um musical de memórias. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

Recebido em 18/05/2025

Aprovado em 10/09/2025

Publicado em 10/11/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i3p35-56

Artigo

Violência e racialidade na dramaturgia contemporânea

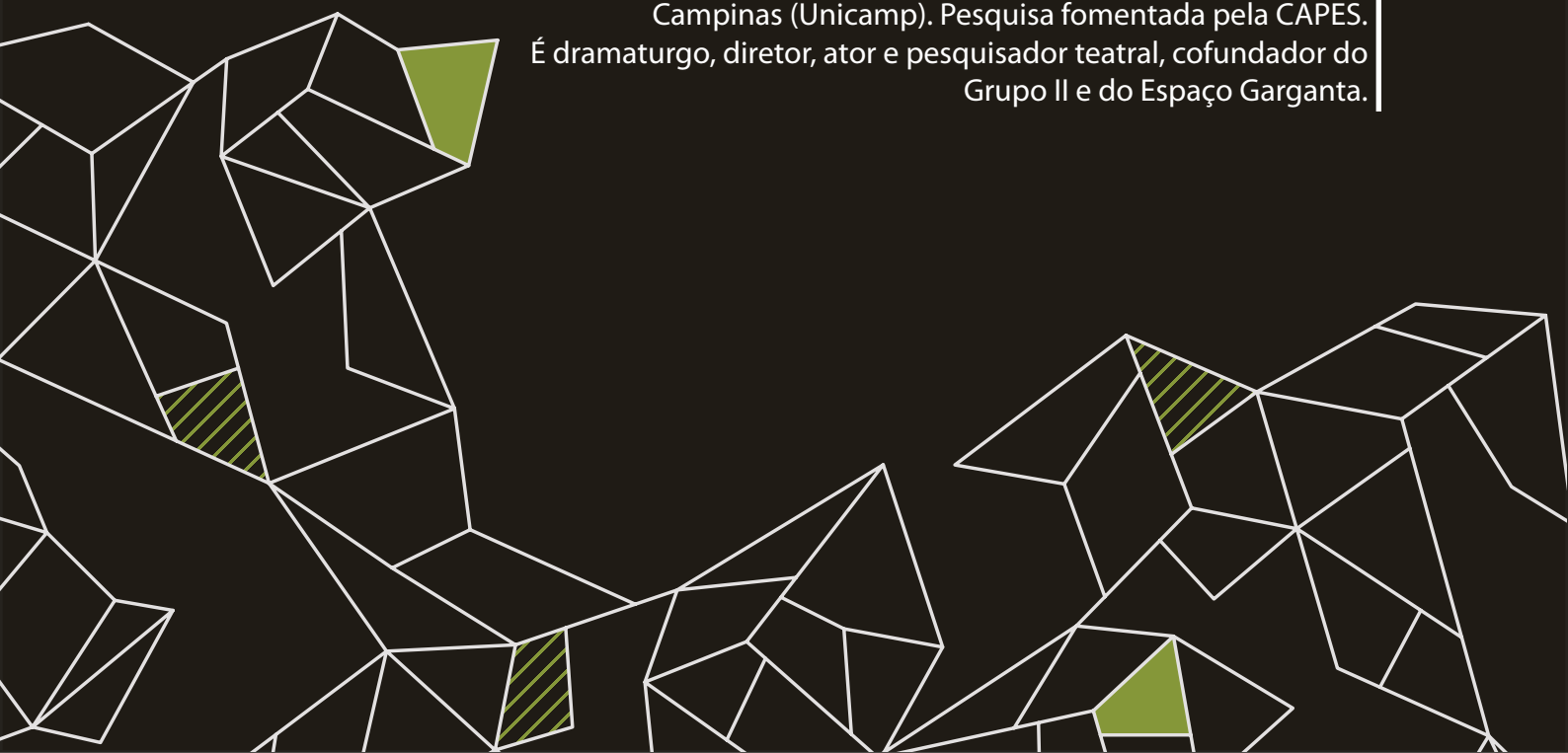
*Violence and raciality in
contemporary playwriting*

*Violencia y racialidad en la
dramaturgia contemporánea*

Marcos Nogueira Gomes

Marcos Nogueira Gomes

Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp). Pesquisa fomentada pela CAPES.
É dramaturgo, diretor, ator e pesquisador teatral, cofundador do
Grupo Il e do Espaço Garganta.



Resumo

Este artigo parte do conceito de necronarrativa, proposto por Aldri Anunciação, para investigar como a violência e a racialidade se articulam na dramaturgia contemporânea brasileira. A análise se concentra em peças que abordam o genocídio e o encarceramento em massa da juventude negra e periférica, como *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* (Jhonny Salaberg), *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* (Dione Carlos) e *Cavalos pretos são imensos* (Bárbara Esmenia). As obras destacadas ampliam as perspectivas raciais e de gênero ao subverterem estereótipos e proporem novas poéticas que confrontam um imaginário historicamente construído por dramaturgos brancos. O artigo deriva da tese *Terça sem teatro: blackface, agência e representações negras na dramaturgia contemporânea*, defendida por mim com apoio da bolsa CAPES.

Palavras-chave: Necronarrativa, Dramaturgia contemporânea, Racialidade, Encarceramento em massa.

Abstract

This study is grounded in the concept of “necronarrative” developed by Aldri Anunciação to examine how contemporary Brazilian playwriting articulates violence and raciality. Its analysis focuses on plays that address the genocide and mass incarceration of Black and marginalized youths, such as *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* (Jhonny Salaberg), *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* (Dione Carlos), and *Cavalos pretos são imensos* (Bárbara Esmenia). These works broaden racial and gender perspectives by subverting stereotypes and proposing new poetics that challenge an imaginary white playwrights have historically shaped. This study stems from the PhD thesis “Tuesday without theater: blackface, agency, and black representations in contemporary dramaturgy,” which I defended with the support of a CAPES scholarship.

Keywords: Necronarrative, Contemporary playwriting, Raciality, Mass incarceration.

Resumen

Este artículo parte del concepto de “necronarrativa”, desarrollado por Aldri Anunciação, para analizar cómo se articulan la violencia y la racialidad en la dramaturgia contemporánea brasileña. Este estudio se enfoca en obras que tratan del genocidio y del encarcelamiento masivo de la juventud negra y periférica, como *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* (Jhonny Salaberg), *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* (Dione Carlos) y *Cavalos pretos são imensos* (Bárbara Esmenia). Estas piezas amplían las perspectivas raciales y de género al subvertir estereotipos y proponer nuevas poéticas que confrontan un imaginario históricamente construido por dramaturgos blancos. Este artículo se deriva de la tesis doctoral “Martes sin teatro: blackface, agencia y representaciones negras en la dramaturgia contemporánea”, defendida por mí con el apoyo de una beca de la CAPES.

Palabras clave: Necronarrativa, Dramaturgia contemporánea, Racialidad, Encarcelamiento masivo.

O termo “necronarrativa”, criado pelo dramaturgo e pesquisador Aldri Anunciação, aproxima o conceito de necropolítica de espetáculos que elaboram processos de “mortificação das personagens centrais” pelo Estado. O termo surge como “possibilidade de sinônimo literário” do conceito desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, por satisfazer “necessidades operativas” de dramaturgias contemporâneas (Anunciação, 2018, p. 90).

São vários os paralelos traçados por Anunciação entre os dois conceitos, mas talvez o que melhor explique o de necropolítica a partir da ficção é a comparação entre a soberania do autor e a soberania do Estado. O primeiro comanda as ações das personagens e define quais serão mortas, o segundo define a mortalidade do cidadão. Mbembe, a partir do conceito de biopoder desenvolvido por Michel Foucault, entende a soberania como a “capacidade de ditar quem pode viver e quem pode morrer” (Mbembe, 2018, p. 5). Assim, para Mbembe, “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação do poder” (Mbembe, 2018, p. 5).

Anunciação também destaca a expressão “inimigo ficcional”, empregada por Mbembe ao se referir ao processo de desumanização do outro como estratégia para mobilizar e justificar ações de Estado pautadas pela necropolítica. Em sociedades racistas, a violência é racializada, bem como as representações simbólicas, que seguem padrões similares de desumanização e extermínio das personagens em suas narrativas. Personagens racializadas associadas à violência e à miséria são mortas em produtos culturais diversos, em um processo de disseminação, naturalização e universalização da necropolítica dentro da (e pela) indústria cultural, que explora esse manancial simbólico reproduzindo, no caso brasileiro, o genocídio da população negra também nos espaços simbólicos: “uma poética (episteme) assentada em uma mortificação politicamente legitimada nas narrativas ficcionais” (Mbembe, 2018, p. 92).

Podemos identificar, nas políticas contemporâneas, diversos tópicos que legitimam o direito de matar: guerra ao terror, guerra ao crime e guerra às drogas. Esses tópicos tendem a justificar ações que legalizam atos de necrose nas narrativas cotidianas, e que funcionam como pulsões para narrativas ficcionais: necronarrativas. (Mbembe, 2018, p. 93)

Entre outras aproximações possíveis, Anunciação destaca do ensaio de Mbembe dois pensamentos que se adequam à estrutura de personagens movidas por pulsões distintas: martírio e sobrevivência. Na reiteração da morte na ficção, no primeiro caso, de personagens que são sistematicamente mortas na vida real pelo Estado, é feita a vinculação entre violência e corpo negro.

Para além de fazermos relações com a necropolítica contemporânea e cotidiana, com as diversas execuções públicas, como a do garoto de melanina acentuada de 15 anos de idade que foi agredido a pauladas e acorrentado a um poste na cidade do Rio de Janeiro em 2015, sob o olhar hipoteticamente de satisfação de uma grande parte dos cidadãos-espectadores, podemos aplicar uma relação com a possível poética da necronarrativa ficcional, na qual o espectador-leitor da obra dramática assumiria esse lugar de contemplação mortífera da personagem que geopoliticamente morre no centro da ação dramática. (Anunciação, 2018, p. 96)

Stuart Hall explica que a estereotipagem cumpre uma função especial no processo de racialização do outro por estabelecer a diferença entre o “normal e aceitável do anormal e inaceitável” (Hall, 2016, p. 192). O estereótipo, por ser uma redução a traços essenciais que são, depois, exagerados e simplificados, fixa a diferença, fechando e vinculando pessoas dentro de uma representação de normalidade e humanidade e excluindo outras desumanizadas e racializadas. O objetivo dessa operação, segundo Hall, é manter a ordem social e simbólica do grupo hegemônico – é por isso que a “estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (Hall, 2016, p. 192).

No entanto, Hall aponta que a conexão entre representação, diferença e poder não se dá apenas de maneira vertical, a partir do monopólio de um grupo posicionado no topo da pirâmide social, mas de forma circular, entre diferentes agentes que estão inseridos de forma desigual em uma mesma estrutura que atua em um nível micro – o da microfísica do poder, de Foucault. O poder não é imposto apenas por um grupo que exerce dominação sobre outro grupo subordinado, ele “não só restringe ou inibe: é também produtivo; gera novos discursos, novos tipos de conhecimento” (Hall, 2016, p. 197), que desembocam em novas práticas e instituições de poder.

A circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação. O argumento [de Foucault] é que todos – os poderosos e os sem poder – estão presos, embora não de forma igual, na circulação do poder. Ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do seu campo de operação. (Hall, 2016, p. 197)

O cinema ajudou a construir muitos estereótipos, entre eles aquele que associa a violência ao corpo negro. Hall cita o estudo de Donald Bogle no qual, entre outras personagens estereotipadas, aparece a do mal-encarado (*bad bucks*), que é descrita como homens negros violentos e agressivos, que aparecem nos filmes como ladrões, traficantes, ou em outras atividades criminosas. O antropólogo brasileiro Milton Ribeiro – em diálogo com a proposição das imagens de controle descritas por Patricia Hill Collins para as mulheres negras – pensa cinco imagens de controle para o homem negro brasileiro intensamente reproduzidas pela indústria cultural: o **pivete**, o **cafuçu** – que estão diretamente ligadas à violência urbana –, o **Mussum**, o **pai João** e a **bicha preta** (Ribeiro, 2020, p. 131-132).

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo o momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade dos homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas. (Almeida, 2021, p. 65)

Por outro lado, a trajetória do sobrevivente adiciona um componente de resistência à necronarrativa: “uma pulsão de vontade (mediada pelo desejo de liberdade)” (Anunciação, 2018, p. 95). Nesse sentido, além das peças já analisadas por Anunciação, podemos citar *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, de Jhonny Salaberg¹, como exemplo de tradução dramática dessa pulsão. Narrada em primeira pessoa, a dramaturgia é marcada por saltos espaciais e temporais que dão conta de uma jornada épica, através-

¹ A peça estreou em 2018, no Centro Cultural São Paulo, dentro da 4ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, com o grupo Carcaças de Poéticas Negras, sob a direção de Naruna Costa. A dramaturgia foi publicada pela editora Cobogó no mesmo ano de sua estreia nos palcos.

sando países e continentes. O ponto de partida, porém, é bastante realista: na manhã do primeiro dia do ano, um jovem negro sai para comprar pão na periferia de São Paulo e é enquadrado pela polícia. Assustado, ele foge, dando início à ação principal da peça: a perseguição. A irrupção do elemento fantástico acontece quando a narrativa se desdobra em diferentes tempos e espaços. Vemos o menino escapar correndo pelos fios de alta tensão do bairro e percorrer, por vezes sobrevoar, a América Latina, a África e o Caribe, até retornar a São Paulo, sempre fugindo do mesmo policial e com o saco de pão nas mãos, iniciando sua jornada pela sobrevivência (Salaberg, 2018, p. 20).

Encontrando esconderijo e abrigo entre vivos e mortos, em lápides peruanas, velas haitianas, sempre fugindo e sendo alvejado por tiros – o narrador chega a contar 111 buraquinhos em seu corpo² –, cria-se uma coreografia baseada na perseguição e no assassinato, que aos poucos se expande conforme o menino e o policial “dançam” ao redor da periferia do mundo. Vemos histórias de violência e resistência por todos os lados e, aos poucos, o efeito fantástico da narrativa faz do garoto uma multidão, acoplando histórias de outros meninos negros: haitianos, cubanos, liberianos, etíopes e angolanos (Salaberg, 2018, p. 42-44).

As noções de tempo e espaço são amplamente dilatadas na peça. Tudo se passa em um único dia, porém é como se esse dia não chegasse ao fim; como se fosse eterno dentro de uma condição circular, que a todo momento recomeça. A sensação de um tempo que gira em falso, fadado à eterna repetição de eventos traumáticos, como o de meninos sendo mortos pela polícia, é outra característica que podemos atribuir à necronarrativa. Ou seja, toda a ação – todo o movimento da peça – desemboca na violência do Estado. A imobilidade da narrativa, nesse sentido, apesar de transitar por tantos espaços e tempos evocados pela palavra do narrador, não avança para além da perseguição e do assassinato, e se impõe sobre o movimento. É uma narrativa, portanto, apoiada na descrição épica de uma saga espiralar, que não se movimenta senão em torno de si.

2 Mesmo número de detentos mortos no Massacre do Carandiru.

Há, porém, um quadro final, de número zero – são oito quadros no total –, que faz às vezes de um epílogo. Esse último capítulo, intitulado “Utopia”, parece propor uma subversão dessa espiral, uma armadilha que a leveza³ é capaz de pregar ao leitor/espectador branco, acostumado à reiterada representação da violência contra o corpo negro. Trata-se da mesma cena inicial, quando o menino está prestes a ir até a padaria. Vemos o mesmo narrador recontando o mesmo dia, só que agora de maneira utópica, justamente porque, nessa versão, ele enfim retorna da padaria são e salvo. Essa normalidade, em que nada acontece, é, no entanto, a principal ação poética da peça. A normalidade que subverte a expectativa da violência.

Em *Buraquinhos*, a perseguição e o assassinato da população jovem e negra é o dispositivo que coloca a peça em movimento. É justamente esse “poder” e essa “capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” que “constituem os limites da soberania” (Mbembe, 2018, p. 5) e que fazem com que a peça desenvolva suas paisagens, seus fragmentos de territórios e corpos que se acumulam até se tornarem multidão.

A peça traduz poeticamente o conceito de necropolítica, mas é também importante destacar que, ao decidir terminar a narrativa sem o extermínio da personagem negra, de tal forma que a ficção possa reinventar a realidade e subverter a necropolítica em favor de um cotidiano absolutamente normal – por isso mesmo utópico –, o poder retorna ao corpo negro, soberano na narrativa, no palco e no imaginário do leitor/espectador. Na encenação, indo além, essa construção elaborada pela dramaturgia ganha presença no corpo dos atores, adquire concretude e se torna real.

No artigo “Olhando um teatro negro por buraquinhos”, Victor Timotio de Lima (2022) relaciona os conceitos de coreopolítica e coreopolícia, de André Lepecki, com o movimento central proposto pela dramaturgia.

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o

3 Como informa Solange Dias no prefácio da peça, o conceito de leveza em *Buraquinhos* é inspirado em Ítalo Calvino, mais especificamente no capítulo homônimo do livro *Seis propostas para o próximo milênio*, que foi estudado por Salaberg e vem sendo aplicado em seus desenvolvimentos dramáticos.

movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um *movimento cego ao que o leva a mover-se*. (Lepecki, 2013, p. 54, grifo no original)

Segundo Lima, a polícia age enquanto coreógrafa dos movimentos do menino:

O corpo preto e livre em circulação, contudo, configura-se como um objeto estranho a essa ordem – que por sua vez se caracteriza como branca cisnormativa. Com isso, para manter o poder já estabelecido, essa instituição fará de tudo para que esses corpos voltem a um lugar inferiorizado e preso, inclusive desestabilizar a ordem da rua e da negrura que por ela passa, a qual não possui nem o direito de caminhar alienada, uma vez que permanece a todo o momento em estado de alerta para uma futura desestabilização policial. Em *Buraquinhos*, a polícia que obriga que a ação de correr do garoto se execute, e é ela também que, através de seus 111 tiros, acaba com seu movimento coreográfico de fuga. (Lima, 2022, p. 41)

Essa dança da morte entre o policial e o jovem negro elabora poeticamente o papel que o Estado cumpre na necropolítica. Mas também abre outras possibilidades narrativas, que não apenas a constatação de um processo de genocídio consentido pelo *status quo*. Há uma resistência poética incutida no gesto da dança, que parece apontar para novas possibilidades de uma escrita de si, não determinadas pelo outro, pela violência, mas que levam em conta a elaboração de uma subjetividade afirmativa, que se contrapõe no campo dos símbolos, palavras e ideias, à violência como instrumento de reificação do negro. Eis o trecho final da peça:

Olho para a geladeira e avisto um bilhete, é um lembrete que coloquei semana passada para não esquecer. Tenho que ajudar meu tio na construção de sua casa, na rua de cima. Eu pego a minha mochila, tomo o último gole de café e corro para a porta. Minha mãe seca as mãos no pano de prato que está em seus ombros, abre um largo sorriso e me abraça. Tchau, mãe! (Salaberg, 2018, p. 51)

A associação do corpo negro à violência remonta a outras formas de objetificação, como a erotização ou a animalização. Em geral, associações com o objetivo de tornar o corpo abjeto, e, conseqüentemente, um corpo

passível de ser subjugado, subalternizado. Uma somatória de reduções construídas historicamente, capaz de criar a justificativa moral, ética e econômica necessária para a necropolítica.

O abjeto permite extrair a humanidade do outro e conferir a si a prerrogativa do belo. Estabelece um corpo desviante e um corpo normativo por meio de um padrão narcísico. Associar hoje o corpo negro à violência, de alguma forma, é colaborar para essa associação. Parece que a possibilidade de giro epistêmico que a peça apresenta é justamente o fato de abordar a violência pelos seus opostos, convocando o leitor/espectador para o papel de recriar a realidade.

Dramaturgias do encarceramento

Outra mudança de perspectiva na dramaturgia contemporânea pode ser observada nas dramaturgias que tratam do encarceramento. Plínio Marcos talvez tenha sido o dramaturgo inaugural dessa “pequena tradição,” que se mantém bastante ativa principalmente nos palcos da cidade de São Paulo. Ele escreveu *Barrela*, sua primeira peça, em 1958, e a dirigiu em uma apresentação única realizada em 1959, em Santos, com autorização especial da censura, graças à pressão de vários artistas influentes da época, como Patrícia Galvão (Pagu) e Pascoal Carlos Magno.

Barrela só reestreado clandestinamente em 1979, com o grupo teatral O Bando, formado e encabeçado por Plínio Marcos no porão do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os ingressos eram vendidos pelos atores nas ruas e as sessões clandestinas lotadas eram realizadas às sextas-feiras, à meia-noite. A peça só foi liberada pela censura em 1980 e então cumpriu longa temporada, sendo vista por aproximadamente 60 mil pessoas. Marcos recebeu pelo sistema de cooperativa adotado para a produção de *Barrela* o Prêmio Mambembe de Melhor Produtor. Durante os anos de censura, a peça se tornou ícone da luta pela liberdade de expressão e da luta contra a ditadura militar (1964-1985).

Plínio Marcos escreveu *Barrela* após ler uma notícia de jornal sobre um garoto preso por uma noite depois de uma briga de bar, e depois estuprado coletivamente na cela. Anos depois – e essa é a notícia que mobilizou o interesse de Marcos – o garoto assassinou cada um dos estupradores. A peça,

no recorte de Marcos, passa-se na noite do encarceramento e do estupro coletivo. Como em outras peças do autor, há uma situação muito bem definida, tensa, que se desenvolve em ato único até o clímax violento.

O andamento de *Barrela* é muito parecido ao de outra peça de encarceramento do autor, *A mancha roxa*, escrita em 1988 e dirigida no ano seguinte por Leo Lama, filho de Plínio Marcos e da atriz Walderez de Barros. Nela, Marcos fala sobre encarceramento feminino a partir da epidemia de HIV nas prisões. A peça começa com mulheres encarceradas compartilhando uma seringa com cocaína diluída. Uma delas, enfermeira de profissão, identifica no braço de outra a mancha roxa, um dos sintomas da contaminação. Aos poucos, descobrimos que todas apresentam manchas pelo corpo, menos uma, religiosa fervorosa, denominada Santa, que fica lendo e relendo a Bíblia enquanto a ação se desenrola. Ao final, as companheiras de cela decidem que ela também deve ser contaminada, pois só assim, com a propagação da mancha roxa, o Estado tomará alguma providência: “cada uma, mil” é o grito de guerra e desespero que as mulheres encarceradas de Plínio Marcos repetem ao final.

No dia 2 de outubro de 1992, após invasão do Complexo Penitenciário do Carandiru pela Polícia Militar, houve o massacre de 111 homens encarcerados. As histórias desse morticínio e os relatos de sobreviventes foram transpostos para o livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, que trabalhou na enfermaria da penitenciária de 1989 até 2002, quando o presídio foi desativado – no livro, publicado em 1999, as narrativas são alinhavadas pelo narrador/autor. A obra rendeu vários desdobramentos, tanto no cinema quanto no teatro.

Em 2006, estreou no Teatro dos Satyros 2, com direção de Luiz Valcazaras, a peça *Abre as asas sobre nós*, de Sérgio Roveri. O texto, ganhador do Prêmio Shell de melhor dramaturgia, é livremente inspirado no conto *Bárbara*, de Drauzio Varella – capítulo que ficou de fora da publicação de *Estação Carandiru*. A trama da peça emprega alguns elementos originais do conto, mas desloca as personagens para um tempo anterior ao presídio. O Carandiru, diferente da onipresença que exerce na escrita de Varella, passa a ser um elemento externo, vizinho ao presídio, que invade a cena pela janela do apartamento da personagem central. O tempo da ação compreende da noite de sexta-feira até o amanhecer de sábado – dia do massacre do Carandiru – e conta a história de uma garota de programa transgênero que

se envolve afetivamente com um cliente enquanto é ameaçada pelo cafetão – morto pelo cliente na cena final. Paira sobre as personagens a expectativa da prisão, enquanto vislumbram pela janela do apartamento nascer o dia sobre o Complexo Penitenciário na manhã do massacre (Gomes, 2017).

Já na peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, tudo acontece dentro do presídio. As narrativas do livro de Varella são transformadas em monólogos, a linguagem é marcada por gírias, tempos verbais e conjugações grafadas de forma incorreta, em alusão à fala supostamente corrente na cadeia – como também acontece nas obras de Plínio Marcos. Ao final, descobrimos que todos foram mortos, menos Dadá, que narra como sobreviveu ao massacre. A peça ganhou o Prêmio Shell de 2007.

Todos esses exemplos de peças servem para traçar um rápido panorama sobre a presença do tema do encarceramento na dramaturgia e nos palcos em São Paulo, pincelando obras que foram premiadas e/ou reconhecidas pela sua importância em determinado momento histórico: a luta contra a censura, a pandemia de HIV e o massacre do Carandiru. Essas obras, no entanto, escritas por dramaturgos cisgêneros brancos, não dão conta dos aspectos centrais do encarceramento hoje.

Segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP, 2023), a população carcerária ultrapassou em números absolutos 830 mil pessoas em 2022, sendo que 68,2% desse total são pessoas negras, um percentual que vem aumentando ano após ano, e 43,1% da população carcerária é formada por jovens de até 29 anos. A população carcerária é majoritariamente masculina (95%), jovem e negra. No entanto, apesar de proporcionalmente bem menor, a população prisional feminina supera 45 mil pessoas, majoritariamente formada também por jovens, negras e periféricas.

Em *Barrela*, ou em *A mancha roxa*, a divisão das personagens não estabelece nenhum recorte racial explícito. O mesmo acontece em *Abre as asas sobre nós* e em *Salmo 91*⁴. Em 2007, quando essa peça estreou

4 A ficha técnica da peça em sua primeira temporada era a seguinte: texto: Dib Carneiro Neto; direção e adaptação: Gabriel Villela; elenco: Rodrigo Fregnan, Pascoal da Conceição, Rodolfo Vaz, Pedro Henrique Moutinho e Ando Camargo; cenografia e figurinos: Gabriel Villela; trilha sonora: Tunica e Daniel Maia.

no Teatro SESC Santana, o debate sobre representatividade não havia se estabelecido com a mesma intensidade com que se estabeleceu a partir de 2015, depois do cancelamento da peça *A mulher do trem* pelo uso do *black-face*. Mas é muito provável que, se a peça voltasse em cartaz, a escolha por um elenco inteiramente branco seria revista, ou, no mínimo, objeto de crítica e estranhamento justificado.

A peça gerou polêmica à época. Ao final de uma apresentação, Karina Florido Rodrigues, que se autodeclarou ex-assessora do deputado Ubiratan Guimarães – coronel da Polícia Militar que comandou a invasão ao Carandiru – subiu ao palco para defender, segundo suas palavras, o “injustiçado Dr. Ubiratan [...], que sempre foi um homem honrado e preocupado com os direitos humanos” (Polêmica..., 2007); o coronel foi morto em 2006 pela namorada. Houve também, e eu estava presente na plateia nesse dia, um protesto organizado por carcereiros na última apresentação da primeira temporada. O pequeno grupo, também ao final do espetáculo, acusou a peça de fazer apologia ao crime e de defender, e até mesmo romantizar, indivíduos condenados pela justiça. Era, no entanto, o próprio massacre que estava sendo relativizado nessa polêmica. Por sorte, a questão ficou restrita a pequenos atos ao final de algumas apresentações, mas estes foram noticiados e, portanto, o fato ganhou certa relevância no debate público.

Todas essas peças tratam de um tempo anterior ao surgimento do Primeiro Comando da Capital (PCC). Os relatos de violência nas celas, especialmente cruéis na obra de Plínio Marcos, são de um tempo em que não havia o código de conduta estabelecido pela facção. Hoje não há mais estupros entre os detentos nem assassinatos sem autorização do “partido”⁵. O PCC surgiu em 31 de agosto de 1993, em resposta às péssimas condições dentro dos presídios e em resposta ao massacre do Carandiru, ocorrido menos de um ano antes de sua fundação. Em seu estatuto, publicado nos jornais, uma das cláusulas fala especificamente sobre o massacre. O texto propõe a organização da população carcerária como estratégia para evitar que novos massacres aconteçam dentro dos presídios (Leia..., 1997).

5 Autodenominação da organização.

Em 2022, duas peças que estrearam na cidade de São Paulo, com diferença de poucas semanas entre elas, trouxeram de volta o tema do encarceramento para os palcos. Diferentemente das iniciativas anteriores, centradas na perspectiva masculina, essas dramaturgias deslocam o eixo para as mulheres presas, ou para as mulheres que convivem com o encarceramento de seus filhos, pais e companheiros. É o caso de *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, escrita por Dione Carlos a convite da Companhia de Teatro de Heliópolis e dirigida por Miguel Rocha. A peça ganhou o Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia. É a segunda vez que uma mulher negra é escolhida na categoria – a primeira foi Grace Passô, em 2005. Dione Carlos também ganhou o Prêmio APCA na mesma categoria.

A peça conta a história de duas irmãs, Maria das Dores e Maria dos Prazeres, que têm a vida marcada pelo encarceramento dos homens da família. Trata-se de uma dramaturgia em que o marcador racial do encarceramento em massa está posto. Para contar suas histórias, a dramaturgia sobrepõe a diáspora e a ancestralidade às vozes de duas mulheres negras e periféricas. Assim, por meio desse procedimento de dobradura do tempo, o encarceramento em massa é contextualizado.

Dentro do cárcere, acompanhamos a trajetória de Gabriel, filho de Maria das Dores, um garoto de 18 anos, negro, que estuda desenho em uma escola no centro da cidade e que, na volta pra casa, é preso injustamente por suspeita de furto – “reconhecido” posteriormente por uma testemunha por meio de uma foto postada no Facebook. Os abusos que cercam a acusação e o julgamento de Gabriel espelham casos reais, de jovens negros e periféricos presos injustamente após reconhecimento de fotos postadas ou retiradas das redes sociais, como relatam várias matérias publicadas na imprensa (Duarte, 2023; Mota, 2021; Poderes Pretos, 2023). Na peça, também acompanhamos o périplo da mãe de Gabriel pelos fóruns da cidade e em reuniões com a advogada, enquanto lida com as inúmeras barreiras que se erguem para a defesa do filho. Sua última tentativa, não mais de libertá-lo, mas de garantir sua sobrevivência na cadeia, é fazer um pacto com o PCC.

Pela perspectiva de Gabriel, o leitor/espectador conhece os meandros do encarceramento, suas regras e seus agentes. Personagens como Anjo e Mister M dão a dimensão da presença e da influência do PCC no dia a dia da

cadeia, e da existência de uma economia própria, movimentada pelas visitas, na maioria de mulheres: mães, esposas, irmãs e filhas. A trajetória de Gabriel dentro da cela é acompanhada pela trajetória da mãe e da tia do lado de fora. Todas as vidas estão atreladas à cadeia. A rotina das visitas, o trabalho para garantir o dinheiro necessário às demandas que recaem sobre os familiares dos encarcerados, as restrições impostas pelo Estado, a interdição imposta às mulheres de detentos e toda uma série de desdobramentos evidenciam como o encarceramento extrapola os muros da prisão, estendendo-se principalmente sobre os corpos das mulheres.

Dione Carlos elabora dois finais. O primeiro é trágico. Nele, Gabriel é decapitado na cadeia. Porém, no segundo, na última rubrica do texto, vemos Gabriel de beca, toga, carregando um diploma universitário nas mãos. Ele, enfim, reencontra a mãe, Maria das Dores, e a rubrica termina assim: “Ele dança vestido de Doutor. Seu corpo é um assentamento. Iansã está em festa. Ela dança com seus filhos e suas filhas” (Carlos, 2022, p. 31).

Assim como em *Buraquinhos*, de Salaberg, a peça de Dione Carlos termina com a promessa de um cotidiano seguro. Mais uma vez, apesar de toda a violência que perpassa o tema do encarceramento narrado pela dramaturgia de Dione – assim como pela violência policial narrada por Salaberg –, aparece uma possibilidade de transformação: a vida de pessoas negras sem a presença da violência do Estado e do racismo. De novo, a utopia de uma vida comum aparece como fim.

A imagem de mulheres búfalos, que o título da peça invoca, é a metamorfose que as mulheres apresentadas pela dramaturga são capazes de realizar quando chamadas à luta por seus filhos. Mulheres búfalos, como explica a autora, “faz referência às mulheres que transmutam as energias de violência e morte e reinventam realidades” (Espetáculo..., 2023). A autora estabelece uma conexão entre essas mulheres e a mitologia iorubá, mais especificamente do orixá feminino Oyá, ou Iansã. No livro *Mitologia dos orixás*, de Reginaldo Prandi, há uma versão sobre a transformação de Oyá em búfalo, que remete à proteção dos filhos, à força e à coragem, e que ajuda a entender a simbologia construída por Dione Carlos. Em linhas gerais, Ogum se apaixona por Oyá ao vê-la se despir de sua pele de búfalo. Ogum então lhe rouba a pele e a pede em casamento. Oyá tem nove filhos com ele (Iansã:

a mãe dos nove) e, ao recuperar sua pele, mata todas as outras mulheres de Ogum. Antes de partir, Iansã deixa seus chifres com os filhos, com a instrução de que os esfreguem um no outro em caso de perigo, então ela viria rápido como um raio (Prandi, 2007, p. 297-299).

Ao criar uma conexão entre Oyá/Iansã e as personagens Marias, a temporalidade da peça se expande para trás, antes mesmo da diáspora, carregando consigo a cosmogonia ioruba, e para frente, em direção à utopia e à transformação. Essa estrutura de tempos sobrepostos, que abriga o tempo cronológico e o tempo ancestral em uma mesma espiral, instaura um tempo “curvo, recorrente, anelado, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021). Um tempo que avança retrocedendo:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo [...]. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 204)

O encarceramento sob a perspectiva da mulher negra também aparece na peça *Cavalos pretos são imensos*, da dramaturga Bárbara Esmenia⁶. Na publicação, antes do início do texto, há um compilado de dados do livro *Encarceramento em massa*, de Juliana Borges, com base na 2ª edição do Infopen Mulheres, publicado 2016: “a maioria é jovem entre 18 e 29 anos (50%) e negra (62%); 45% têm ensino fundamental incompleto; entre 2000 e 2016 houve um aumento de 455% no Brasil; 45% são presas provisórias, ou seja, sem condenação” (Cavalos..., 2022, p. 19).

A metamorfose proposta por Esmenia, de mulheres negras encarceradas que se transformam em cavalos, começa a se desenhar na primeira cena da peça, quando Nininha se compara ao cavalo de Dom Quixote. A personagem conclui que há uma enorme diferença entre eles, já que ela não conta com um autor renomado – europeu e branco como Cervantes – para inseri-la na história da literatura.

6 O texto foi selecionado para a 7ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos, promovida pelo Centro Cultural São Paulo, local também da primeira temporada, que estreou em abril de 2022, com direção de Thais Dias.

Tá... eu sei que ele era magro, fraco, andava faminto por aí. Mas quando entra pra história fica assim, forte, bonitão, saudável, bem nutrido. Quem sou eu para competir? Rocinante cruzou muitas léguas, sagaz, acompanhando aquele cavaleiro Quixote. Mas aí tinha que ter alguém para registrar. A gente sem registro, sem escrita, sem história pra fincar no tempo não é nada. Quem vai saber da gente? Quem vai botar fé que a gente fez o que fez? Não tem não. Rocinante é que deu sorte. Conheceu Quixote e já firmou parceria. Nisso veio aquele escritor e colocou em livro as façanhas deles. Quem dera eu. Quem dera eu ter alguém para colocar em livro minhas façanhas equestres. (Cavalos..., 2022, p. 20)

A questão que se coloca é quem conta as histórias das mulheres encarceradas. Os exemplos reunidos neste artigo são de peças escritas por homens sobre homens, com exceção de *A mancha roxa*, que também se debruça sobre o encarceramento feminino, mas em uma perspectiva em que a violência da situação condiciona a subjetividade das personagens. Já na dramaturgia de Esmeralda, as relações entre as encarceradas não são pautadas em primeiro plano pela violência, mesmo que dela seja difícil e até mesmo impossível escapar, mas há, mesmo assim, espaço para que uma subjetividade se manifeste em genuínos gestos de humanidade e ternura, contrapondo a aridez da realidade do encarceramento. Naninha, Fernanda, Cris, Lúcia e Chuvisco são personagens confinadas que também se relacionam com amor e amizade, que sonham, criam metáforas e metamorfoses.

Fernanda: E o motelzinho é zuado que só. Quatro paredes e mais nada. A gente que tem que levar nosso colchão pra lá. Não tem banheiro, pia, chuveiro, nada.

Lúcia: Tá vendo quando eu falo de cumprir aqui e sair fora? Não quero mais depender de ninguém.

Nininha: Pia, chuveiro, banheiro, água... uma cachoeira. E se eu dissesse para vocês uma cachoeira, vocês diriam que eu consigo cumprir e sair fora?

Cris: Que papo é esse, mana?

Nininha: Se eu dissesse uma cachoeira... média. Nem tão pequena nem tão grande. É que tamanho depende com o que se está comparando. Se eu dissesse uma cachoeira um tanto maior que a Lúcia, você diria que é só promessa ou botafé que essa eu conseguiria cumprir?

Fernanda: Tá, e se eu botar-fé?

Nininha: Demorô. (Cavalos..., 2022, p. 32)

Esmeria diz no prefácio da peça que a escreveu em memória de Luana Barbosa dos Reis, “sapatão preta periférica espancada pela polícia militar na sexta-feira, 08 de abril de 2016, em Ribeirão Preto/SP, magicamente, o mesmo dia y mês que calhou ser a estreia da peça; essa peça: seis anos sem Luana” (Cavalos..., 2022, p. 9). Luana morreu cinco dias após o espancamento. Há de saída, portanto, um denso espaço de realidade que paira sobre a dramaturgia de Esmeria; porém, o ponto de partida é aos poucos invadido por linhas de fuga que expandem o texto para terrenos menos concretos, mais oníricos: “um sonho equestre em estado de dormência” (Cavalos..., 2022, p. 9).

É desse sonho-guia que a dramaturgia começa sua tessitura simbólica. A metamorfose de mulheres em cavalos livres, selvagens, não colonizados pelo invasor ibérico. Os espaços ficcionais são as celas e o pátio, mas há também uma segunda camada evocada pelas memórias das personagens encarceradas, que materializam cachoeiras, rios, praias e jardins regados a banho de mangueira, por onde as personagens transitam como se cavalgassem para fora da cela. A rotina da cadeia, os códigos de conduta, as privações, a dura realidade da prisão feminina, com seus dilemas específicos (como a perda da guarda do filho, o abandono do companheiro e dos familiares, a relação afetiva entre elas): tudo é margeado pela memória da água em movimento, pela sensação de liberdade de um tempo fora da cadeia, ou mesmo por uma brisa, um cheiro que chega sempre às onze da manhã e que remete a outros países de uma América Latina povoada de outras celas, outras comidas, outras realidades. Como na passagem a seguir, de Lúcia⁷:

Deve ser umas onze da manhã. Eu sei pelo cheiro que entra aqui dentro. Sempre às onze da manhã. Um cheiro que paira no ar lá pelas nove. Posso sentir ele de longe. Deve estar cruzando La Tierra del Fuego. Quando já são dez ele se aproxima num ímpeto que é quase impossível não perceber que está chegando, sorrateiro. Às onze então, não tem mais escapatória. Entra invadindo tudo, não sobrando nem mais um ar inodoro pra gente respirar fundo aqui dentro. Sempre às onze da manhã. [...] Parece que agora lá no México são oito da manhã. O horário não cheiro. Que em breve não mais será, pois uma correnteza ventania arrastará esse cheiro daqui para lá num tornado que cruzará toda América Latina

7 As personagens por ordem de entrada são: Nininha, Cris, Fernanda, Lúcia, Nino (filho de Nininha), Chuvisco e Núbia. Todas, com exceção de Nininho, que participa apenas das memórias de sua mãe, convivem na mesma cadeia em duas celas diferentes.

e levará três horas para completar essa jornada. Escapará as grades das celas, como quem ultrapassa uma fronteira desabitada, e lá chegará. Lá nas outras celas, entrando grade a grade, invadindo narinas delas mulheres em celas en la Ciudad de México. (Cavalos..., 2022, p. 45-46)

Esse é o primeiro texto de Bárbara Esmenia escrito para o teatro, e, assim como *Barrela*, o primeiro de Plínio Marcos, parte de uma notícia real e do encarceramento de pessoas, mas as coincidências entre os dois param por aí. Há entre eles uma distância de 60 anos, na qual se nota tanto a mudança da situação carcerária no Brasil como (e principalmente) a mudança da própria dramaturgia. O movimento de implosão ocasionado pelo acúmulo de tensão em um espaço restrito, como acontece em *Barrela* ou em *A mancha roxa*, é substituído em *Cavalos pretos são imensos* pelo movimento de dilatação das memórias e dos afetos. Vemos fundamentalmente uma dramaturgia que não condiciona as subjetividades das personagens à violência.

Esse tratamento dramaturgico, que parte de subjetividades com poder de agência, estabelece personagens com marcadores de gênero e raça bem definidos, sem, no entanto, estereotipá-las. Seus mapas subjetivos são vastos. Consequentemente, o dia a dia na cela não é o principal motor da peça, como acontece nas dramaturgias de Marcos, e sim o movimento de expansão simbólico.

Há também, assim como em *Cárcere*, a substituição do tempo cronológico da progressão da ação dramática – recorrente nas peças de Plínio Marcos – pelo tempo circular. A personagem Nininha, por exemplo, é tomada pela memória do dia em que foi à cachoeira com o filho, mesmo dia em que foi presa injustamente. Essa memória não aparece circunscrita ao passado, mas se infiltra no presente, impulsinando-o. Depois que ela é revivida por Nininha, as demais encarceradas povoam a cela com memórias de infância recortadas pela água. Nesse momento todas se transformam em cavalos: uma imagem que a autora relaciona a um tempo anterior à colonização.

A sobreposição de tempos também acontece na peça *Parto pavilhão*⁸, de Jhonny Salaberg, que, como *Cavalos pretos são imensos*, trata do encar-

8 Peça de Jhonny Salaberg publicada pela editora Cobogó em 2021. *Parto pavilhão* encerra a *Trilogia da Fuga*, composta também por *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* e *Mato Cheio*. A peça estreou com direção de Naruna Costa e atuação de Aysha Nascimento no Teatro da Universidade de São Paulo em fevereiro de 2024.

ceramento da mulher negra. No monólogo, Rose conta como ajudou 51 mães a fugirem com seus bebês da prisão no dia do jogo do Brasil na semifinal da Copa do Mundo de 1994. Em um trecho da narrativa, quando a personagem está entre o sonho e a vigília, aguardando o momento certo de executar o plano, há a descrição de um sonho com telefones vermelhos em uma plantação de cana-de-açúcar. Há uma justaposição de imagens e tempos: a cadeia e a plantation, mas mesmo nesse contexto opressivo sua descrição é carregada de subjetividade e afeto.

Adormeço como um canavieiro que dorme em cima da cana-de-açúcar. Sonho com meus umbigos livres, leves e soltos num campo verde, cheio de árvores grandes. Telefones coloridos pendurados nas árvores tocam sem parar, eu corro e tento atender a todos que posso. São muitos: grandes, pequenos, gordos e magros. Sinto um amor enorme por todos eles, meus umbigos e os telefones. A última vez que vi meus umbigos, eles eram muito pequenos, quase que semente, feijão, fiapo de cabelo. Agora estão grandes, mas não vejo olhos, boca, nariz, orelha de nenhum. Há uma grande nuvem embasada em seus rostos. Mas eu os amo mesmo assim, sem o DNA-espelho da função mãe de que fui empregada. Os telefones continuam tocando e eu corro pra atender. Quando finalmente consigo atender um deles, acordo com a Fátima batendo no estrado da minha cama do lado de baixo do beliche. Olho pra baixo e ela me fita com tanta certeza no fundo dos olhos que sinto que entrou dentro de mim. Chegou a hora! Entrego a touca com o molho de chaves dentro e observo ela cruzar a cela lentamente com o bebê em um braço e bolsa no outro. (Salaberg, 2021, p. 41-42)

Em outro momento, Rose conta como viu seus filhos crescerem pelo telefone, pois as mães perdem temporariamente a guarda de seus filhos depois dos primeiros seis meses de encarceramento. O bebê pode ser levado para a guarda de alguém da família, para o conselho tutelar e até mesmo desaparecer – ou são adotados ilegalmente, como a peça denuncia.

As peças sobre encarceramento de Bárbara Esmenia, Dione Carlos e Jhonny Salaberg aqui reunidas têm em comum, além do modo espiralar como lidam com o tempo, a possibilidade de agência sobre a violência. São peças em que personagens negras aparecem inteiras. O mergulho em suas subjetividades impede o apagamento e a consequente transformação do sujeito

em objeto. Não são, portanto, dados estatísticos, mas subjetividades constituídas de afeto. São singularidades.

Se na obra de Plínio Marcos, assim como acontecia na mesma época em relação à dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, o público estava interessado nas grandes questões nacionais, em uma tentativa de conhecer o sujeito dentro da sociedade para que fossem desvelados os mecanismos de exploração política e social, na dramaturgia contemporânea de Carlos, Esmeria e Salaberg, por sua vez, o público parece interessado na possibilidade de transformação subjetiva que essas dramaturgias engendram ao promoverem representação e representatividade. Desse encontro, e na relação que se dá entre público e plateia, uma transformação simbólica se coloca em movimento.

A pesquisa apresentada neste artigo foi elaborada na tese *Terça sem teatro: blackface, agência e representações negras na dramaturgia contemporânea*⁹, defendida por mim no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2024, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

⁹A tese investiga a dramaturgia contemporânea paulistana a partir de 2015, com ênfase na reverberação do debate desencadeado pelo cancelamento da peça *A mulher do trem*, que recorria ao *blackface*. O primeiro capítulo é dedicado à contextualização histórica desse procedimento de representação racista no teatro brasileiro e de sua origem na indústria cultural de massa estadunidense, destacando sua presença desde o início do processo de colonização e sua recorrência persistente até hoje. O debate em questão, ocorrido em 2015, desdobrou-se em uma ampla discussão sobre racismo e representação no teatro brasileiro, culminando em um diálogo profundo entre artistas e acadêmicos negros e brancos, que repercutiu não só na curadoria e ocupação de espaços culturais, mas também na ocupação de espaços simbólicos, como é possível identificar em algumas obras perscrutadas na pesquisa. No quarto capítulo, são estudadas dramaturgias contemporâneas que refletem e confrontam narrativas hegemônicas sobre a questão racial no Brasil, oferecendo uma panorâmica das disputas simbólicas em curso. Parte desse estudo é apresentado neste artigo. Por meio de uma abordagem multidisciplinar que incorpora Estudos Culturais, Sociologia e História, a tese examina como a recusa ao *blackface* por artistas e ativistas insere-se em um legado histórico de resistência negra, que contribuiu para a construção de narrativas contra-hegemônicas no interior do teatro brasileiro. Ao relacionar agência e representação, o estudo posiciona essas manifestações dentro de um contexto mais amplo, inseridas em um projeto contra-hegemônico de país.

- ANUNCIACÃO, A. A. A. Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena. **Pitágoras** 500, Campinas, v. 8, n. 1, p. 86-99, 2018. DOI: <https://doi.org/10.20396/pita.v8i1.8651463>.
- CARLOS, D. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**. (Coleção Teatro Contemporâneo). São Paulo, 2022.
- CAVALOS pretos são imensos. Dramaturgia: Bárbara Esmenia. Encenação: Thais Dias. Peça teatral apresentada no Centro Cultural São Paulo, 2022.
- DUARTE, C. Trio de jovens é condenado a 42 anos após serem reconhecidos em foto do Facebook. **Ponte**, 4 set. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/mrxw3456>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- ESPETÁCULO “Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos” estreia no Sesc Piraicaba (SP). **Notícia Preta**, 5 out. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/46346c-su>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: FBSP, 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/awvwsh3h>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- GOMES, M. N. **Materialidades na dramaturgia contemporânea: o prêmio Shell em São Paulo (2005–2015)**. 2017. 171f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/151147>. Acesso em: 28 out. 2022.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- LEIA a íntegra do estatuto. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 maio 1997. Disponível em: <https://tinyurl.com/2hmx3k8j>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- LIMA, V. T. de. Olhando um teatro negro por buraquinhos. **Revista Com Censo: Estudos Educacionais do Distrito Federal**, Brasília, DF, v. 9, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.se.df.gov.br/index.php/comcenso/article/view/1039>. Acesso em: 12 set. 2023.
- MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MOTA, C. V. “Fui preso após foto do meu Facebook ir parar em álbum de suspeitos”; polícia prende inocentes cm base em reconhecimento fotográfico falho. **BBC News Brasil**, São Paulo, 13 ago. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2j7brxtz>. Acesso em: 13 nov. 2023.

PODERES PRETOS. Homem negro é solto pelo STJ após ter sido preso injustamente com base em reconhecimento por foto. **Mídia Ninja**, 11 maio 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/5a7sd6rw>. Acesso em: 13 nov. 2023.

POLÊMICA peça “Salmo 91” tem sua última apresentação hoje em SP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 ago. 2007. Disponível em: <https://tinyurl.com/mum3b9n4>. Acesso em: 13 nov. 2023.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO, M. “Eu decido se ‘cês vão lidar com king ou se vão lidar com kong” homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 7, n. 25, p. 117-134, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4911>. Acesso em: 12 de set. 2023.

SALABERG, J. **Buraquinhos ou O vento é inimigo do picumã**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

SALABERG, J. **Parto pavilhão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Recebido em: 02/05/25

Aprovado em: 28/08/25

Publicado em: 10/11/2025



Dramaturgias negras: ou sobre inscrever a cor e o corpo como texto

Black dramaturgies: or on writing color and body as text

Dramaturgias negras: sobre inscribir el color y el cuerpo como texto

Soraya Martins Patrocínio

Soraya Martins Patrocínio

Artista-docente, crítica de teatros e curadora independente. Curou o Dona Ruth: Festival de Teatro Negro de São Paulo 2025 e o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte – FIT-BH 2018 e 2024. Pós-doutorado em Literatura, Artes e Mídias (UFMG), com bolsa do CNPq. Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná FAP/UNESPAR.



Resumo

Este artigo, fruto também de pesquisa de doutoramento, visa analisar as dramaturgias negras – termo utilizado no plural para designar tanto o texto escrito quanto o performado – como escrituras pulsantes, implicadas em instaurar outras realidades por meio da apreensão po[ética] dos processos sociorraciais brasileiros, reelaborar esteticamente as experiências negras e dar a ver epistemologias da cena que visibiliza a negrura na sua diferença, criatividade e relevância. A partir das dramaturgias de Grace Passô e Anderson Feliciano, pretende-se refletir sobre como esses artistas inscrevem a cor e o corpo como texto para produzir efeitos de linguagem que, num processo de concepção formal, pensam as contradições da sociedade e a experiência teatral e tecem camadas múltiplas e fabulares da(o) sujeita(o) negra(o).

Palavras-chave: Dramaturgias negras, Po[éticas], Fabulação.

Abstract

This study, based on PhD research, aims to analyze Black dramaturgies — a term used in the plural to designate the written and the performed text — as pulsating writings engaged in establishing other realities via the po[ethic] apprehension of Brazilian socio-racial processes; aesthetically reworking Black experiences; and revealing epistemologies of the scene that make Blackness visible in its difference, creativity, and relevance. Drawing on the dramaturgy of Grace Passô and Anderson Feliciano, we seek to reflect on how these artists inscribe color and body as text, producing language effects that, by a process of formal conception, encompass the contradictions of society and the theatrical experience, weaving multiple and fabular layers of the Black subject.

Keywords: Black dramaturgies, Po[ethics], Fabulation.

Resumen

Este artículo es resultado de la investigación doctoral, con el objetivo de analizar las dramaturgias negras –término utilizado en plural para designar tanto el texto escrito como el performado– como escrituras pulsantes implicadas en instaurar otras realidades mediante la apreensión po[ética] de los procesos sociorraciales brasileños; reelaborar estéticamente las experiencias negras; y visibilizar epistemologías de la escena que muestran la negrura en su diferencia, creatividad y relevancia. A partir de las dramaturgias de Grace Passô y Anderson Feliciano, se pretende reflexionar sobre cómo estos artistas inscriben el color y el cuerpo como texto para producir efectos de lenguaje que, en un proceso de concepción formal, piensan en las contradicciones de la sociedad y de la experiencia teatral, y tejen capas múltiples y fabulares de la persona negra.

Palabras clave: Dramaturgias negras, Po[éticas], Fabulación.

As dramaturgias negras, principalmente aquelas tecidas a partir da primeira *década do século XXI*, *aparecem como uma escrita pulsante desenhada na letra* performática da palavra e nos voleios do corpo. Essas dramaturgias dizem do movimento do signo negro: de saber, falante, dito na primeira pessoa do singular, e não encoberto pelo véu de estereótipos racistas; e de construções de existências por meio de imaginários fabulantes negros. Um devir negro com desejo consciente de vida, que inscreve a cor e o corpo como textos.

Historicamente, no contexto das relações étnico-raciais brasileiras, a linguagem teatral foi e é constantemente utilizada como ferramenta de luta política e de (re)elaboração estética das subjetividades negras. Os teatros negros, já na primeira metade do século XX, pensavam o palco como lugar de uma política do sensível, em que as questões éticas e as formas de se fazer política e de sociabilidade em cena, forjadas nas e pelas epistemologias negras diaspóricas, pudessem aflorar. Pensavam na criação dramaturgica como possibilidade de visibilizar os corpos negros na sua diferença, criatividade e relevância.

A semeadura de um teatro com tais propósitos, no âmbito, por exemplo, do projeto sociocultural do Teatro Experimental do Negro (TEN), passava exatamente pela criação de dramaturgias próprias. De acordo com a pesquisadora e professora Evani Tavares Lima, na tese *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010), a dramaturgia foi, sem dúvida, o ponto estratégico do projeto teatral liderado por Abdias Nascimento e Maria Nascimento¹. Em todos os manifestos do TEN, a produção e a encenação de textos com temáticas negras eram uma recorrência, não somente pela falta de peças, mas, sobretudo, porque era a partir da dramaturgia que se pretendia começar a desconstruir os estereótipos atribuídos às pessoas negras. A criação dramaturgica, além de dar vazão aos dramas e às experiências negras, teria a função de apresentar uma visão que pudesse dignificar a(o) negra(o) em conteúdo e forma.

Pensar esteticamente a dignidade de negras(os), em conteúdo e forma – como venho elaborando desde minhas pesquisas no doutorado, das quais

¹ Assistente social, jornalista, primeira companheira de Abdias Nascimento e ativista na construção histórica da luta contra o racismo no Brasil.

parte deste texto é oriundo –, significa dizer da não distinção entre o texto dramático e o texto performado, aquele levado para cena, com cenário, figurino, luz, música etc. Aqui, o termo “dramaturgia(s)” é utilizado no plural, visto que designa uma orquestração de palavras e gestos, luzes e sons, máscaras e totens, ritmos e cheiros, paisagens e coreografias, espacialidades e silêncios. E “Dramaturgia(s) Negra(s)” é entendida como uma espécie de manifestação líquida do Atlântico Negro, que faz transbordar os vazios, os não ditos, as fronteiras, e dá a ver possibilidades de mergulhar em mundos outros possíveis: são tessituras e texturas alinhavadas nas cruzas e encruzadas, nas linhas de confluência entre história, memória e subjetividades e os gestos de **movimento, fissura e fabulação**:

O gesto de *movimento* [...] reflete e questiona os conceitos rígidos de uma falsa concepção do que é e do que não é arte negra e direciona para a produção da diferença e da criatividade. Ele é pensado quando associado a outros dois gestos que se retroalimentam: *fissura* e *fabulação*. O gesto de *fissura* diz sobre o ato de rachar, fender as determinações representativas calcadas na rigidez das homogeneidades sobre as formas de ser e estar negras e negros. Fissurar aqui é fender intentando maneiras novas de encenar velhos dramas negros e novas maneiras de fazê-los sentidos. É elaborar as subjetividades recalcadas, as fúrias, as melancolias, os ressentimentos, os prazeres e as alegrias criativa e esteticamente, apontando para novas práticas de dramatização do real. É uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens possíveis, criar imagens que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens dos Teatros Negros. É desse ato de fissurar que pode emergir aquilo que queremos significar por *fabulação*, ou seja, a ficção como possibilidade de construção de um espaço onde negras e negros possam existir sem amarras, recriar memórias e temporalidades. Recontar a história. Dedicar-se a um desejo. Fabular é produzir imagens e olhares fabulares e identidades em devir a partir da releitura crítica da história: do passado, operando no presente e no futuro, através de uma leitura poética do mundo. Fabular é especular para se produzir rotas de fugas existenciais e estéticas. (Patrocínio, 2021, p. 83, grifo no original)

Nessas dramaturgias do **movimento-fissura-fabulação**, as questões políticas, éticas e estéticas se misturam e espiralam, assim como o tempo, fazendo emergir uma poética-política que tenta suturar, com menos dor,

humanidades cindidas. Assim, na radical busca por se tornarem não somente sujeitas(os) da própria história, como também da experiência estética, artistas negras(o) lançam mão da imaginação, no sentido de produção de imagens para o pensamento, como possibilidade de fender os regimes de representação e os registros de representatividade, que focalizam as pessoas negras por meio de miradas essencialistas, e fabulam tecnologias ancestrais de produção de infinitos².

É nesse sentido que as dramaturgias negras engendram um **lócus** de ficção, um espaço no qual os corpos da negrura se lançam como imagem-texto-discurso e reelaboram as imagens existentes acerca dos próprios corpos para evidenciar não apenas outros sentidos, mas realçar, dizendo com Leda Maria Martins (1995), o próprio plural do sentido; o teatro como lugar de produção de olhares capazes de intervir criticamente no mundo das imagens-discursos e transformá-lo.

Tais dramaturgias fazem emergir de seus textos escritos e performados sujeitas(os) que produzem falas e existências a partir de outras tradições, reconhecem diferentes epistemologias, criam novas formas de sociabilidade em cena e, conseqüentemente, dão nova dimensão pública ao fazer teatral. Sujeitas(os)-artistas que elaboram dramaturgias implicadas em instaurar outras realidades por meio da apreensão po[ética] dos processos socioculturais brasileiros, isto é, pensam concomitantemente os limites e as contradições da sociedade e a experiência teatral.

Essa experiência aponta fundamentalmente para tessituras dramáticas diretamente relacionadas à noção de tempo, ou seja, diz sobre a elaboração de temporalidades como tentativa de reelaborar o racismo – passado obsidiante que não passa – não para seguir em frente, numa perspectiva positivista de “ordem e progresso”, mas, antes, para provocar uma implosão na noção linear e cronológica do tempo e reimaginar os modos como as pessoas negras vivem e são resultados dessas experiências temporais, além de colocá-las em perspectiva.

É nesse sentido que o teatro-palco é o lugar escolhido para tensionar as melancolias, as alegrias e as relações. O teatro como mecanismo de

2 Referência ao título do livro da escritora mineira Cidinha da Silva (2022).

tensionamento e reinvenções. É nesse espaço de cena que a não separação nítida entre realidade e ficção representa a possibilidade de voltar ao passado e extrair dele outras narrativas para recoreografar as lacunas da memória e alinhar, como coloca Martins, histórias que se constituem nos tempos do vivido e no tempo do contado. É um lugar carregado de uma politicidade sensível – atribuída, de acordo com Rancière, às grandes formas de partilha estética como o teatro, a página e o coro – que se apresenta como meio fabular de fazer emergir performances que recriam as memórias passadas para se poder respirar e inventariar presentes e futuros. (Martins, 2023, p. 228)

Assim como na capoeira, as dramaturgias negras se configuram como uma dança-luta tanto de resistência à dominação simbólica, subjetiva e epistêmica quanto de enunciações críticas, que retornam ao passado, principalmente, ou sobretudo, quando se tenta criar formas de fabular o agora e o que está por vir. São tessituras e texturas revisionistas, semióticas e de produção semiótica, tramas comprometidas com a elaboração de uma estética crítica-criativa e com a conexão inegociável entre corpo-experiência-coletividade-arte.

Essas breves articulações, trançadas até aqui, suscitam algumas elocubrações que inevitavelmente acompanham a escrita deste texto: como as(os) artistas pretas(os) produzem imagens críticas de si mesmos? Como inscrevem a cor e o corpo como texto, como um discurso plural, que, em suas articulações, produzem seus efeitos de linguagem? Como produzem dramaturgia do pensamento?

Apesar de acompanhar toda a tessitura do texto, não buscamos, aqui, respostas para essas elocubrações, visto que tentar respondê-las é cair em armadilhas que apontam para a finitude das relações. Antes, queremos lançá-las como um desejo que coreografa identidades passíveis e possíveis de serem imaginadas, “num processo de concepção formal que tece camadas múltiplas do sujeito e dá a ver epistemologias da cena que são produtoras de pensamentos, de infinitos e desejantes de festas” (Martins, 2023, p. 231).

Vaga Carne, de Grace Passô

Vaga Carne é o primeiro monólogo escrito e performado pela atriz, dramaturga e diretora Grace Passô. Publicado em 2018, o texto é sobre uma

voz que invade, pela primeira vez, o corpo de uma mulher – negra. É a partir e no encontro da voz com esse corpo que se dá a trama do espetáculo. Antes da mulher, a voz havia invadido patos, cães, cavalos, cremes, cafés, mostardas, estátuas e estalactites, experiências muito diversas diante da nova “matéria”. Agora, dentro do corpo de uma pessoa, a voz se encontra desafiada a estabelecer diálogos com esse novo ser repleto de complexidades.

Assim, a invasão do corpo de uma mulher negra por uma voz é o fato fundante de uma tensão performática, política e ética da(s) dramaturgia(s) de Passô – toda a produção de sentidos decorre de um contínuo estado de tensão construído textualmente e performado ao longo da peça. É partir dessa invasão que a voz ganha manifestação viva, realiza-se em conflito e se faz palavra, gesto e desejo: além de ser audível, quer também ser visível no espaço e no tempo, ser escutada e existir na potência do corpo que co-move, convoca e é convocado em movimento e vocalidade (Zumthor, 2014).

É dentro dessa perspectiva que a voz se constitui no âmbito da performance, uma vez que se faz grafia e linguagem por meio de uma coreografia no corpo, instaurando-se na letra performática do corpo em movimento. Ela – voz – se manifesta a partir e com o corpo da mulher. É desde o corpo que, mais do que dizer/narrar palavras, performatiza-as, partilhando-as com a leitora e/ou espectadora. É nessa partilha, nesse apelo vivo, que a voz existe para o outro e se mostra por meio do que Paul Zumthor designa como **gestus**, ou seja, um comportamento corporal num todo, que abarca um fator necessário da performance e “dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (Zumthor, 2014 *apud* Moreira, 2005, p. 153). Assim, ao tomar para si o **gestus** como comunicação, assumindo-o, a voz coloca em relevo o corpo-dança-texto, o que lhe permite interagir com o outro. E, ao estabelecer uma relação com o outro, ultrapassa a mera interação verbal para propor uma aproximação na qual ela investe cultura e crítica:

Voz: Que delícia é a justiça por dentro. Que vagação sem rumo, que nada absoluto... Eu te amo, justiça, é sério, eu estou apaixonada... A justiça está aqui dentro. Está. A justiça está aqui dentro. Está.

Procura a justiça em si. (Passô, 2018, p. 49)

Procurar a justiça a partir do corpo de uma mulher negra é um impulso que leva o próprio corpo a garimpar uma falta simbolizada pelas querências, sentimentos de injustiça e inscrições que marcam o corpo tecido-discursivo negro. No contexto sociorracial brasileiro, onde procurar por justiça? Aqui, a encruzilhada discursiva entre o texto escrito e o performado potencializa o olhar, a escuta e o gesto como possibilidade mesma de construção dramática, aflorando no texto dramático sua natureza performática: a performance reveste o texto dramático, qualificando-o, o que leva a uma ideia múltipla, sincrônica e policênica de performance:

A justiça está aqui dentro. Está. A justiça está aqui dentro. Está.
Procura a justiça em si.
Onde? Onde? Eu juro que estava aqui...
Silêncio. (Passô, 2018, p. 49)

As duas rubricas acima sinalizam suas próprias funções performativas ao revelar uma disjunção, imediatamente, entre o dito e não dito e o que é encenado. Na performance, a voz narra uma sensação de delícia ao supostamente sentir a justiça no corpo de uma mulher negra, ao mesmo tempo em que a procura no ar, no chão, nas cadeiras, no próprio corpo, entre e nas pessoas que assistem a performance, e não a acha. Não achar a justiça e escancarar a procura e o silêncio é

[...] uma forma de compartilhar o sensível a partir das relações constitutivas entre performance, história e memória como um modo de apreender a história mesma, não a história escrita pelo discurso hegemônico, mas uma história performada de modo alterno, inscrita como memória incorporada. É uma forma de externalizar e mostrar a história daquelas e daqueles que têm voz, mas não são escutados, de forma crítica e criativa, ou seja, esteticamente, movimentando/fissurando/fabulando outras formas de contar a história, remodelar e adornar os corpos, curvar o tempo. (Martins, 2023, p. 181-182)

É nesse sentido que o corpo de Grace Passô, em *Vaga Carne*, constitui-se como um corpo-encruzilhada, que, a cada movimento, mantém ativas, como afirma Martins (2011, p. 104), “as possibilidades de outras formas de verificação e percepção do real que problematizam as formas e

os modelos de pensamento privilegiados.” Nessa encruza, a voz projeta as subjetividades do corpo que a pronuncia e existe para o outro. É nesse lugar que a performance acontece.

A subjetividade é uma questão fundante para as narrativas feitas desde lugares de enunciação alternos. Lança-se mão dela como forma criativa de produzir saberes e perspectivas. O filósofo Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018), aponta que a(o) negra(o) são uma alcunha encoberta por uma túnica. No entanto, entre a alcunha, o sentido a ela dado e o ser humano convocado a encenar tal sentido, há algo que permanece na distância. A(s) dramaturgia(s) de Grace Passô parece(m) querer cultivar essa distância, ou melhor, cultivar radicalmente a subjetividade:

Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda? Ela chupa sovetes? Será que ela já usou os cremes Butfy? Ela tem cachorro? Alguém a ama? Será que ela não quer beber um café quentinho agora? (Passô, 2018, p. 21)

Tais perguntas são feitas pela voz, sinalizando que, em *Vaga Carne*, a mulher negra não é apresentada previamente por definições que reduzem sua existência: forte, guerreira, batalhadora, barraqueira, agressiva, boa de cama, com samba no pé, malemolência nos quadris e resistente à dor. Dentro dessa perspectiva, o fato de a mulher ser apresentada por interrogações movimenta e fissa a categoria “mulher negra” criada como forma de homogeneização. As interrogações aparecem como possibilidade de vestir o corpo negro “com novos significantes que indiciam outras possibilidades de significância e de interferência nos processos de alçamento do corpo feminino como corpo de linguagem” (Martins, 1996, p. 112), elegendo, assim, o corpo feminino da negrura como questão, da qual deriva a arte(s) dramaturgia(s).

As perguntas nos permitem, dessa forma, fazer reflexões que sinalizam uma reimaginação da identidade, que escapa à repetição discursiva e imagética sobre a negrura e é pensada na diferença. “Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí?” (Passô, 2018, p. 21). Na dramaturgia coreografada no e pelo corpo, quando a voz faz tal indagação, o que se vê é a coluna de Grace

Passô alongada, ereta, uma espécie de elo que liga a terra ao céu. Vê-se uma imagem em desconexão com o aquilo que está sendo dito, que segreda e sugere por trás daquilo que se manifesta: uma imagem-devir que abre espaços para que se produza uma razão sensível, faça florescer objetividades, outros destinos e, sobretudo, subjetividades desejosas de festa: Não, a coluna da mulher negra não parece exausta. Ela não carrega o peso do mundo.

Os dois recortes feitos a partir de *Vaga Carne* nos mostram que a(s) dramaturgia(s) de Passô está(ão) interessada(s) no exercício de fabular imagens-textos, ou seja, interessa(m)-se por um jogo cênico em que a sujeita negra não pauta si mesma a partir da presença alienante do outro branco. Suas escolhas formais possibilitam tecer imagens que sinalizam formas mais fugitivas, especulativas e performáticas de ser e estar negra no palco-mundo. Tudo coreografado por um [cor]po que se faz epistemologia do desejo, *corpus* cultural e portal de alteridade que combina, num movimento constante, imaginação (tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento quanto no de fabular), história e desejos para ter acesso à estrutura concreta e íntima da subjetividade.

***outrasROSAS*, de Anderson Feliciano**

OutrasRosas é uma das três dramaturgias que compõem o livro *Tropeço*, publicado em 2020 pelo dramaturgo e performer Anderson Feliciano. O texto é tecido a partir do que ocorreu com a modista norte-americana Rosa Parks em 1955.

Dentro do contexto segregacionista americano da segunda metade do século XX, Parks, uma mulher negra, recusou ceder seu lugar no transporte público a um homem branco.

“Eu não vou me levantar”, disse Rosa.

Assim, foi acusada de violar o capítulo 6, seção 11, da lei de segregação do código da cidade de Montgomery. O caso chamou a atenção de ativistas pelos direitos civis e foi o estopim para o movimento denominado “Boicote aos ônibus de Montgomery”, em que mais de 40 mil usuários negros de ônibus deixaram de usar o transporte público por 381 dias, o que levou, em 1956, a Suprema Corte Americana a julgar inconstitucional a segregação racial em transportes públicos.

É a partir da frase pronunciada por Rosa Parks e de seu gesto de não se levantar diante de um homem branco – metáfora da sociedade racista americana – que Feliciano tece sua(s) dramaturgia(s). Seu texto consiste na repetição da frase, modificada e escrita-performada, composto exatamente por 7053 caracteres, número do registro de Parks na polícia:

[illegible]

A(s) dramaturgia(s) de *outrasRosas* busca construir narrativas e saberes alternos a partir da recuperação e da reelaboração de um passado carregado de traumas e melancolias. O texto escrito e performado é produzido na complexa imbricação de textos e contextos, na convocação da memória pelo corpo e no trançar dos tempos – antes, agora e depois: Feliciano é, ao mesmo

tempo, observador, testemunha, crítico, dramaturgo e performer, que compromete seu próprio [cor]po e o de Parks no texto, fazendo deles letra.

No texto performado, 65 anos depois do que aconteceu com Rosa, Anderson Feliciano, juntamente com outros três performers, sentado e repetindo “Eu não penso que deveria ter que me levantar” (Feliciano, 2020, p. 109-110), projeta seu texto sobre o de Parks, num gesto copulativo que o transforma em imagem-texto que deseja significar o corpo negro social, histórica e psicologicamente projetado. Esse gesto indica uma reminiscência, um rastro que reitera a necessidade da repetição do gesto inaugural como forma de buscar, incessantemente, significantes novos, transcriados em novos saberes históricos e novas memórias.

Os gestos estéticos de Feliciano, a partir dos políticos de Parks, tentam recuperar, por meio do corpo-texto e da memória, uma história crítica que retorna ao passado para dele extrair possibilidades de fabular o presente e espetacular sobre o futuro, traçando linhas de fuga para lugares de fala e, principalmente, de vida: ao não se levantar, o dramaturgo-performer convoca o leitor e/ou espectador a também permanecerem sentados, permitindo o aparecimento de outros corpos, outros textos, outras Rosas.

Aqui, a inscrição do [cor]po no texto, além de ressaltar o viés performativo de implicação do sujeito na própria dramaturgia, faz com que a palavra adquira uma força corporal. O corpo se impõe no jogo com a subjetividade e com a exposição das marcas da vida, num trânsito entre o individual e coletivo e vice-versa, e, de modo performático, constrói-se como racionalidade ao mesmo tempo em que confere à palavra uma dimensão corporal.

O texto escrito e o performado se tornam, dessa forma, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentido, e a palavra passa a ser vista como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significação. É como se, entre outras coisas, Feliciano e todas as outras Rosas dissessem: Eu não só penso que não deveria ter que me levantar como também penso em produzir imagens e contextos outros sobre os corpos da negrura a partir da fabulação crítica da história; penso na recriação de memórias e temporalidades; penso na construção de um futuro, no presente, em que as pessoas negras possam existir em plenitude e desejar.

OutrasROSAS se apresenta, assim, como estetização de uma realidade que é retirada do anonimato. A(s) dramaturgia(s) guarda(m) sua identidade de estetização e de mediação entre a realidade a qual se refere e esta nova, que se instaura como abertura para plasmar outras fabulações. Permite, desse modo, a apropriação e a (re)interpretação de uma narrativa histórica, reatualizando-a e abrindo para a possibilidade de trazer à tona novas memórias e subjetividades.

Considerações finais

Em *Vaga Carne* e *outrasRosas* o teatro é a própria escrita, uma vez que a escrita é, em si mesma, performance. Essas dramaturgias, ao inscreverem a cor como texto, não apontam para um poder limitador e controlador da negrura, ao contrário, encenam/performam a cor como um discurso plural que joga com a natureza deslizante da linguagem no palco dos discursos; e fissuram no corpo a lógica de ver, sentir e significar as coisas inerentes às estruturas racistas, dentro e fora de cena.

Logo, enfrentam o debate sobre estética e sensibilidade, explodem as dicotomias e pensam o corpo negro como lugar de inscrição de saber, poder e transformações, ensejando modos de sentir que induzem tanto a novas formas de subjetividade das pessoas negras quanto a novas subjetividades políticas e estéticas. Passô e Feliciano lançam mão do teatro para a partir dele tecerem não contranarrativas (não fazem dramaturgias do revide), mas novas narrativas, e para perspectivá-las historicamente a fim de projetar os corpos negros em perene processo de cura. Ambos tecem dramaturgia(s) negra(s) fabular(es), elaborada(s) na letra performática da palavra, nos gestos, no dito e não dito, nos cheiros e paisagens, nas memórias individuais e coletivas. Dramaturgias pulsantes, com total consciência e desejo de vida. E isso é tão po[ético] quanto político.

Referências bibliográficas

- FELICIANO, A. **Tropeço**. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. Belo Horizonte: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. O Feminino corpo da negrura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p.11-121, 1996.
- MARTINS, L. M. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p.101-109, 2011.
- MARTINS, S. **Teatralidades-Aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MOREIRA, T. T. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Horta Grande, 2005.
- PASSÔ, G. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PATROCÍNIO, S. M. **Dramaturgias contemporâneas negras**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. 2021.Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- SILVA, C. da. **Tecnologias ancestrais de produção de infinitos**. Goiânia: Martelo, 2022.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 02/05/25

Aprovado em: 27/08/25

Publicado em: 10/11/2025



Dramaturgia do encontro: o planejamento de aula como prática dramatúrgica

Dramaturgy of the encounter: lesson planning as a dramaturgical practice

Dramaturgia del encuentro: la planificación de clase como práctica dramatúrgica

Filipe Brancalião Alves de Moraes

Filipe Brancalião Alves de Moraes

Professor do curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Lidera o Grupo de Pesquisa “Observatório do Ensino do Teatro” (UEM) e integra o GPPAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre e Doutor em Artes pela ECA/USP, investiga as relações entre Teatro, Política e Educação. Encenador e ator, integra o coletivo Teatro do Abandono.



Resumo

Este artigo propõe levar à compreensão o planejamento de aulas de teatro como prática dramatúrgica. Inspirando-se na noção contemporânea de dramaturgia como composição do sensível, o texto levanta a ideia de “dramaturgia do encontro” para deslocar o planejamento de sua função prescritiva e normatizadora para um gesto criativo, sensível e coletivo. A partir de uma leitura crítica das reformas curriculares e da centralidade contemporânea das habilidades e competências, o artigo investiga como é possível habitar a contradição do presente sem renunciar à criação. Planejar, aqui, é compreendido como construção estética de atmosferas, campos de presença e zonas de latência, em que a aula se configura como escritura provisória de mundos possíveis.

Palavras-chave: Dramaturgia, Planejamento, Pedagogia das artes cênicas, Processos artísticos e pedagógicos, Criação compartilhada.

Abstract

This study proposes understanding theater lesson planning as a dramaturgical practice. Drawing from contemporary notions of dramaturgy as a composition of the sensible, it introduces the idea of “dramaturgy of the encounter” to shift planning from a prescriptive and normative function to a creative, sensitive, and collective gesture. Based on a critical reading of curricular reforms and the emphasis on skills and competencies, this study investigates how to inhabit contradictions without giving up creation. This research deems planning as an aesthetic construction of atmospheres, fields of presence, and zones of latency in which the class becomes a provisional writing of possible worlds.

Keywords: Dramaturgy, Planning, Theater pedagogy, Artistic and pedagogical processes, Collaborative creation.

Resumen

Este artículo propone comprender la planificación de clases de teatro como una práctica dramatúrgica. Basado en la noción contemporánea de dramaturgia como composición de lo sensible, este texto introduce el concepto de “dramaturgia del encuentro” para desplazar la planificación de su función prescritiva y normativa hacia un gesto creativo, sensible y colectivo. A partir de una lectura crítica de las reformas curriculares y de la centralidad actual de las habilidades y competencias, se investiga cómo habitar la contradicción del presente sin renunciar a la creación. En esta perspectiva, planificar es construir estéticamente atmósferas, campos de presencia y zonas de latencia, en que la clase se configura como una escritura provisional de mundos posibles.

Palabras clave: Dramaturgia, Planificación, Pedagogía de artes escénicas, Procesos artísticos y pedagógicos, Creación colectiva.

Introdução

Terça-feira à noite, o professor se senta diante de seus livros e cadernos de anotações. Ele tem algumas horas antes de entrar em sala, na manhã seguinte. Então, dedica-se a planejar sua aula, buscando criar algum sentido para a experiência que viverá com seus alunos. Há uma pilha de papéis marcados com códigos – habilidades, competências, objetivos de aprendizagem. Ele olha para a lista e suspira. Não é que ele desconsidere a existência de metas ou de critérios. Mas há algo que insiste em não caber ali.

Ele pega um caderno antigo, folheia anotações de encontros passados, pequenos mapas mentais desenhados à mão, frases soltas, palavras riscadas, memórias de práticas por ele realizadas, como aluno e como professor. Lembra-se de uma improvisação que mobilizou sua turma de um jeito inesperado, de um jogo que não saiu como o previsto, mas que gerou perguntas mais potentes do que ele seria capaz de formular sozinho. Ele se levanta, caminha pela sala de casa, observa o espaço como se fosse o chão de sua sala de aula. Fecha os olhos por um momento. Imagina os corpos que logo estarão ali, os gestos que ainda não aconteceram, os silêncios e risos que talvez surjam. Pensa em como acolher o que ainda não sabe, em como começar. Não é uma folha em branco que precisa ser preenchida, mas uma partitura que se compõe no tempo e no encontro.

Há algo de artesanal nesse gesto: costurar ideias, imagens, materiais, desejos. Quase como um dramaturgo, ele busca palavras para tecer os sentidos da experiência... Ele pensa cuidadosamente em como formular os enunciados de suas propostas... Ele escolhe cuidadosamente a sequência das práticas que irá propor, buscando criar um elo significativo entre elas. Mas ele sabe que parte do que planejar ali será atravessado pela realidade de lá – pelas presenças, ausências, pelo humor do grupo, pelo que ainda vai acontecer. Ainda assim, ele planeja. Porque planejar é seu modo de cuidar do tempo que está por vir. Não para controlá-lo, mas para recebê-lo com generosidade.

Ele escreve, apaga, recomeça. E ao escrever, mais do que pensar em conteúdos, ele pensa em atmosferas. Não se trata apenas de definir o que será ensinado, mas de imaginar como começar, quais experiências fomentar. O que pode ser proposto para que alguma coisa aconteça entre ele e aqueles que virão. É terça-feira à noite, mas ele já está ali, dentro da sala, habitando o tempo do encontro que ainda está por vir¹.

1 Excerto do caderno de planejamento do autor deste artigo, escrito em 2024, em seu exercício da docência em teatro. O trecho foi escrito na forma do que o filósofo franco-argelino Jacques Rancière define como “cena”, em seus estudos sobre o método da cena (Rancière; Jdey, 2021).

O excerto acima corresponde a um pequeno recorte da trajetória deste autor como professor, transcrito na forma do que o filósofo franco-argelino Jacques Rancière denomina de *Método da cena* (Rancière; Jdey, 2021). Importa dizer, desde já, que não se trata aqui da cena no sentido tradicionalmente teatral – como unidade de ação dramática ou recorte de representação –, mas de uma concepção filosófica que vê nela um modo de montar percepções, afetos e discursos capazes de reconfigurar o campo do sensível. A cena, em Rancière, não serve para ilustrar uma tese ou comprovar uma hipótese; ela não é demonstração, mas irrupção: uma justaposição de elementos heterogêneos que suspende o já sabido, que desorganiza a ordem das evidências e abre brechas de inteligibilidade. É uma forma de pensamento encarnado, em que ideias, gestos e palavras se entrelaçam não para explicar, mas para deslocar, indeterminar e provocar perguntas. Como uma pequena máquina ótica (Rancière; Jdey 2021), a cena desloca os lugares do saber, desierarquiza os discursos e permite que se veja e se diga aquilo que antes permanecia oculto.

É nesse intervalo que desejamos nos demorar: esse ato de planejar, praticado tantas vezes na solidão de um caderno ou na pressa dos bastidores escolares, poderia, de algum modo, ser associado ao ato criativo de um dramaturgo? Quais relações são possíveis entre o planejamento de um encontro e a prática dramatúrgica? Seria possível pensar, à luz das noções contemporâneas de dramaturgia, o ato de planejar a aula de teatro como uma forma de composição – não apenas técnica, mas sensível, relacional, inventiva?

Planejar como gesto dramatúrgico

Dentro do universo da educação escolarizada, seja em contextos de educação básica ou mesmo no ensino superior, o planejamento de uma aula, quando não está ausente do cotidiano de trabalho, é frequentemente tratado como um instrumento técnico e burocrático, concebido a partir de uma lógica prescritiva, voltada para a organização dos conteúdos, dos tempos, atividades e, eventualmente, abordagens metodológicas a serem desenvolvidas no decorrer de um encontro.

No artigo “Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?”, Gilberto Icle (2018) descreve o planejamento como prática historicamente marcada pelo controle e pela previsibilidade. Planejar, no contexto da educação formal, passou a significar ordenar conteúdos e procedimentos, organizados em sequências lógicas que assegurem a aquisição de conhecimentos considerados necessários. O planejamento, tal como estruturado na lógica escolar, assume o caráter de dispositivo de normatização: estabelece previamente o que deve ser ensinado, em que ordem, em que tempo e de que forma. Icle evidencia que essa estruturação limita a experiência educativa e subordina o processo a um modelo de eficácia e mensuração, orientado para a obtenção de resultados quantificáveis. Planejar, nesse horizonte, seria construir uma narrativa fechada do processo de ensino, na qual as possibilidades de improvisação, invenção e acontecimento são drasticamente reduzidas em favor da administração do percurso escolar.

A tarefa mais primitiva das tecnologias de planejamento escolar foi sempre a de listar conteúdos e programar os seus tempos e espaços de ocorrência. Agregado a isso, as visões mais tecnicistas enfatizavam o método segundo o qual tais conteúdos seriam transferidos aos alunos num tempo e num espaço suficiente para o aprendizado. (Icle, 2018, p. 74)

Se, por um lado, Icle constata a “lista de conteúdos” como prática recorrente atribuída ao planejamento, por outro, sua análise refere-se a um contexto histórico em que as políticas educacionais atribuíam aos conteúdos significativa centralidade nos processos de ensino e aprendizagem. Essas diretrizes permaneceram em vigor até meados da década de 2010, quando, a partir das reformas curriculares empreendidas em nível nacional, o planejamento passou a incorporar uma nova camada: o direito à educação foi gradativamente substituído pelos direitos à aprendizagem. Com isso, mais do que difundir o conhecimento, a escola passou a assumir a pretensa função de preparar seus alunos para os desafios do mundo real. Essa lógica promoveu uma guinada curricular: a lista de conteúdos cedeu espaço à lista de habilidades e competências a serem mobilizadas.

Embora sustentado por uma retórica de inovação e melhoria da qualidade da educação, esse novo ordenamento curricular trouxe consigo contradições

estruturais. A centralidade atribuída às competências e habilidades – definidas como capacidades individuais mobilizáveis em situações da “vida real” – radicalizou o já existente alinhamento direto entre as políticas educacionais e as demandas do mundo do trabalho. Tal alinhamento promoveu um processo de individualização da aprendizagem e de instrumentalização dos saberes, que passaram a ser compreendidos como recursos aplicáveis à resolução de problemas, em detrimento de suas dimensões críticas, coletivas e culturais. Os currículos escolares passaram a ser assumidamente regidos por uma racionalidade gerencial, em que o processo educativo é tomado como um plano de investimentos no capital humano em desenvolvimento. Com isso, ampliou-se uma perspectiva em que experiência escolar cede espaço de sua potência formativa ampla para modelos ainda mais radicais de avaliação pela eficácia na produção de dados de aprendizagem mensuráveis².

Essa mudança, longe de ser ingênua, representou um esvaziamento expressivo na linguagem da educação, radicalizando a compreensão da prática pedagógica como gestão administrativa dos processos de ensino e aprendizagem. O que antes poderia ser considerado algo próximo a um conhecimento acerca do mundo passível de transmissão e assimilação, transformou-se em uma ferramenta de resolução de problemas, de caráter marcadamente instrumental, regido por uma lógica de meios e fins a ser validada por processos avaliativos em larga escala. A despeito das mudanças na estrutura curricular, as perspectivas de controle dos processos escolares não apenas não foram alteradas, como se aprofundaram.

Essa lógica – que estabelece o horizonte educacional em sua dimensão produtiva e no desempenho de alunos e professores – intensificou o caráter do planejamento como ferramenta de previsibilidade e padronização, concebida para reduzir a complexidade da experiência a resultados pré-determinados.

Tal redirecionamento das políticas educacionais promoveu, assim, uma profunda inversão no centro de gravidade da escola: da formação crítica e da transmissão de conteúdos historicamente produzidos para o desenvolvimento

2 Os trabalhos *Abrir um buraco no presente: a aula de teatro como experiência política*, de Filipe Brancalião Alves de Moraes (2023), e *BNCC Arte: entre o sonho neoliberal e o governo da alma*, de Rafael Vicente Ferreira (2021), exploram de maneira aprofundada as contradições acerca do novo ordenamento curricular promovido pelas reformas educacionais em torno da lógica das competências e habilidades.

de habilidades e competências voltadas à formação do “capital humano”. Essa transformação, politicamente orientada, foi fruto de reformas impulsionadas pela lógica neoliberal global, em que a educação se tornou “fator de atração” para o capital financeiro e elemento estratégico nas dinâmicas de competitividade internacional (Moraes, 2023). As reformas, incentivadas e, muitas vezes, promovidas pelos organismos multilaterais internacionais, como a Organização para o Comércio e Desenvolvimento Econômico (OCDE), o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI), difundiram, sob a justificativa da inovação e da eficiência, a necessidade de reorganizar os sistemas de ensino em torno de resultados mensuráveis e da preparação para o mercado de trabalho, deslocando o foco da educação democrática para a aprendizagem individualizada, adaptada às exigências de um mundo volátil e competitivo.

Nesse cenário, a homologação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), de 2017, no Brasil representa o ápice desse movimento: o direito à educação foi se transformando em uma “Aprendizagem para Todos”, investindo no desenvolvimento de competências e habilidades monitoradas por indicadores de desempenho e de impacto. A linguagem da educação cedeu lugar à linguagem da aprendizagem, numa operação política que vem convertendo o processo educativo em experiência de consumo: o estudante transforma-se em usuário de um serviço educacional (Moraes, 2023). Com isso, a educação vem cada vez mais deixando de ser concebida como direito social e passa a ser tratada como investimento individual, no qual o aluno deve adquirir capital cognitivo para se tornar competitivo no mercado. O planejamento curricular, que poderia ser orientado pela mediação crítica do conhecimento, nesse contexto é conduzido a se readequar em função das exigências curriculares instituídas pelo novo paradigma de governamentalidade neoliberal. O horizonte que se aponta é o da atualização da utopia neoliberal, cuja orientação impõe a formulação de processos de subjetivação em que os alunos se percebem como empreendedores de si mesmos.

Nas práticas pedagógicas em Artes Cênicas, embora seja possível reconhecer certa resistência a essa lógica orientada pelas reformas curriculares recentes, é frequente que a herança dos modelos escolarizantes e a imposição dos novos paradigmas produtivistas nos convoquem a reduzir o

planejamento a um roteiro funcional, pensado para assegurar a execução de objetivos previamente definidos. No entanto, quando a docência em teatro é exercida a partir da compreensão de sua dimensão criativa, essa concepção revela suas limitações. A própria natureza do trabalho artístico e pedagógico mobiliza potencialidades que extrapolam a lógica prescritiva curricular, convocando-nos a inventar outras formas de nomear e definir aquilo que fazemos ao desenhar a rotina e as intenções de uma aula.

É a partir dessa perspectiva que o presente artigo propõe uma aproximação entre o planejamento das aulas de teatro e a prática dramática. Trata-se, é sabido, de uma proposta pouco usual, mas que se ancora no fato de que, contemporaneamente, a dramática não é compreendida apenas como escritura textual ou estrutura narrativa, mas como tessitura de sentidos (Barba; Savarese, 2012), capaz de organizar ações, afetos, relações, espaços e tempos em aberto. Em um cenário em que a dramática se reinventa constantemente como prática de composição do sensível, o planejamento de aulas, tomado como exercício dramático, pode ser visto como organização provisória de campos de experiência, articulando proposição estética e abertura ao encontro vivo.

A noção de **dramática do encontro**, já esboçada em publicação anterior (Moraes; Veloso, 2022), é aqui retomada e desenvolvida como chave de deslocamento: em vez de instrumento de controle e eficiência, o planejamento é pensado como prática sensível de escuta e composição compartilhada.

Planejar, nesse horizonte, é assumir o ato pedagógico como ato artístico: tarefa de tramar zonas de latência, compor campos de presença, semear atmosferas em que a emergência de sentidos seja possível. É entre a intenção e o imponderável que se desenha a tessitura viva da aula, espaço de criação que responde, como ato artístico, às urgências, inquietações e indagações de seu tempo.

Ao adotar a noção de dramática do encontro como metáfora para o planejamento pedagógico, torna-se também possível aproximarmos de modo mais enfático as noções de sala de aula e sala de ensaio: ambos espaços de experimentação, de criação partilhada, de produção de mundos possíveis. Nesse sentido, o planejamento cumpre a função de sustentar a experimentação e, para tanto, deixa de ser uma antecipação das respostas, mas

configura-se como um ato de **organizar perguntas; convidar ao desvio**; não se fixar exclusivamente nos saberes prévios, mas **fomentar o encontro com o desconhecido**.

Essa abordagem recusa tanto a rigidez dos conteúdos tradicionais quanto o traço instrumental das habilidades curriculares – como aquelas que associam a experiência estética à resolução de problemas ou ao desenvolvimento de competências socioemocionais, a exemplo da “colaboração” ou da “empatia”. Em lugar de planejar para assegurar aprendizagens mensuráveis, propomos planejar como um ato de composição dramatúrgica de campos de estudo – espaços de investigação coletiva em que se possa habitar o mundo de modo sensível, criativo e compartilhado.

Na sequência deste artigo, exploraremos a concepção do planejamento como prática dramatúrgica a partir de quatro movimentos complementares: a expansão contemporânea da noção de dramaturgia como composição do sensível; o planejamento de aula como dramaturgia do encontro, articulando proposição estética e abertura ao imprevisível; a relação entre estudo, jogo e invenção de mundos possíveis na experiência pedagógica; e a proposição de uma espécie de roteiro dramatúrgico para o ato de planejar, em que a aula se configura como partitura viva, teia em construção e campo de forças em latência.

Dramaturgia expandida e a composição do sensível

A dramaturgia, tradicionalmente associada à composição textual e à organização narrativa da peça teatral, passou, a partir do século XX, a ser radicalmente reconfigurada. O sentido clássico de dramaturgia – como a técnica de construção de peças, envolvendo exposição, conflito e conclusão (Pavis, 1999) – foi sendo tensionado por práticas teatrais que colocaram em xeque a primazia do texto e do enredo linear. Em consonância com as transformações estéticas da cena contemporânea, a dramaturgia deixou de ser compreendida exclusivamente como escritura textual e passou a abarcar modos de composição da cena, da presença e do acontecimento. A emergência do teatro épico de Brecht e, posteriormente, das experiências pós-dramáticas e performativas ampliou o conceito de dramaturgia para abarcar não apenas o texto,

mas também a encenação, o corpo, o espaço, o ritmo e as relações entre os elementos da cena.

Essas transformações na compreensão da dramaturgia não ocorreram apenas em função das inovações estéticas promovidas pela cena eurocêntrica, mas também em diálogo com as mudanças nos modos de criação e produção teatral em contextos específicos. No Brasil, a partir das décadas de 1960 e 1970, o fortalecimento dos coletivos teatrais e a emergência da criação coletiva operaram um deslocamento significativo na prática dramática, tensionando a centralidade do texto dramático e instaurando novas formas de composição cênica baseadas na coletividade, na experimentação e na improvisação dos atores.

A crítica à figura isolada do autor e a valorização do processo de criação a muitas mãos transformaram não apenas os procedimentos estéticos, mas também as concepções de autoria, encenação e dramaturgia, inaugurando um campo de práticas que se expandiria nas décadas seguintes. Essa inflexão não pode ser dissociada do contexto histórico: a emergência da criação coletiva respondeu também a um movimento mais amplo de questionamento das hierarquias e das formas instituídas de autoridade, em um momento em que o país vivia sob o regime militar. A horizontalização dos processos criativos e a rejeição da autoria individual refletem, no plano estético, a busca por práticas mais democráticas de produção artística e o desejo de resistência política diante de um contexto de repressão, censura e autoritarismo.

Joseph Danan (2010) aponta que a dramaturgia “não se limita à produção de um texto: é uma prática de organização do espaço e do tempo da cena, uma construção que articula ação, teatro e pensamento.” A cena contemporânea, ao romper com a centralidade da representação dramática, fez da dramaturgia **um dispositivo de articulação do sensível**, capaz de atravessar corpos, espaços, sons, imagens e palavras sem submetê-los a uma hierarquia rígida. E ao tentar formular sua definição, Danan vai além:

[...] o que é a dramaturgia? A resposta não pode ser senão múltipla, com diversas possibilidades, caleidoscópica. É então necessário juntar o inapreensível ao inestimável para constatar, uma vez mais, que a resposta é impossível, uma vez que a dramaturgia não é talvez nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias

de se constituir – e eu dou a este “pensamento do teatro” o duplo sentido que isso pode ter: o teatro como objeto e sujeito do pensamento. (Danan, 2010, p. 119-120)

Tal reflexão evidencia que o estatuto da dramaturgia não pode mais ser tomado como algo fixo ou essencial. Ao afirmar que “a dramaturgia não é talvez nada além do pensamento do teatro em marcha”, Danan a desloca da função de escritura da cena, revelando-a como processo de pensamento em ato – uma prática que se reinventa continuamente em diálogo com as transformações do próprio teatro. À medida que o teatro altera suas formas de existência, suas urgências e modos de presença no mundo, a dramaturgia também se ressignifica: organiza espaços, tempos e palavras, respondendo, com sua estrutura caleidoscópica e múltipla, às necessidades, às inquietações e aos impasses do tempo em que se inscreve. Pensar a dramaturgia, nesse horizonte, é compreender que ela se configura como um campo móvel de articulação de discursos entre ação, pensamento e teatro, em que o fazer e o refletir se contaminam mutuamente.

No Brasil, as mudanças que Danan aponta foram catalisadas, como vimos, pela experiência do teatro de grupo a partir dos anos 1960-70. A criação coletiva não apenas tensionou o estatuto da autoria dramática, mas instaurou uma prática radical de horizontalização dos processos de criação. Em muitos grupos, a autoria era diluída no coletivo e o espetáculo surgia como resultado de um processo forjado coletivamente, marcado pela crítica às hierarquias e pela tentativa de produzir novas formas de articulação entre arte e sociedade. O texto, quando existia, era frequentemente construído a partir dos improvisos, das cenas e dos materiais produzidos na sala de ensaio, assumindo caráter provisório e funcional ao processo ou funcionando como uma trilha para a “versão final” da escrita dramatúrgica.

Contudo, a partir dos anos 1990, observa-se uma transformação significativa: o surgimento do que se passou a chamar de processo colaborativo. Embora ainda ancorado na valorização da criação em grupo, o processo colaborativo distancia-se da criação coletiva ao admitir a coexistência de diferentes funções (dramaturgo, encenador, ator) e ao redimensionar os modelos de horizontalidade. Em vez da diluição completa da autoria, o que

se estabelece é uma negociação estética entre criadores, em que diferentes vozes e campos de saber coexistem e dialogam, sem que necessariamente se suprima a função autoral individual.

Nos processos colaborativos, a noção de autoria é reconfigurada em bases distintas da criação coletiva das décadas anteriores. Embora ainda haja uma valorização do coletivo autor, o processo colaborativo admite a coexistência de múltiplas instâncias de autoria: a autoria do dramaturgo, que atua como organizador ou curador dos discursos que emergem da cena e que, de mãos dadas com o encenador, institui a sua marca própria; bem como, a autoria do grupo, entendido como coletivo de criação que contribui de modo ativo para a constituição dos materiais dramáticos. Nesse arranjo, o dramaturgo já não é a origem exclusiva da cena, mas tampouco abdica completamente de sua função criativa; ele atua em diálogo com o processo, intervindo nas proposições do grupo, reorganizando-as, reescrevendo-as, mas sem suprimir a multiplicidade de vozes que compõem a obra. A autoria, portanto, constitui-se, idealmente, como prática compartilhada: o discurso dramático é tecido no entrelaçamento de proposições múltiplas, sem que se apague a singularidade das contribuições individuais. Essa dinâmica evidencia que, no ideário dos processos colaborativos, a dramaturgia é menos a fixação de uma intenção autoral única e mais a construção contínua de sentidos em trânsito, forjada no diálogo permanente entre as instâncias criadoras.

Tal concepção de dramaturgia e do próprio processo de criação em si carrega consigo um forte traço pedagógico, na medida em que pressupõe a circulação de saberes e a construção coletiva de conhecimentos. Nos processos colaborativos, a criação não se organiza como mera soma de contribuições individuais, mas como espaço de aprendizagem mútua, em que os modos de fazer e de pensar são continuamente tensionados e reinventados no contato com o outro. Cada proposição, cada gesto e cada intervenção no processo dramático carrega o potencial de deslocar a cena e, simultaneamente, de transformar o próprio coletivo. Nesse sentido, a dinâmica dos processos colaborativos aproxima-se do que se poderia chamar de pedagogia da criação: uma prática em que os papéis de ensinar e aprender se embaralham e em que a obra é inseparável do percurso vivido.

O deslocamento da autoria para o campo da criação compartilhada reverbera nas relações de poder dentro do próprio processo criativo. Se a criação coletiva dos anos 1960-1970 buscava a dissolução radical da autoria individual como forma de resistência política, o processo colaborativo contemporâneo se propõe a operar em chave distinta: reconhece as diferenças entre os sujeitos criadores, mas aposta na negociação estética e ética como modo de produção. A dramaturgia que emerge desses processos não apaga as marcas da autoria, mas as reinscreve em um jogo de tessitura complexa, em que a singularidade de cada contribuição é preservada dentro de uma arquitetura comum. A criação torna-se, assim, espaço de constituição coletiva de sentidos, mais do que expressão de uma vontade autoral única (Nicolete, 2002).

Essa concepção de processo dramatúrgico, articulada à escuta e ao reconhecimento da alteridade, configura uma cena em que a multiplicidade de vozes e perspectivas é incorporada como força constitutiva. A dramaturgia deixa de ser apenas a organização prévia de ações e palavras e passa a ser prática de escuta, de negociação de territórios de sentido, de invenção partilhada do presente. Em última instância, o processo colaborativo redefine a própria ideia de criação: não mais como produção solitária de uma obra fechada, mas como construção compartilhada, aberta às contingências do encontro e à força imprevisível da criação em comum.

Apesar da força política, estética e pedagógica que move o ideário do processo colaborativo, é importante reconhecer que sua realização prática nem sempre corresponde aos princípios que o orientam. A coexistência de instâncias de autoria, a escuta efetiva entre os diferentes criadores e a negociação ética no interior do grupo são frequentemente atravessadas por tensões, disputas de linguagem, hierarquias latentes e condições materiais desiguais. Nesse sentido, mais do que assumir o processo colaborativo como garantia de horizontalidade ou de partilha real de saberes e poderes, é preciso compreendê-lo como **um horizonte ético-estético a ser construído continuamente** – e não como uma forma estabilizada de criação. O que se afirma, portanto, é menos a existência de um modelo pronto e mais o desafio constante de inventar modos de fazer que estejam à altura das premissas que se desejam coletivas.

Rubens Rewald (2009) também analisa a expansão da noção de dramaturgia sob o signo da experiência coletiva. Ao afirmar que a dramaturgia contemporânea não se limita mais ao texto teatral, mas se refere “também às estratégias, aos procedimentos e aos processos de criação do texto” (Rewald, 2009, p. 284), pensando não apenas o que se diz, mas a forma como a cena é construída, o autor reverbera as investigações dos grupos brasileiros nos processos compartilhados, nos quais dramaturgia e encenação deixam de ser instâncias separadas, entrelaçando-se em práticas de composição transversais, em que o trabalho dramatúrgico é inseparável da criação cênica.

Essa redefinição também é registrada por Patrice Pavis (1999), que reconhece na dramaturgia contemporânea não apenas uma prática de organização textual, mas uma “configuração estética e ideológica”, em que a dramaturgia se ocupa da construção de modos de figurar o mundo e de estabelecer diferentes relações de recepção com o público. Nesse sentido, a dramaturgia contemporânea atua como campo de articulação política e sensível, tensionando representações hegemônicas e propondo novas formas de presença e de pensamento na cena.

Essa concepção expandida da dramaturgia, constituída por práticas coletivas e modos colaborativos de criação, é que nos permite transpor a noção para o campo da Pedagogia das Artes Cênicas, não apenas no que tange ao ensino da própria dramaturgia, mas compreendendo o ato de planejar uma aula como exercício dramatúrgico. Nessa abordagem, cada encadeamento de propostas, organização de espaços, tempos e escolhas de ritmo é **um gesto que trama sentidos possíveis**. E mais ainda, cada enunciado formulado, em cada uma das proposições de uma aula, dispara os rumos imponderáveis que deverão construir os sentidos da experiência artística e pedagógica compartilhada (Moraes; Veloso, 2002).

E assim como a dramaturgia contemporânea que recusa a narrativa única e construída de forma solitária, o planejamento da aula de teatro – como exercício dramatúrgico – recusa a ideia de um “roteiro fixo”. E, portanto, convoca o professor a lidar com a aula a partir da radicalidade do encontro com o coletivo de alunos. Emerge daí uma concepção do planejamento como partitura viva, teia em construção, campo de forças em latência – em que os

corpos, os afetos, os tempos e os espaços se entrelaçam e se influenciam de modos imprevisíveis, para além dos planos preestabelecidos.

Ao pensar a aula como composição dramatúrgica, afirmamos sua natureza estética: a prática pedagógica, como a prática artística, cria mundos, fabrica relações, inventa presenças, faz surgir **inéditos viáveis** (Freire, 2016). Cada aula é, assim, uma escritura do sensível: um gesto de composição que não busca transmitir verdades, mas abrir brechas para a emergência de novos modos de investigar o teatro e as próprias maneiras de se habitar o mundo.

O planejamento como dramaturgia do encontro: intenção e abertura

Se compreendemos a dramaturgia como prática de composição do sensível, pensar o planejamento de aulas de teatro como dramaturgia do encontro é reconhecer que ele se funda na tensão constitutiva entre proposição estética e abertura ao imprevisível.

Planejar é, antes de tudo, um gesto de invenção. Cada proposta pedagógica – um jogo, uma experimentação corporal, uma provocação imagética – nasce de uma intenção: ativar campos de presença, explorar dinâmicas de escuta, tensionar relações espaciais. A intencionalidade do professor é estética: organiza possibilidades, esboça campos de estudo, trama atmosferas em que certas experiências podem emergir.

Gilberto Icle (2011) aponta que a prática pedagógica em teatro não deve se orientar pela transmissão de conteúdos fixos – nem, acrescentamos, pela pura e simples mobilização de habilidades instrumentais –, mas pela criação de condições de emergência de noções teatrais: compreensões sensíveis que se encarnam no corpo e no tempo da experiência, articulando uma forma peculiar de se olhar para o mundo.

Contudo, planejar na perspectiva de uma composição dramatúrgica é também sustentar a incompletude do gesto. Nenhuma intenção é capaz de capturar totalmente o que se fará presente no encontro com o outro. Como na dramaturgia contemporânea – em que a escrita se realiza na presença viva dos corpos e não apenas na fixidez do texto –, o planejamento da aula **se atualiza** apenas no corpo a corpo do processo.

Planejar é, portanto, **lançar sementes no campo do encontro**: semear propostas, dispositivos de investigação, percursos de criação, atmosferas de experimentação – mas confiar que os sentidos que emergirão não serão inteiramente previstos. É compor estruturas abertas, partituras provisórias, teias de relações em que os sentidos ainda serão tecidos.

Essa perspectiva desloca radicalmente a imagem da aula. A sala de aula, à luz da dramaturgia do encontro, aproxima-se da sala de ensaio: espaço de experimentação, de tentativa, de escuta e de invenção coletiva. Como na sala de ensaio, na aula o que importa não é a execução correta de um percurso previamente definido, mas o acontecimento da criação, a tessitura viva das noções teatrais, a emergência de presenças inesperadas.

Em seu livro *A Gênese da Vertigem*, Antonio Araújo justifica a escolha por analisar os processos de criação de seu grupo Teatro da Vertigem, afirmando:

O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta [...]. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. [...]

[...] Porém, o ensaio, como o próprio teatro, não é apenas lugar, mas é também tempo. Tempo de amadurecimento, de rememoração, de escolhas e de sínteses. Tempo interno e anterior. (Araújo, 2011, p. 3)

Tal definição poderia, muito bem, descrever o espaço da sala de aula de teatro. Espera-se, na perspectiva da Pedagogia das Artes Cênicas, que a sala de aula não se organize como percurso linear rumo à correção ou ao desempenho ótimo, mas como campo aberto à experimentação sensível. Na sala de aula, como no ensaio, o erro não é falha a ser corrigida, mas índice de deslocamento; a crise não é ruptura a ser evitada, mas potência de reinvenção. Ali se configuram tanto territórios inéditos quanto zonas já exploradas até a exaustão – e é na travessia desses espaços que o estudo acontece. O ensaio e a aula, como o próprio teatro, não são apenas lugares, mas também tempos de amadurecimento, de rememoração, de escolhas. Da mesma forma, são tempos de presença, de tentativa, de elaboração coletiva, tempos

que sustentam a invenção como modo de existência, tempos de aprendizado. Assim, a sala de aula-ensaio se afirma como espaço-tempo de criação e não de reprodução; de surgimento de mundos possíveis, e não de execução de trajetórias previsíveis.

Eugenio Barba e Nicola Savarese (2012) lembram que a dramaturgia do ator é menos a realização de uma obra do que a construção de pretextos de significação: gestos que abrem o espaço da cena para múltiplas leituras e reconfigurações. Da mesma maneira, o planejamento da aula constrói pretextos para a emergência do sensível, condições para que o inesperado possa encontrar um terreno fértil onde florescer.

Essa prática exige do professor não apenas habilidade técnica, mas sobretudo porosidade, capacidade de escuta, imaginação disponível e confiança na potência dos encontros. Planejar, nesse sentido, é uma espécie de aposta: uma aposta na inteligência coletiva, na potência criativa dos corpos, na imprevisibilidade do acontecimento.

Assim, a dramaturgia do encontro propõe um deslocamento da prática pedagógica: do ensino como transmissão de conteúdos ou mobilização de competências e habilidades para um **ensaio de mundos possíveis**. Cada aula sendo uma tentativa de compor presenças, de habitar conjuntamente o risco do encontro, de criar, no espaço e no tempo compartilhados, a abertura para o que ainda não sabemos nomear.

Entre o estudo e o jogo: habitar mundos possíveis

A proposta de pensar o planejamento pedagógico como uma prática dramática encontra, no cotidiano escolar contemporâneo, um desafio inescapável: a presença incisiva das diretrizes curriculares centradas na mobilização de habilidades e competências. A despeito da potência crítica da dramaturgia do encontro, é inevitável que, no interior das instituições escolares, o planejamento deva, ao menos em alguma medida, fazer referência explícita às habilidades previstas nos documentos normativos. Na atual lógica de controle educacional, os objetivos curriculares não são apenas orientações gerais: eles se tornam comandos operativos, profundamente enraizados na prática docente.

Embora diretrizes e políticas sejam formas amplas de planejar a educação, elas, com efeito, implicam em performatividades curriculares. Essas performatividades nos convocam a sermos e fazermos determinadas performances, ou seja, a desempenharmos determinados papéis na escola e a cumprirmos determinadas regras. Essas regras são controladas por uma complexa sequência de avaliações que tem se multiplicado no Brasil nos últimos anos: avaliações de desempenho dos alunos, das escolas, dos professores, assim como inspeções escolares das mais variadas. Desse modo, tecnologias como planos e avaliações institucionais não deixam de ser sempre modos de controle, sendo que nós mesmo nos performatizamos em tais tecnologias na medida em que elas “servem como medida de produtividade ou resultados, como formas de apresentação da qualidade ou momentos de promoção ou inspeção” (Icle, 2011, p. 73).

Nos estados de São Paulo e do Paraná, por exemplo, as escolas públicas estaduais recebem materiais didáticos digitais nos quais cada aula já vem atrelada, de maneira textual e visível, à habilidade que deve ser trabalhada. Não apenas isso: os professores são monitorados em sua adesão a esses materiais, por meio de plataformas de acompanhamento e de registros obrigatórios de frequência e conteúdo. Essa dinâmica revela que a educação pública, sobretudo em tempos de reformas curriculares inspiradas em modelos empresariais, vem sendo governada por instrumentos de avaliação e fiscalização cada vez mais refinados. Como consequência, o planejamento, nesse contexto, tende a ser visto menos como criação de experiências formativas e mais como gestão de metas, submetendo-se à racionalidade neoliberal que mede sucesso educacional por evidências de competências mobilizadas.

Diante dessa realidade, a pergunta que se impõe é: como tensionar esse modelo sem ignorá-lo? Como produzir espaços de invenção e encontro num terreno em que a lógica da medição e do desempenho é onipresente?

A despeito das críticas tecidas até aqui acerca das reformas curriculares e da lógica neoliberal que rege a Base Nacional Comum Curricular, é forçoso admitir que os redatores do componente Arte, a despeito de possíveis pressões governamentais, conseguiram escrever um documento de orientações abertas o suficiente para permitir que aspectos próprios à Pedagogia das Artes Cênicas pudessem ser colocados em jogo. O uso de verbos como

“experimentar”, “explorar” e “investigar” permitem que os professores realizem seus planejamentos de modo a, efetivamente, conduzirem um processo de pesquisa em arte.

Desse modo, uma das saídas possíveis é justamente apropriar-se da redação curricular no exercício de composição dramática. Mas, em vez de tomar as habilidades como fins em si mesmas, deslocá-las e ressignificá-las para que funcionem como pontos de partida para a criação de campos de estudo, para a investigação e invenção sensível, o professor, em seu exercício dramático, não nega a existência dos elementos curriculares, mas os reinventa no gesto de planejar. Transforma a habilidade prevista em objeto de estudo aberto, em torno do qual se podem instaurar modalidades lúdicas de ensino e de aprendizagem, bem como práticas de formulação crítica dos elementos da linguagem teatral.

Semana de planejamento. Aflito, o professor pensava em como se relacionar com a lista de habilidades daquele bimestre. Ele estava reticente. Sabia da lógica instrumentalizadora que regia o currículo e não queria ser adesista. Ao mesmo tempo, sua coordenadora o cobrava para que a informasse sobre como faria a avaliação daquelas habilidades. Eis que, repassando os olhos no documento curricular, repara algo que já lhe havia chamado a atenção anteriormente: **(EF69AR27)** Pesquisar e criar formas de dramaturgias e espaços cênicos para o acontecimento teatral, em diálogo com o teatro contemporâneo.

Ali parecia estar a pista. Em meio a uma profusão de ideias, começou a tecer os disparadores de seu primeiro encontro: ele gostaria de investigar as possibilidades de espaços não convencionais. Gostaria de construir, junto com seus alunos, algumas noções acerca do espaço como vetor de criação e elaboração de discursos cênicos. Decidiu, então, que iria convidá-los a saírem da sala com pequenas máscaras de papel a partir das quais deveriam “enquadrar” o espaço que viam através de um corte na folha. Na sequência, pediria que selecionassem um dos espaços observados para construir, em grupos, uma imagem congelada que revelasse a arquitetura daquele lugar. Essa ideia já lhe deu ensejo para planejar os outros encontros. Mas eis que houve a primeira aula. Um pouco tímidos, um pouco contrariados, os alunos embarcaram na proposta. Ao final, relataram alguns incômodos diante das interdições do espaço escolar. Só estavam podendo fazer aquela ocupação, diziam eles, por estarem acompanhados de um professor. A coordenação vetava a ocupação dos espaços escolares, mesmo que estes fossem destinados ao convívio. O professor ouviu aquelas falas de modo atento. Mais do que apenas

as falas, “ouveu” o engajamento dos corpos ao ocuparem espaços antes proibidos.

Sentou-se para planejar o próximo encontro, decidiu continuar aquela investigação e acolher as inquietações de seus alunos. Trouxe pequenos trechos de textos que dialogavam com o cotidiano escolar e mais uma vez, saiu da sala com seus alunos. A cada encontro, o professor propunha uma prática investigativa, em que os alunos podiam explorar novos espaços e disparava um processo criativo, por meio de improvisações que buscavam articular os textos às interdições do espaço escolar. A cada aula, o professor alterava seu planejamento buscando construir com seus alunos algumas noções sobre teatro, espacialidade e dramaturgia. Buscando refletir com seus alunos sobre a criação de um discurso cênico e sobre as possibilidades do teatro como uma prática de ocupação e reconfiguração espacial.

Não demorou muito para que a coordenadora lhe procurasse: *“professor, o senhor não está dando aulas? Está apenas brincando com os alunos no pátio? Como vai responder à Diretoria de Ensino quando for cobrado por ter cumprido o currículo?”*

De modo um pouco titubeante, o professor respondeu: *“mas é exatamente o que estou fazendo, seguindo a diretriz curricular”*. Nesse momento, mostrou-lhe a habilidade escolhida no início do bimestre e justificou: *“Estou pesquisando e criando formas de dramaturgia e espaços cênicos em diálogo com o teatro contemporâneo”*.

Não satisfeita, a coordenadora ainda questionou: *“Mas essas ‘pesquisas’ estão documentadas? Como você vai medir a aprendizagem dos estudantes?”*. Ao passo que o professor respondeu: *“Cara coordenadora, a pesquisa envolve a criação das ações que você está vendo semanalmente, é justamente essa a aprendizagem! Os alunos estão aprendendo a fazer!”*. Mas a coordenadora ainda não havia desistido: *“uma única habilidade? Professor, o senhor tem mais coisas a fazer”*. E foi o próprio documento curricular que o ajudou: *“Coordenadora, eu também estou ‘mobilizando’ uma habilidade que convoca os estudantes a ‘(EF69AR29) Experimentar a gestualidade e as construções corporais e vocais de maneira imaginativa na improvisação teatral e no jogo cênico’. O jogo, nesse caso, é a minha matéria de trabalho. Ao jogarem, os alunos estão usando a imaginação e experimentando a gestualidade”*.

Ele sabia que o que fazia era muito mais que aquilo. Ele percebia que as improvisações de seus alunos estavam redimensionando os modos de ocupar a escola. Ele percebia que estava ativando os corpos e desestabilizando consensos daqueles espaços. E mesmo tenso pelo embate, o professor também sabia que aquelas habilidades não haviam roubado a possibilidade de construir, junto com seus alunos, algumas noções importantes acerca do fazer teatral. Não haviam roubado a possibilidade

de criar, junto com seus alunos, uma outra história para o cotidiano daquela escola.³

Recorrendo novamente ao método da cena, como proposto por Rancière, o excerto acima traduz a experiência concreta de um professor que, pressionado pela “gestão escolar”, provoca um deslocamento: nessa situação, cada habilidade curricular pode ser compreendida não como um objetivo a ser atingido, mas como um ponto de partida para a criação de noções (Icle, 2011) e de novas possibilidades de olhar para o mundo – saberes vivos, abertos e situados que surgem da prática, e não de uma transmissão prévia de conteúdos fixos ou de uma lógica utilitarista. Tais noções, internas ao processo artístico e pedagógico compartilhado, não são anuladas pelas habilidades que, abertas o suficiente, convidam o professor a planejar situações de experimentação e pesquisa cênica. E, mais ainda, permitem que o professor justifique suas escolhas com base nos documentos curriculares.

Em diálogo com Gilberto Icicle (2011), compreendemos que trabalhar com noções implica propor princípios dinamizadores da experiência, que se atualizam nas relações instauradas no encontro pedagógico. Tais noções podem ser apreendidas das habilidades curriculares – como espaço cênico, improvisação, gestualidade, discurso cênico – mas não se reduzem a elas. Configuram-se como **modos de pensar-sentir-fazer** que, uma vez provocados, emergem no corpo-a-corpo da prática teatral, no espaço compartilhado do jogo e do estudo.

Planejar uma aula como dramaturgia do encontro, nesse sentido, é tensionar o gesto curricular: não recusar a habilidade, mas transformá-la num disparador de possibilidades de estudo – e, a partir dela, criar condições para que noções possam ser vividas e interrogadas coletivamente. Em vez de buscar garantir a meta e “preparar” os alunos para torná-los competentes, o professor, na perspectiva da dramaturgia do encontro, desenha campos de presença nos quais se possa investigar, por exemplo, o que é “fazer-se visível em cena”, “compartilhar uma ação coletiva”, “criar formas de dramaturgias e espaços cênicos”, “experimentar a gestualidade de maneira

3 Excerto do diário de campo do autor deste artigo, escrito em 2022, em meio à pesquisa de doutorado intitulada “Abrir um buraco no presente: a aula de teatro como experiência política” (Moraes, 2023). Tal registro foi transcrito na forma de uma “cena”, a partir do que o filósofo franco-argelino Jacques Rancière define como o *método da cena* (Rancière; Jdey, 2021).

imaginativa”, “dialogar com o teatro contemporâneo”. A habilidade curricular, assim, torna-se apenas uma provocação inicial que se entrelaça com outros materiais dramatúrgicos (jogos, exercícios, materiais poéticos) no processo de composição da aula.

Essa prática desloca a centralidade da busca por resultados de aprendizagem para a experiência viva da tessitura e construção de sentidos. Planejar a aula torna-se, então, o exercício de “tramar atmosferas de estudo”, ou seja, organizar situações abertas em que os elementos da linguagem teatral possam ser experimentados em sua contingência, mais do que demonstrados em sua estabilidade. A habilidade, nesse contexto, é transformada em noção e esta, por sua vez, sempre provisória (Icle, 2011), é construída a partir das práticas coletivas, reformulada pelas descobertas e resistências do grupo, contaminada pelas singularidades dos corpos em presença. Trabalhar pedagogicamente a partir desses princípios implica aceitar o inacabamento próprio ao processo, reconhecendo que o saber em teatro é menos uma transmissão ou uma instrumentalização e mais uma invenção compartilhada. Ou, como diz Danan, “o pensamento do teatro em marcha” (Danan, 2010).

Dessa forma, a dramaturgia do encontro propõe que planejar aulas de teatro não seja a execução de uma sequência didática orientada por habilidades mensuráveis, mas a composição sensível de campos de estudo e jogo, em que as noções da cena – presença, alteridade, coletividade, espaço cênico, personagem, tempo, criação – possam emergir como experiências a serem vividas, pensadas e continuamente reinventadas.

Essa operação é fundamental para sustentar uma prática pedagógica que, embora ciente dos dispositivos de controle que a atravessam, não se resigna à sua lógica. Trata-se de habitar a contradição ou, como diria Giorgio Agamben, criar contradispositivos (Agamben, 2009): reconhecer o imperativo curricular, mas desviá-lo pela potência da criação dramatúrgica. Nesse sentido, a aula deixa de ser o espaço de aplicação mecânica de habilidades prescritas e passa a configurar-se como terreno de estudo, de jogo e de construção coletiva de saberes.

As modalidades lúdicas de ensino e aprendizagem teatral, nesse horizonte, tornam-se prática central não como técnica didática instrumentalizada, mas como forma de ensaiar mundos possíveis. Jogar é suspender a

obrigação de sucesso, permitir-se errar, improvisar e reinventar-se. No jogo, ficcionalizamos realidades alternativas, desmontamos a rigidez das identidades sociais e exercitamos a plasticidade do ser. O jogo cria um intervalo em que o que importa não é a aquisição de competências mensuráveis, mas a abertura ao acaso, à diferença e à imaginação.

Planejar, portanto, não é traçar um roteiro fechado rumo a resultados previsíveis. É compor condições para o estudo e o jogo: desenhar atmosferas, propor cenas iniciais, lançar disparadores que convoquem a invenção compartilhada. Como um dramaturgo, o professor organiza campos de presença, em que a experiência possa se dar antes de ser capturada pela lógica da avaliação nos termos neoliberais.

Nesse modo de planejar, portanto, a habilidade curricular – exigida pelo sistema – não desaparece. Ela é tomada, porém, não como fim, mas como pretexto dramatúrgico: algo que serve de impulso inicial para a criação de percursos que escapem à linearidade dos objetivos estanques. Cada habilidade pode ser convertida em convite para estudar, jogar e compor modos provisórios de habitar e reinventar a linguagem teatral.

Assim, a dramaturgia do encontro não recusa o currículo; ela o atravessa e é por ele atravessada, inventando modos de reconfigurá-lo como experiência sensível, coletiva e emancipada. Trata-se de uma prática que reconhece as condições concretas do presente – a presença das habilidades, o monitoramento, a pressão por resultados –, mas que, ao mesmo tempo, se recusa a ser inteiramente capturada por elas. Uma prática que aposta na brecha, no desvio e na potência criadora dos encontros para resistir e reinventar, continuamente, a própria ideia de aula.

Uma proposta para o planejamento como exercício dramatúrgico: entre balizas e invenções

A ideia de formular o planejamento pedagógico como dramaturgia do encontro vem sendo investigada por este autor ao longo de sua prática como professor de teatro, tanto na educação básica como no ensino superior. Nesse percurso, mais do que elaborar exemplos sobre como o planejamento deveria ser, desenvolveu-se, em colaboração com outros professores, professoras,

parceiros e parceiras de criação, uma proposta que busca conciliar a invenção singular de cada processo educativo com a presença de balizas que orientem o ato de planejar. Trata-se de um instrumento aberto, que respeita a especificidade de cada contexto, mas que aponta elementos estruturantes para a criação de experiências pedagógicas sensíveis, coletivas e inventivas.

A proposta que se segue, portanto, não pretende normatizar o planejamento – o que seria, inclusive, um contrassenso diante da perspectiva crítica aqui desenvolvida. Trata-se de uma possibilidade entre tantas outras, formulada com o intuito de inspirar e provocar modos de pensar o planejamento como prática dramatúrgica. Na organização sugerida, preveem-se cinco momentos fundamentais, que podem ser tensionados, reordenados ou mesmo sobrepostos, conforme a dinâmica viva de cada encontro.

- (1) Partilha:** Momento inicial da aula em que professor e alunos compartilham as experiências dos encontros anteriores, criando elos de continuidade afetiva e cognitiva. Simultaneamente, o professor apresenta as propostas de investigação para o novo encontro, instaurando a atmosfera que se pretende criar.
- (2) Investigação:** Espaço destinado à condução de práticas de exploração de um ou mais elementos da linguagem cênica, sem uma perspectiva de aplicação instrumentalizadora. Trata-se de instaurar situações em que a percepção, a sensorialidade, o corpo e a imaginação sejam ativados como formas de estudo, abrindo múltiplas possibilidades de compreensão e apropriação.
- (3) Processos de criação:** Momento em que os alunos são convidados a desenvolver propostas cênicas coletivas, lançando mão dos elementos previamente investigados. A criação, aqui, não é vista como aplicação mecânica, mas como prolongamento do estudo e experimentação: uma prática de composição sensível, articulação viva e plural dos elementos da linguagem cênica.
- (4) Apreciação:** Momento em que professor e alunos ocupam também o lugar de público, dedicando-se à apreciação das criações realizadas por seus colegas. A escuta e o olhar se tornam práticas efetivas, voltadas para reconhecer as invenções alheias, captar seus gestos

de criação e refletir sobre o que se experimentou coletivamente. Trata-se de instaurar um momento de crítica sensível e ética, em que o processo criativo é acolhido em sua potência, ocasião para que a troca de percepções e impressões alimente a trajetória de formação artística e pedagógica.

- (5) **Partilha:** Já empregado na abertura da aula, propõe-se aqui uma reutilização do termo partilha, agora com um novo sentido para este momento final do encontro. Inspirada na sabedoria popular sintetizada por Mestre Antônio Bispo dos Santos – “Nós somos o começo, o meio e o fim” –, a partilha encerra o encontro sem fixá-lo em um fim. Essa partilha, portanto, é o momento para celebrar o vivido, reconhecer o que se moveu em cada um, lançar sementes para os encontros futuros. Não se trata de um fechamento conclusivo, mas de uma reabertura: uma roda em que impressões, aprendizagens e afetos circulam, reafirmando a continuidade do processo educativo como tecido vivo, guiado pelas trajetórias individuais e coletivas que se entrelaçam no tempo da criação.

Esses cinco momentos não devem ser compreendidos como etapas rígidas ou sucessivas. Dependendo do ritmo do grupo, do processo em curso e das necessidades que emergirem no encontro, cabe ao professor, no seu ato vivo de construção dramatúrgica, escolher, tensionar ou mesmo suprimir alguns desses momentos, compondo cada aula como partitura viva, aberta à imprevisibilidade e à emergência do coletivo.

Planejar, nesse horizonte, é **desenhar possibilidades de encontro:** escrever no espaço vazio do presente as condições para que algo possa emergir – algo que não é propriedade do professor nem dos alunos, mas que pertence ao próprio ato partilhado da invenção.

A escrita de mundos possíveis

Pensar o planejamento de aulas de teatro como dramaturgia do encontro é operar um deslocamento radical no entendimento da prática pedagógica: do ensino como transmissão de conteúdos ou mobilização de habilidades, à aula como espaço de invenção compartilhada, de criação de mundos possíveis.

Planejar, nesse horizonte, é um gesto dramaturgico e artístico: não visa assegurar desempenhos, mas tramar campos de experiência, semear atmosferas de estudo e de jogo. É lançar fios no espaço do encontro, confiando na potência dos corpos, das presenças, das relações.

A dramaturgia expandida – que desloca o foco da narrativa linear para a composição rizomática do sensível (Barba; Savarese, 2012; Pavis, 1999; Fernandes, 2018) – inspira o planejamento como prática de composição viva, em que o desenho das intenções encontra o risco da abertura e o gesto do professor se articula à inteligência coletiva que se produz no improviso do presente.

A sala de aula, nesse movimento, aproxima-se da sala de ensaio: espaço de experimentação, de errância, de composição provisória. Um território onde estudar é deter-se na fruição de saberes em construção, um gesto não apropriativo do conhecimento, onde jogar é mais vital que provar, onde pertencer a um mundo comum é mais transformador que apropriar-se de habilidades mensuráveis.

Na dramaturgia do encontro, cada aula é: ensaio de mundos possíveis que se tecem nas dobras do previsto e do imprevisto, do desejo e da escuta, da intenção e da abertura.

Planejar, assim, é menos antecipar trajetórias do que compor condições para que o inesperado tenha lugar. É menos garantir aprendizagens do que cultivar presenças. É lidar com o ensino como forma de **ensaiar existências compartilhadas**.

Se a Pedagogia das Artes Cênicas, como afirmamos, é prática estética e ética, o planejamento, na perspectiva da dramaturgia do encontro, é reafirmação da potência poética da aula: fazer da aula de teatro uma prática capaz de criar brechas no presente – espaços em que a linguagem cênica possa ser reinventada, em que a presença possa ser reescrita, em que outros mundos possam começar a existir.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARAÚJO, A. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Realizações, 2012.
- DANAN, J. Mutações da dramaturgia: tentativa de enquadramento (ou desenquadramento). **MORINGA – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 117-123, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/4802>. Acesso em: 28 abr. 2025.
- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- FERREIRA, R. V. **BNCC Arte**: entre o sonho neoliberal e o governo da alma. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/88153841-8fca-4761-ab9c-fd78789e7431/content>. Acesso em: 16 set. 2025.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 62. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- ICLE, G. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 70-77, 2018. DOI: 10.5965/1414573102172011070.
- MORAES, F. B. A. de. **Abrir um buraco no presente**: a aula de teatro como experiência política. 2023. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. DOI:10.11606/T.27.2023.tde-27062023-103424.
- MORAES, F. B. A. de; VELOSO, V. Em torno dos enunciados ou o que os enunciados mobilizam nas salas de aula e ensaio. In: PUPO, M. L. de S. B.; VELOSO, V. (org.). **Pedagogia das artes cênicas**: múltiplos olhares. São Paulo: ECA-USP, 2022. p. 201-225.
- NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 318-325, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325.
- PAVIS, P. Dicionário do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RANCIÈRE, J. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, J.; JDEY, A. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote + DO Editoras Associadas, 2021.
- REWALD, R. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 281-291, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291.

Recebido em 18/05/2025

Aprovado em 10/09/2025

Publicado em 10/11/2025



Os Ossos do Barão, de 1963: memórias do encontro entre Jorge Andrade e Maurice Vaneau

*Os Ossos do Barão from 1963:
memories of the meeting between
Jorge Andrade and Maurice Vaneau*

*Os Ossos do Barão, de 1963:
recuerdos del encuentro entre Jorge
Andrade y Maurice Vaneau*

Luiz Humberto Martins Arantes

Luiz Humberto Martins Arantes

Professor Titular de Teoria e História do Teatro no Curso de Graduação em Teatro e na Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É diretor e pesquisador teatral. Desde 2012 é pós-doutor pela Universidade Autônoma de Barcelona e, desde 2020, também pela Universidade de São Paulo (ECA/CAC), quando este texto teve sua primeira versão sob supervisão da pesquisadora Elizabeth Azevedo. É autor do livro *Tempo e Memória no Texto e na Cena de Jorge Andrade*, Edufu, 2008.

Resumo

Por meio de vestígios de texto e cena teatral, este artigo pretende propor um retorno ao início da década de 1960 e, assim, lançar um olhar para os criadores de uma das montagens teatrais de maior sucesso de bilheteria do período: *Os Ossos do Barão*, de 1963. Escrita por Jorge Andrade, a peça foi encenada por Maurice Vaneau no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O encontro resultou numa montagem que ficou alguns anos em cartaz, atraindo espectadores e crítica e, hoje, nos ajuda a entender a presença de diretores estrangeiros no Brasil e um modo de produzir teatro que consolidou a presença de diretores/encenadores nas décadas seguintes.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Memória, Década de 1960.

Abstract

Via traces of text and theatrical scenes, this study aims to propose a return to the early 1960s, looking at the creators of one of the most successful theatrical productions of the period: *Os Ossos do Barão*, from 1963. Written by Jorge Andrade, the play was staged by Maurice Vaneau at the Teatro Brasileiro de Comédia. The encounter resulted in a production that ran for a few years, attracting spectators and critics. It currently helps us understand the presence of foreign directors in Brazil and a way of producing theater that consolidated the presence of directors/directors in the following decades.

Keywords: Brazilian Theater, Memory, 1960s.

Resumen

A partir de trazos de texto y de escena teatral, este artículo pretende proponer un retorno al inicio de la década de 1960 para echar un vistazo a los creadores de uno de los montajes teatrales más exitosos del período: *Os Ossos do Barão*, de 1963. Escrita por Jorge Andrade, la pieza fue puesta en escena por Maurice Vaneau en el Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). El encuentro resultó en una producción que permaneció en escena durante algunos años y atrajo a espectadores y críticos, y, actualmente, nos ayuda a comprender la presencia de directores extranjeros en Brasil y una forma de producir teatro que consolidó la presencia de directores/directoras en las décadas siguientes.

Palabras clave: Teatro brasileño, Memoria, Década de 1960.

Foi um misto de curiosidade e encantamento o que senti ao visitar o acervo de Maurice Vaneau, ainda mantido preservado e em ordem pelo extremo cuidado de sua companheira, Célia Gouvêa. Sensação semelhante pode ser observada com o acervo de outro diretor estrangeiro: Gianni Ratto, que tem seus vestígios cênicos muito bem cuidados por Vaner Ratto. Ambas, companheiras de arte e viagem, “mulheres memória”, que fazem de seus apartamentos lugares seguros para os frágeis documentos diante da ação do tempo.

A visita ao acervo Vaneau foi por ocasião da pesquisa que resultou neste artigo, quando buscava referências para investigar a chegada desse diretor ao Brasil e, principalmente, como foi o encontro entre a sua concepção de direção teatral e a dramaturgia de Jorge Andrade, particularmente, *Os Ossos do Barão*, de 1962. (Gouvêa, 2015).

Era o início da década 1960, o país vivia os conturbados primeiros meses do eleito governo de Jânio Quadros, também os primeiros anos de seu vice João Goulart, após a renúncia do primeiro, então ocupante da cadeira presidencial. Diante de todo esse quadro político, Vaneau encontrou no texto de Jorge bons motivos para fazer os paulistanos rirem por muito tempo, pois a peça ficou três anos em cartaz.

Uma das possíveis respostas para essa aproximação entre texto e diretor pode ser o que Vaneau encontrou no enredo da peça. Em *Os Ossos do Barão* (1962), o leitor pode notar que há um núcleo familiar que perpassa a obra, numa trama que situa famílias paulistanas e o processo de costura de interesses entre tradição oligárquica e o imigrante em ascensão. O tema da família já vinha sendo desenvolvido pelo dramaturgo em textos anteriores, como na narrativa dos textos *O Telescópio* (1951), *A Moratória* (1954), *A Escada* (1960) e *Senhora da Boca do Lixo* (1963), todos situando costumes e hábitos num Brasil pós-1930, que vivenciava as transformações econômicas advindas da crise de 1929. Portanto, ao ler esse enredo, muito provável que Maurice Vaneau, sendo imigrante recém-chegado, tenha se sensibilizado com a proposta do texto.

Assim, Em *Os Ossos do Barão* notamos o personagem principal, Egisto Ghirato, um imigrante italiano que, por ter acumulado fortuna, comprou a propriedade de um ex-barão do café e quer dar continuidade à tradição,

desejando casar o filho Martino com a filha de uma tradicional família paulistana. Ele quer unir, pelo matrimônio, a riqueza econômica e a tradição familiar. (Arantes, 2008).

Egisto Ghioto é a representação do imigrante italiano que chegou ao Brasil por volta da primeira década do século XX, trabalhou nas lavouras cafeeiras, acumulou algum capital e, no caso de Egisto, conseguiu, inclusive, comprar a propriedade do ex-patrão, o Barão de Jaraguá. Mas o tempo presente da narrativa, como mencionado, são os anos 1960, tempo em que Egisto já é um rico industrial do ramo de tecelagem, cujo único herdeiro é o filho Martino, um jovem solteiro que não aceita muito o apego do pai a antiquários.

Essa peça de Jorge Andrade representa o encontro de duas famílias: os imigrantes e os nacionais. Se a família de Egisto significa a ascensão econômica, a família de Miguel Taques, que chega para uma visita, simboliza a decadência das tradicionais famílias paulistanas. Miguel Taques, que, no passado, fora proprietário de terras e parente direto do Barão de Jaraguá, traz para o texto o lamento das perdas materiais e de status. (Azevedo, 2014).

Essas duas famílias parecem distantes, mas têm interesses na aproximação: a união dos filhos, pois Egisto vinha tramando o casamento do filho Martino com Izabel, filha de Miguel. Assim, a questão da herança familiar surge com toda força, pois se discute o direito aos bens materiais, mas também o direito a algo não palpável, o direito à aceitação por determinado grupo social. Egisto quer ostentar uma tradição para a sua família, sintonizá-la aos novos tempos, já Miguel tenta manter uma imagem familiar.

O casamento dos filhos representa a união desses dois tempos passados num presente histórico e, como consequência, aponta para outra possibilidade temporal, o futuro, pois da união de Martino e Izabel nascerá uma criança que dará continuidade a essas duas linhagens familiares. Tal aproximação, além de ocorrer num tempo específico, também acontece numa dada espacialidade. Nessa peça, a ambientação é toda urbana, porém há uma ruralidade lembrada, um passado evocado e que, por isso, interfere no presente urbano. Assim, para Egisto, a fazenda simboliza o espaço que permitiu as primeiras acumulações, já a cidade, o lugar que construiu sua riqueza por intermédio de uma tecelagem, portanto, esfera de consolidação de seu capital.

Mas o imigrante que trabalhou a terra e acumulou dinheiro, adquiriu uma indústria e se enriqueceu, no entanto não detém algo que a vida urbana valoriza muito: ser reconhecido como tradição, tal como os últimos remanescentes das elites cafeeiras. Assim, pretende casar Martino com Izabel e, à medida que o provável casamento vai se tornando possível, o leitor também percebe que o dramaturgo está aproximando passado e presente, rural e urbano, imigrante e nacional. Os espaços dessas duas famílias não estão vazios, já que objetos e relíquias estão sendo disputados. Só o matrimônio parece poder unificar essas duas tradições que ostentam seus passados e seus mobiliários.

Ao tratar com comicidade o encontro dessas duas tradições, o dramaturgo Jorge Andrade as situa num tempo e espaço, apresenta-as não mais no momento de confronto, mas na iminência da fusão em torno de interesses que as envolve. O imigrante deseja o reconhecimento não apenas de sua riqueza, mas ser aceito socialmente sem renunciar a seus hábitos. O ex-aristocrata, desejoso em manter a pompa, mesmo não possuindo o capital para isso, enxerga na aproximação a possibilidade de recuperar os objetos de seus antepassados. Na casa de Egisto, Miguel se sente como se estivesse em um antiquário. Não lhe agradam os maneirismos de Egisto, mas precisa estar próximo daqueles objetos, pois eles o situam num tempo/espaço, são garantidores de um pertencimento.

No texto de Jorge Andrade há uma aproximação entre os jovens Martino e Izabel, mas nota-se uma leve tensão entre eles, ambos são representantes de segmentos sociais distintos. Por um lado, o imigrante que se arroga o direito de deter o poder econômico, pois trabalhou para isso, e, por outro, a herança da terra que a decadente “elite” cafeeira chama para si, porém, num tempo em que as relações não mais se dão no âmbito do nome ou da tradição.

A partir do momento em que o imigrante começa a ter certeza de que não mais retornará às suas terras de origem, começa, então, a criar mecanismos para vencer os preconceitos dos “nacionais” para com os estrangeiros. Essa atitude irá aparecer em Egisto, pois ele acredita que, por meio do casamento de Martino com Izabel, unirá poder econômico do estrangeiro com a tradição local. O jovem Martino pode ser considerado pertencente à segunda geração de imigrantes. É um personagem que já amenizou o corte com as origens

dos pais, quer distância do passado de Izabel, que, no seu entendimento, é sinônimo de caravela, café e ruralidade.

No fim da peça, Egisto sugere um brinde para fechar o negócio, no entanto, curiosamente, esse brinde acontece com a utilização das peneiras que o imigrante ostenta na parede, ao lado dos símbolos da família do barão. No brinde entre as duas tradições, há mais do que uma simples celebração. Na fala de Egisto, aparece a certeza de que foi o seu trabalho na lavoura cafeeira que lhe permitiu acumular e tornar-se um industrial.

Ao final, um trecho muito interessante e cômico, Egisto, de frente para o quadro do Barão de Jaraguá, faz como que um ritual de batismo do neto. Na sua fala, nota-se o orgulho de ter ligado o seu nome de imigrante a uma família “quatrocentona”. Assim, a peneira e a caravela são unificadas para priorizar a construção de um país. Com a criança erguida em direção ao quadro do barão na parede, diz:

Egisto: Questa terra fez brotar o amore... e amei sua gente. *(Subitamente)* Má nunca fui turista senhor, senhor baron! Isto no! Não tive tempo de namorar a paisagem, perche vivia com os olhos no cabo da enxada ou dentro daquela peneira. E foi assim, com um lavoro honesto... honestíssimo! Que ajuntei suas terras e enchi de plantaçon. O cafezal agonizava! Má... eu sabia perche! Lavorava tanto dentro dele. Eu dizia: má a chuva não para dentro deste cafezal! Má come pode ser! Come una árvore pode viver e produzir... morrendo de sede? Prendi a chuva no cafezal, senhor baron! Eu dizia: má questo café está vecchio! Má come pode ser? Come una cosa vecchia pode dar dei frutti? Replantei seu cafezal, senhor baron! Eu dizia: má questa terra está faminta! Come una cosa pode produzir... morrendo de fome? Adubei seu cafezal, senhor baron! Lavorei próprio como comanda la sciencia... e o café virou um bellissimo jardim! E sua fazenda tornou a viver... e sem sede, sem fome... e jovene! Jovene!... Jovene!... Deu tudo o que podia dar: café, mantimento, tecelagens, fiaçon, refinaçon e tanta cosa, senhor baron! Tanta cosa! Olha a sua famiglia, senhor baron! Olha! Somos tutti contente! Perche oggi é um dia de grande alegria! *(Profundamente comovido pega a criança e vai se postar diante do quadro)* Para questo bambino – tuo e mio – ho lavorato! Ho lavorato come un disgraziato! O senhor me deu tudo... *(Ergue a criança)*. [...] Io devollo, senhor baron! Io devollo! Io devollo, senhor baron! *(Subitamente, começa a soluçar)*. (Andrade, 1970, p. 453)

Nessa sua fala final, podem-se reconhecer os caminhos em que uma fração da sociedade brasileira estava apostando para as duas tradições. É riqueza e tradição, passado e presente, rural e urbano solucionando os seus impasses. A ocasião torna-se um ritual de confraternização. O bebê representa o futuro, pois é fruto das duas tradições: o imigrante e os “quatrocentões” decadentes. Uma capacidade de rearticulação que as elites brasileiras sempre demonstraram em suas estratégias de política e poder.

O imigrante que no Brasil aportou foi aos poucos se misturando e sendo assimilado. Assim, o que se entende por identidade de um povo torna-se móvel e flexível, a começar pelas características da língua. Se, num primeiro momento, há o estranhamento, não se pode dizer que ele perdue por muito tempo, pois, tal como Martino e Izabel, o casamento entre imigrante e nacional foi se tornando um instrumento eficaz para aproximar tradição e interesses financeiros.

Esse enredo de Jorge Andrade chegou às mãos de Maurice Vaneau no princípio da década de 1960 que, ainda se habituando a uma nova cultura, procurava assimilar, entender, mas também ressignificar o que vivia. Trouxe consigo a experiência da guerra, mas também os estudos e uma larga cultura sobre teatro e encontrou no texto de Jorge Andrade a possibilidade de falar desse encontro entre nacional e estrangeiro.

A trajetória de Maurice Vaneau já está muito bem escrita e publicada no livro *Artista Múltiplo*, de Leila Gouvêa (2006). Mas, claro, sempre cabem novos olhares, principalmente porque sua farta documentação teatral está muito bem preservada e disponível ao público no acervo particular tão bem cuidado por sua companheira de vida e palco Célia Gouvêa, num belo apartamento de Higienópolis, em São Paulo.

Maurice Vaneau nasceu em Bornem, na Bélgica, em 1926. Teve uma infância vivida no entre guerras, mas logo depois viveu também as agruras e os traumas da Segunda grande Guerra Mundial, pois viu sua Bruxelas ser ocupada por alemães nazistas. Como sua família era do ramo de restaurantes e hotelaria presenciaram com tristeza muitas atrocidades contra judeus.

Em 1944, Vaneau iniciou seus estudos na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas, pois já se percebia suas habilidades para o desenho, por mais que internamente tivesse suas preferências pela sétima arte. Mas foi em 1946

que entrou para a Escola de Arte Teatral de Bruxelas, na época dirigida por Claude Étienne, o qual também tinha uma companhia teatral, na qual Vaneau teve seus primeiros ensinamentos sobre o teatro ocidental, principalmente autores e dramaturgos importantes que lhe formariam intelectualmente, tais como: García Lorca, Tennessee Williams, Arthur Miller, dentre outros (Gouvêa, 2006, p. 51).

O contexto do teatro belga da década de 1940, no qual Vaneau se interessa e se forma em teatro, tem suas similaridades com os acontecimentos do teatro brasileiro, principalmente de São Paulo. No teatro paulista pós-década de 1940, nota-se um esforço para se desvencilhar da caracterização como “teatro de vedetes”, bastante marcado pelo protagonismo de um único ator e, para se contrapor a isso, vislumbrava-se a necessidade de “modernização” do teatro que passava pela incorporação de uma dramaturgia mais atualizada.

Sobre esse contexto, Vaneau relembra:

[...] Todos deveriam estar a serviço da obra dramática a ser representada, aí incluídos atores, diretores, mas também os que trabalhavam nos bastidores, como maquinistas, contra regras, eletricitistas, iluminadores. Havia um rodízio de funções e um ator numa peça muitas vezes era diretor em outra, além de colaborar nos cenários, figurinos, e assim por diante. Todos deviam dominar os diversos métiers da arte dramática. Esse verdadeiro laboratório foi fundamental para minha formação. Foi ali que entendi verdadeiramente o teatro. (Gouvêa, 2006, p. 52)

Um dos momentos mais marcantes na formação teatral de Vaneau foi sua visita a Nova York no princípio da década de 1950, quando teve a oportunidade de assistir a vários espetáculos na Broadway e ali incrementou bastante seu repertório de obras e de formas variadas de organização do espaço e da cena teatral.

Após essa viagem aos Estados Unidos, retorna à Bélgica e é quando inicia seu trabalho de direção teatral. Serão dois trabalhos importantes: *A Sombra do Desfiladeiro*, do irlandês John M. Synge, quando tinha apenas 23 anos de idade, e, na sequência dirige, em 1954, *Barrabás*, do expressionista belga Michel de Ghelderode, sendo que com esse segundo espetáculo fará importantes excursões pela América Latina, em 1955, inclusive passando por São Paulo.

Na capital paulista, na plateia de *Barrabás* estava ninguém menos que Franco Zampari, fundador e diretor do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Esse foi também um encontro de expectativas e projetos sobre a modernização do teatro, um desejo do belga europeu Maurice Vaneau, mas também de setores importantes do teatro paulistano, que já vinha encenando autores tais como: Cocteau, Sartre, Tchekhov, Wilde, Williams, Pirandello, além de clássicos e de jovens autores brasileiros. Diante de muitas afinidades, Vaneau passa a ver o Brasil como possibilidade de trabalho e construção de um projeto de vida.

Mas muito mais ainda estaria por vir, pois residindo em solo brasileiro Vaneau acreditou no projeto de modernização do TBC e conseguiu oportunidades de montar peças em que acreditava. Hoje, distante no tempo, olhando os números do TBC, pode-se seguramente afirmar que os dois maiores sucessos de bilheteria do Teatro foram peças dirigidas por Maurice Vaneau: *Casa de Chá do Luar de Agosto*, em 1956, do norte-americano John Patrick, e *Os Ossos do Barão*, em 1963, do paulista Jorge Andrade.

Ainda no TBC, Vaneau dirigiu *Gata em Teto de Zinco Quente*, em 1956, de Tennessee Williams, e, em 1957, *A Rainha e os Rebeldes*, do italiano Ugo Betti. Depois passou cerca de três anos trabalhando na Europa, fez direções em Bruxelas e Paris, para depois voltar ao Brasil a convite da Companhia Maria Della Costa, para quem dirigiu, em fins de 1961, *O Marido Vai à Caça*, de Georges Feydeau.

Mas será em 1962 que Maurice Vaneau fará a escolha que irá marcar definitivamente sua passagem pela cena paulistana. Ao optar pelo texto *Os Ossos do Barão*, apoiando-se na parceria cenográfica de Marie Claire Vaneau, levou ao palco um dos maiores sucessos de público da história do teatro paulistano. A peça estreou em 1963, mas retornou em 1964 e continuou em cartaz até 1965.

Sobre o contexto de escolha de *Os Ossos do Barão*, sua montagem e o impacto na sociedade paulistana, Maurice Vaneau assim descreve:

Permaneci por dezenove meses na função de diretor geral do TBC, entre janeiro de 1963 e julho de 1964, e voltei com a decisão de encenar outra vez um texto de um autor brasileiro. Seria *Os Ossos do Barão*, fina comédia do paulista Jorge Andrade, que dera ao TBC sucessos como *A Escada*,

então um expoente da nova dramaturgia do país. A nova peça enfocava São Paulo, a imigração e a riqueza do café, a ascensão e queda de duas diferentes classes sociais, página que ainda estava sendo escrita naquele exato momento da história do Brasil. Estreou em março de 1963, e com grande elenco: Cleyde Yaconis, Lélia Abramo, Rubens de Falco, Dina Lisboa, Sílvio Zilber, Aracy Balabanian – que acabava de sair da Escola de Arte Dramática, a EAD – e Otelo Zelloni. Dessa vez, Marie Claire, que acabara de receber o prêmio da APCT como revelação de figurinista, assinava também o cenário, com preciosos móveis de época, além dos figurinos.

Para a ambientação, na companhia de Fernando Milan nós dois tínhamos visitado vários casarões dos Campos Elíseos, procurando captar a atmosfera das mansões das famílias tradicionais paulistas. Foi outro grande sucesso, na verdade o maior da história do TBC – e ficaria feliz em saber que eu tinha sido o diretor dos dois maiores êxitos dessa companhia: *A Casa de Chá* e *Os Ossos do Barão*. Esta última, em vários dias da semana com duas récitas, entrou pelo ano de 1964, ficou mais de quinze meses em cartaz e chegou a ser vista por mais de 120.000 espectadores! Para a sua divulgação, desenhei de próprio punho inúmeras filipetas, muitas delas publicadas na imprensa, trabalho que voltaria a fazer para outras encenações. E recebi o troco pelo humor de meus desenhos para *Ossos*: um jornalista sugeriu que eu mudasse meu nome para Maurício Vanossos. Em 1965, uma remontagem de *Ossos do Barão* percorreu em turnê várias cidades do país, começando pelo Teatro Ginástico, no Rio. Esse trabalho foi também um de meus mais plenos sucessos de crítica, estendido a vários atores, como Otelo Zeloni, Cleyde Yaconis, Lélia Abramo, entre outros, além de cenário, figurinos, sem deixar, claro, de mencionar a excelência do texto. Até Alberto Sordi, então um dos maiores atores do cinema italiano, foi ver a peça no TBC quando veio filmar no Brasil, e elogiou muito o trabalho. Uma festa com esticada na Baiúca marcou todo esse êxito inédito, com uma canja de Zeloni, no canto, Diná Lisboa dançando can-can e eu mostrando meus dotes na mímica. Afinal, tínhamos o que comemorar: podia-se dizer adeus àquela primeira grande crise do TBC! Durante a encenação de *Ossos do Barão*, o TBC comemorou quinze anos de fundação, com uma grande festa em torno do saudoso Franco Zampari, então homenageado por uma fala do poeta Guilherme de Almeida, que então presidia o teatro. Nesse período eu me tornei pai pela primeira vez e o Brasil assistiu ao golpe militar que introduziu a ditadura. (Gouvêa, 2006, p. 131)

A chegada de diretores estrangeiros como Vaneau e a associação entre seus objetivos e os desejos da elite paulistana propiciaram a criação de uma atmosfera cultural que parecia nada dever ao que nosso diretor conheceu na

Europa pré-guerra. Havia, assim, diretores bem-intencionados, dramaturgia de qualidade e atores e atrizes bem formados, um cenário perfeito para a nova e moderna produção teatral. (Arantes, 2014).

Europeu de origem, sim, mas brasileiro naturalizado também. Importante mencionar isso porque aponta para outra faceta de Vaneau, que não foi somente homem de teatro, mas também um cidadão da política, que assimilou um novo país e interferiu em seus caminhos na história. Por exemplo, vivenciou os anos mais difíceis da ditadura civil-militar brasileira:

Com a elevação da temperatura política, participei em junho de 1968 da manifestação de protesto dos artistas que resolveram devolver as estatuetas do prêmio Saci, concedido pelo jornal O Estado de S. Paulo, por entenderem que um recente editorial defendia a censura federal e ao mesmo tempo atacava aqueles que tinham participado da I Feira Paulista de Opinião, cuja própria realização tinha sido ameaçada. Éramos um grupo grande nesse ato de devolução do Saci: Cacilda, Walmor, Fernanda Montenegro, Etty Fraser, Tônia, Maria Della Costa e Sandro, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Zé Celso, Paulo Autran, Flávio Império, Flávio Rangel e muitos outros. Naquele mesmo 1968, participei de várias passeatas de estudantes, intelectuais e artistas contra a ditadura e a censura, aderindo ao movimento de jovens que pretendiam mudar o Brasil por meio de reformas sociais e políticas, e também pela cultura. Juro que acreditei que daria certo! Meu espírito pacifista e libertário, tornado agudo pela minha vivência pessoal da guerra e do totalitarismo nazista, revoltava-se contra as novas ameaças às liberdades e aos direitos de artistas e cidadãos em geral. Ameaças que afinal se consolidariam com o fechamento do Congresso e com o AI-5 baixado no final daquele ano. Hoje se vê que a ditadura não teve um único aspecto positivo, ao contrário, só deixou o país mais pobre, também culturalmente. A maciça distribuição de diplomas revelaria forte queda no nível do ensino. Todas as emissoras de televisão davam apoio irrestrito ao regime militar. Tudo isso repercutiu dramaticamente também sobre o teatro. (Gouvêa, 2006, p. 166)

Quando olhamos as atividades profissionais de Maurice Vaneau na década de 1960, vislumbramos uma enorme carga de trabalho e de peças dirigidas e produzidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, muitas com sucesso de público, elas demonstram um aprimoramento profissional de Vaneau. Impossível não mencionar o impacto de *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* que

tinha no elenco Cacilda Becker e Walmor Chagas. Mas foi a partir da década de 1970, após estreitar laços afetivos e profissionais com Célia Gouvêa, que Vaneau passa a recuperar uma antiga habilidade, o interesse pela dança. Ele e Célia fizeram importantes trabalhos na área na cidade de São Paulo e incrementaram uma trajetória de muitos resultados.

Não se nota na trajetória de Maurice Vaneau e em seus vários resultados artísticos a preocupação com a construção de uma metodologia da direção teatral. Nota-se que não era um artista do exercício da escrita a respeito de seu próprio ofício. Mas é perceptível que seu teatro tem raízes na modernização do teatro europeu, que já indica algumas premissas: valorização da dramaturgia, entendimento da figura do diretor/encenador como intérprete da poética e materialidade da cena; portanto, seu trabalho, assim como o de Gianni Ratto, há que ser visto e analisado nesse contexto de fortalecimento da figura do diretor/encenador, adaptado à realidade brasileira pós-década de 1950.

O seu encontro com *Os Ossos do Barão* de Jorge Andrade pode ser entendido como resultado do pensamento sobre teatro desse período. Por um lado, é o encontro com uma nova geração de dramaturgos brasileiros, mas, por outro, também é resultado de uma tensão, já presente no teatro brasileiro, entre autores e diretores, uma vez que essa geração de diretores europeus, que aportaram no Brasil do pós-guerra, reivindicava uma maior autonomia da cena sobre o texto. Os embates entre autoria do texto e da cena também estão presentes na montagem de *Os Ossos do Barão*.

Não são o foco principal deste artigo as experiências em dança que Maurice Vaneau, junto com Célia Gouvêa, veio a desenvolver no Brasil, principalmente após a década de 1970. Sem dúvida uma trajetória de muita contribuição para a dança paulista, quando Célia e Vaneau se somaram às experiências acerca da interpretação para dança. Assim, aqui interessa, particularmente, a formação em Teatro/Artes Cênicas apreendidas por Vaneau ao longo de sua trajetória, verificando de que maneira isso se transformou num método de trabalho e, principalmente, como esse caminho de artista foi somado a uma obra teatral chamada *Os Ossos do Barão*, dirigida por Vaneau em São Paulo no princípio da década de 1960.

Maurice Vaneau desde a sua estreia no palco, na companhia do Rideau de Bruxelas, em 1948, onde por sete anos atuou, dirigiu, confeccionou cenários, figurinos e projetos de iluminação para dezenas de montagens, assenhoreando-se com essa atividade intensiva de todos os aspectos, métiers e meandros da arte do espetáculo. Como o próprio Maurice Vaneau chegou a dizer, o Rideau foi o laboratório onde ele desenvolveu as suas próprias concepções de homem do teatro total, inspiradas na vivência do dia-a-dia no palco e também em correntes ancestrais da arte cênica, como a Commedia dell'Arte, a pantomima, o vaudeville da Belle Époque, além da conexão com o inconsciente tão recorrente na tradição plástica flamenga e, claro, de toda a tradição do teatro moderno. Concepções que ele pôs em prática mais prolongadamente no Brasil, onde aportou em 1955 com uma mise-en-scène que marcou época: *Barrabás*, de Michel de Ghelderode, apresentada pelo elenco do Teatro Nacional da Bélgica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Santana, em São Paulo (o Municipal paulistano, que Maurice viria a dirigir em 1975/76, encontrava-se em reformas). (Gouvêa, 2006, p. 20)

Por meio desse recorte parece bem evidente a dedicação de Vaneau ao teatro brasileiro e sua vertente modernizante. Vínculo que construiu muito antes de chegar aos trópicos, pois sua formação na Bélgica e seu trânsito pelo teatro francês mostraram-lhe a importância da figura do diretor, o valor e a centralidade que o texto dramático deveria ter na composição da cena. Formação teatral que ele traria ao Brasil e procuraria transmitir, por meio de suas montagens e de suas orientações, aos atores e às atrizes brasileiras.

Após os anos produtivos, áureos da década de 1950, mas também de dificuldades, o início dos anos 1960 trazia ares de retomada ao TBC de São Paulo. Na rua Major Diogo, no princípio de 1963, havia muita expectativa com a direção teatral que Maurice Vaneau preparava para *Os Ossos do Barão*.

Em 1963, para além das turbulências políticas que vinham de Brasília, havia, em São Paulo, um ambiente de muitas festividades por ocasião das comemorações do 15º aniversário do TBC. Junto a isso pairava no ar o reconhecimento do trabalho que a casa da Major Diogo tinha proporcionado aos artistas teatrais da cidade.

Os Ossos do Barão, peça de Jorge Andrade, estava proporcionando essa celebração, mas também uma atmosfera de prosperidade, pois o sucesso de bilheteria da peça traria um conforto financeiro que não se via há muito tempo e que a casa estava precisando para abandonar anos de crise financeira.

Entender o sucesso de *Os Ossos do Barão* requer reconhecer a soma de três elementos importantes para o imaginário paulistano para as décadas de 1950 e 1960: a escolha de um dramaturgo brasileiro, um diretor estrangeiro e a presença de um ator popular. No caso de Jorge Andrade, ele já era um autor consolidado, vinha de sucessos como *A Moratória* na década anterior, já tinha uma aceitação e reconhecimento do público. Maurice Vaneau era um diretor estrangeiro que se apresentou e foi contratado pela casa diante dos bons resultados com outros autores da década anterior. Por fim, a presença no elenco do ator Otelo Zeloni, além de outras figuras importantes como Cleide Yaconis e Lélia Abramo, trouxe um dado novo, pois ele era um ator de forte participação na televisão, portanto, de alcance popular naquele período, e isto se somou aos outros ingredientes mencionados.

Sobre esse contexto em que surge *Os Ossos do Barão*, o crítico e estudioso Clóvis Garcia situa muito bem:

[...] Jorge Andrade é, indiscutivelmente, um dos grandes autores modernos do teatro brasileiro. Dedicado aos temas de formação e transformação da organização socioeconômica paulista, suas peças transcendem à característica local do tema pela universalidade da concepção. Evitando a atitude ostensivamente didática, faz um estudo em profundidade da renovação social paulista, de natureza crítica, deixando, porém, ao espectador a tarefa de tirar as conclusões, o que é uma maneira inteligente de transmitir suas ideias, já que a imposição propagandística de teses quase sempre resulta numa reação contrária inicial, por parte do público. [...].

O espetáculo não é, porém, muito fiel ao espírito do texto, procurando uma linha mais popular na sua concepção. O que a direção de Maurice Vaneau salientou foi o aspecto cômico mais fácil, talvez pela presença de Zeloni, mas com isso perdeu a qualidade mais profunda do texto, de análise social. O resultado atinge plenamente o público e explica o sucesso do espetáculo, fazendo jus à habilidade artesanal de Vaneau. A participação de Zeloni é outro elemento decisivo para esse sucesso. Vindo do musical e da televisão, sua personalidade nos diverte e nos transporta ao antigo teatro brasileiro, do tipo de Procópio, com grande domínio do público, presença e habilidade de improvisação. Sua falta de disciplina cênica, que muitas vezes embaraça os que com ele contracenam, hoje em dia não é mais admitida, mas o sucesso obtido junto ao público serve de justificativa [...].

O cenário de Marie-Claire Vaneau é extraordinário como obtenção de atmosfera e transposição realista de uma antiga casa residência de

Campos Elísios. Mais talvez na realização cênica do que na concepção, a julgar pelos croquis apresentados na Bienal. De qualquer modo, é um dos pontos altos do espetáculo, que faz jus ao sucesso de vem obtendo. (Garcia, 2006, p. 489)

Figura 1 – Panorâmica do palco e cenário de *Os Ossos do Barão*, dirigida por Maurice Vaneau, de 1963



Fonte: acervo Vaneau/Célia Gouvêa.

Quando se observa a fotografia da Figura 1, há que se sublinhar que a cenógrafa Marie-Claire Vaneau, mesmo tendo visitado à época casarões antigos no bairro de Campos Elísios para inspiração, junto ao diretor Maurice Vaneau procurou se aproximar ao que o dramaturgo estabeleceu na sua rubrica inicial:

Cenário: Sala de estar de um velho casarão do século passado. Apesar de não estar inteiramente arrumada conforme o estilo, a sala conserva certo ambiente, devido aos móveis da época colonial. Nas paredes, alguns enfeites, que lembram a origem humilde de Egisto Ghirotto, fazem um flagrante contraste com os dois quadros a óleo dos antigos donos da casa: o barão e a baronesa de Jaraguá. Ao lado dos quadros, fotografia de Egisto abanando café. Numa das paredes, acima de uma marquesa

beranger, dois rastelos cruzados seguram duas peneiras grandes de abanar café. (Andrade, 1970, p. 399)

Assim, percebe-se uma preocupação em retratar o que foi esse ambiente em que as oligarquias cafeeiras viviam em São Paulo e que, mesmo em declínio econômico e social, procuraram manter a pompa. O cenário da casa foi pensado para mostrar os conflitos entre declínio e ascensão. Por um lado, é a casa de Egisto, imigrante do ramo de tecelagem, mas que conseguiu ascensão na nova especialidade a partir das antigas lavouras de café, mas, por outro, a casa ambienta também a chegada de Miguel Taques e sua família, ex-moradores da casa e detentores de uma pompa passada, que no presente da narrativa, reside apenas na memória.

Esses dois mundos dessas duas famílias aparecem representados nessa peça de Jorge Andrade e se encontraram em cena porque Maurice Vaneau encenou-a, em 1963, no palco do TBC de São Paulo. O que esse diretor viu nessa peça para querer montá-la? Possivelmente o contexto de famílias decadentes e de famílias em ascensão em São Paulo, mas também se pode especular que o diretor belga tenha sido tocado por essa narrativa teatral que coloca um estrangeiro, tal como ele, que tenta se adaptar num país distante, a uma cultura que lhe era estranha. Vaneau, tal como Egisto, vivia essa tentativa de ser aceito e de se afirmar profissionalmente no meio teatral de São Paulo.

Os instrumentos de trabalho de Vaneau não eram o ancinho e as peneiras, mas ele também, por meio de livros e peças, se apoiava num passado, numa cultura passada para construir um presente diferente. Vaneau vinha de uma Europa que já vivia a modernização teatral, pois viveu isso na Bélgica e na França, por meio da inventividade do cartel teatral francês.

Em algumas das imagens nota-se o destaque dado a uma caravela como elemento que compõe o cenário, uma alusão ao que o personagem Miguel Taques está sempre dizendo na peça, pois quando precisa lembrar que Egisto não tem tanta tradição, Miguel rememora que a chegada de seus primeiros familiares ao Brasil foi na caravela de Martim Afonso de Souza. É evidente que a fala de Miguel não reconhece a capacidade de reinvenção de ritos e tradições que detém toda cultura.

A fotografia de cenário panorâmica nos permite visualizar a totalidade da concepção da direção e cenografia. Nela vislumbramos todos os personagens na sala do casarão, a caravela à frente, as amplas janelas e portas, um enorme candelabro no teto, os quadros do barão e da baronesa de Jaraguá na parede do fundo, onde também se encontram as peneiras e os ancinhos. Uma ambientação que sintetiza bem as tensões entre passado cafeeiro e presente industrializante, diferença esta que está nos objetos, mas também nos costumes e nos modos de vida de brasileiros e estrangeiros.

Num primeiro olhar, é uma composição cenográfica bastante naturalista, não fugindo às características de espetáculos do TBC, mas em se tratando de uma peça escrita por Jorge Andrade, há que se considerar que cada objeto tem um histórico e não está ali aleatoriamente. Contém uma camada de sentimentos, e assim, porta muito simbolismo, advindo da dramaturgia e continuado na organização da cena por Maurice Vaneau.

Maurice Vaneau, pode-se dizer, era um profissional de teatro de muita criatividade, para alguns, bem à frente de seu tempo. Foi muito reconhecido nos trabalhos como diretor e cenógrafo, mas também se tornou exímio divulgador de suas peças e, na década de 1960, utilizou-se de estratégias que só vieram a se popularizar muito recentemente. Um exemplo disso foram os folhetos das Figuras 2 a 5, com desenhos próprios usados na publicidade de *Os Ossos do Barão* que, vistos hoje, muito se aproximam dos materiais utilizados em redes sociais para produtos de artes em geral e espetáculos de teatro.

Figuras 2, 3, 4 e 5 – Desenhos para divulgação da peça *Os Ossos do Barão*, de 1963, dirigida por Maurice Vaneau.





Fonte: acervo Vaneau/Célia Gouvêa.

A respeito da relação de Vaneau com o desenho, há um relato bastante ilustrativo em sua biografia sobre essa habilidade que conquistou quando, em 1944, começou a frequentar a Academia Real de Belas Artes, em Bruxelas. Mesmo que naquela época o desejo pessoal lhe apontasse o caminho do cinema, o jovem aprendiz da arte insistiu no campo das visualidades, o que posteriormente iria lhe oportunizar criações e trabalhos em teatro e outros ramos.

Todo esse contato com as artes foi muito enriquecedor para mim e até hoje tenho mais facilidade em comunicar meu afeto às pessoas por meio de desenhos do que de palavras. Quando alguém da família chegava de viagem, eu costumava colar meus desenhos e textos de boas-vindas na porta de entrada. O mesmo acontecia nos aniversários, quando eu cobria com eles toda a copa de casa, onde se toma o café da manhã. Também obtive na Académie des Beaux Arts o primeiro prêmio de minha vida artística, o de pintura ornamental, num concurso em que obtive o primeiro lugar com distinção. Essa formação seria posteriormente útil à minha vida teatral, principalmente nos métiers de figurinista e criador de cenários. A técnica do traço, não isenta de ironia ou mesmo de sarcasmo, também serviu para que eu mesmo criasse ilustrações, cartazes, programas e filipetas para muitas peças, inclusive em meus trabalhos no Brasil. Convém lembrar que o imaginário criativo belga é bastante influenciado pelas artes plásticas, sobretudo pela tradição da pintura flamenga de artistas como Jheronimus Bosch, Pieter Brueghel, James Ensor, na qual o inconsciente é uma forte presença. (Gouvêa, 2006, p. 48)

No caso específico dos desenhos que Vaneau fez para *Os Ossos do Barão*, é possível perceber certa influência dos desenhos de James Ensor, pintor belga nascido no final do século XIX e que faleceu em Bruxelas em 1954, ou seja, Vaneau pode ter vivido na Academia Real de Artes de Bruxelas momentos de inspiração acervo da pintura de Ensor. Outro fator importante nessa ponte entre as obras dos dois artistas é a predileção do pintor por marcas e críticas sociais em suas obras.

Outra aproximação crível com esses desenhos de Vaneau é a relação com a arte Naïf, tipo de pintura em que o cotidiano é captado, porém existiam excessivas preocupações acadêmicas, e isto num momento em que o diretor belga já estava bem distante dos preceitos da pintura e da academia. Há que

se ressaltar também a opção pelo nanquim nos traços e a ligação dos desenhos com temas locais, tais como: futebol, praia, cidade grande, entre outros.

Tudo isso para sublinhar que, nessa nova peça do TBC, houve sim um empreendimento bastante profissional da casa de espetáculos, como também do diretor, o que pode ser no quesito imagem. Outro aspecto que merece ser comentado diz respeito aos tradicionais materiais gráficos que quaisquer espetáculos do período utilizavam e que, em *Os Ossos do Barão*, nota-se a presença de muitos exemplares do tipo.

Figuras 6 e 7 – Artes gráficas para publicidade da peça *Os Ossos do Barão*, de 1963, idealizadas por Maurice Vaneau



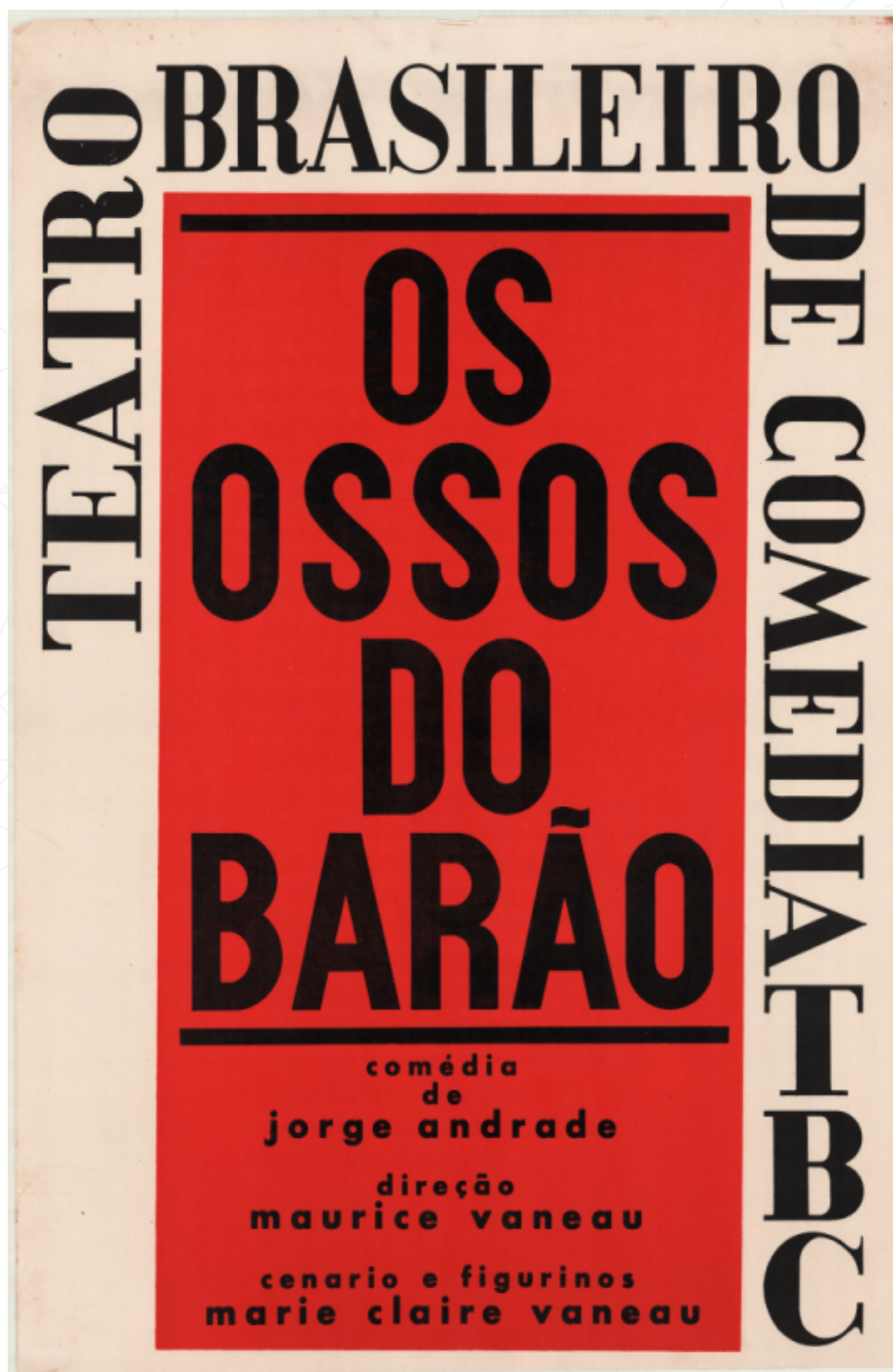
Fonte: acervo Vaneau/Célia Gouvêa.

Nas primeiras peças gráficas (Figuras 6 e 7) nota-se o uso das cores vermelhas nas letras e também a utilização de fotografias do elenco, valorizando as imagens de Cleide Yaconis e de Otelo Zeloni, atores de maior apelo popular naquele momento. Principalmente Zeloni, que já tinha a imagem construída na televisão, foi aproveitado para ampliar a divulgação da peça.

Além dos folhetos gráficos, fez-se uso também de cartazes e programa da peça (Figuras 8 e 9). No projeto gráfico se valorizava a imagem do TBC, o dramaturgo e os atores, pois eram sinônimos de qualidade advindos de

trabalhos anteriores. Em 1963, Vaneau também aparece destacado no material gráfico, não pelos trabalhos já realizados, mas porque os diretores estrangeiros já haviam construído um repertório na cidade e eram bem vistos pelo público de São Paulo.

Figuras 8 e 9 – Capas do Programa e cartazes idealizados por Maurice Vaneau para a peça *Os Ossos do Barão*, de 1963





Fonte: acervo Vaneau/Célia Gouvêa.

O espetáculo *Os Ossos do Barão* tinha um elenco bastante experiente, com muitas peças no currículo, como era de praxe na história do TBC, que sempre escolhia contratar e trabalhar com os melhores. Por outro lado, Vaneau, nesse período, já era um estrangeiro bastante ambientado na cidade de São Paulo, também já conhecido por outros trabalhos teatrais, portanto muitos queriam

estar em elencos por ele dirigidos. Todos esses fatores somados resultaram num elenco de peso para a montagem de *Os Ossos do Barão*, e sempre que eram convidados a falar sobre o diretor e o processo como um todo frequentemente diziam palavras construtivas.

A montagem de Vaneau, por exemplo, marca a estreia de Aracy Balabanian nos palcos de São Paulo. Ainda jovem lembra os momentos de jovem atriz que iniciava sua trajetória em um processo de montagem, com muitos assuntos paralelos:

A minha virgindade, porém, foi o que mais incomodou à classe artística. Em *Ossos do Barão*, no ensaio geral, todos elogiaram muito o meu trabalho, mas fizeram uma ressalva. *Ele não chegava “lá”, não descia até o útero*, porque, é claro, eu era virgem. Saí, tarde da noite, pensando no assunto e até cogitei dar para o primeiro que passasse, só para melhorar a minha interpretação. Afinal, queria estar bem na estreia! (Carvalho, 2005, p. 108)

Nas memórias dos atores e das atrizes que fizeram peças de Jorge Andrade e, no presente caso, dirigida por Maurice Vaneau, é que podemos encontrar vestígios do que foi o processo de criação. Nas palavras e sensações de Aracy pode-se notar uma jovem atriz encantada com a potência da dramaturgia, com a presença de um diretor importante e, ainda, o trabalho conjunto com profissionais que já tinham uma trajetória consolidada.

A primeira peça que fiz profissionalmente foi *Os Ossos do Barão*, do Jorge Andrade, com direção de Maurice Vaneau, em 1963, no TBC. Eu havia recebido um convite para ser a protagonista de uma peça de jovens; e outro para ser coadjuvante no TBC. Achava que não estava preparada para ser o primeiro papel e que tinha muito a aprender no TBC. Não estava errada. Entrava na primeira cena ao lado de Cleyde Yaconis, com um tubinho, bem juvenzinha. Eu tremia tanto que joelhos batiam. (Carvalho, 2005, p. 55)

Difícil tratar da história da cena brasileira pós-década de 1950 sem mencionar o nome de Cleyde Yaconis. No princípio, e durante algum tempo, era conhecida como a irmã de Cacilda Becker, mas hoje quando se olha sua trajetória e a quantidade de textos que representou em teatro é indiscutivelmente uma de nossas mais preciosas atrizes. Esteve presente em montagens

das principais dramaturgias brasileiras das décadas de 1950 e 1960. Foi uma das atrizes mais próximas de Jorge Andrade e trabalhou com quase todos os encenadores estrangeiros e os mais importantes diretores brasileiros do período.

Evidentemente, também trabalhou com Maurice Vaneau e, inclusive, estava na montagem de *Os Ossos do Barão*, de 1963. Em certa passagem de sua biografia, instigada a falar sobre sua experiência com os diretores estrangeiros, a atriz nos transmite uma interessante concepção:

O que é um bom diretor? É quando ele vai fundo no texto, na sua maneira de ver, eu posso até não concordar... O teatro é fantástico porque a mesma peça pode ser feita de dez mil maneiras. Depende da visão de cada um. Os teus valores não são os meus valores. Mas sejam quais forem os valores, o que faz um mau diretor é a superficialidade. É ser superficial, é passar por cima. Eu posso assistir o espetáculo que é um grande espetáculo, não concordar com a visão do texto, mas não tem como negar que ele foi fundo. O que faz um grande diretor é ele mergulhar e não deixar nada de superficial. É isso que dá segurança, prazer ao autor. Um bom diretor vai fundo, sem medo de errar. Um diretor, como o ator, tem que arriscar. (Ledesma, 2004, p. 51)

É possível perceber nessa passagem de Cleyde Yaconis uma concepção “moderna” acerca da função do diretor/encenador, vislumbra-se uma ideia de que a cena tinha uma autoria e que, mesmo havendo um dramaturgo no processo, tinha que se reconhecer também uma autoria da cena, uma emancipação dela com relação ao texto dramático. Essa visão moderna da cena já estava presente em montagens brasileiras das décadas de 1940, mas se aprofunda com o advento das companhias teatrais da década de 1950 e incrementa-se com a vinda dos diretores estrangeiros.

Nas falas e depoimentos da atriz podemos recuperar percepções acerca das escolhas de dramaturgo e diretor, e também a forma como se deu a escolha do elenco, por determinada personagem:

Nessa segunda fase no TBC, com os textos nacionais, a dramaturgia do Jorge Andrade foi muito importante. Eu fiz três peças dele e as melhores novelas. Jorge foi uma pessoa que admirei e, o que me honra muito, ele adorava escrever para mim. A primeira personagem do Jorge que representei foi a mãe mais pobre, que fazia crochê e era amiga das filhas

em *A Escada*. Esta peça faz parte de uma trilogia, junto com *Os Ossos do Barão* e *Vereda da Salvação*, que seriam montadas a seguir. [...] Foi uma delícia trabalhar com o Otelo Zeloni em *Os Ossos do Barão*. Era um ator maravilhoso, comediante. Ele fazia comédia, mas humanamente, com verdade, o tipo de humor que eu gosto. Zeloni era muito engraçado, inteligente, tinha uma capacidade de improviso, mas nunca em tom de besteiro. Nós ficamos com *Os Ossos do Barão* mais de um ano em cartaz e foi com essa peça que pegou fogo no TBC, numa segunda-feira. E na quinta teve matinê com o teatro ainda sujo, aquele cheiro de queimado, com aquela umidade da água usada para apagar o fogo entranhada nas paredes. Lotou a matinê. Pegou fogo na segunda, terça e quarta apagando fogo, lavando e limpando; e na quinta teve matinê com o teatro lotado. (Ledesma, 2004, p. 66; 69)

Diante da fala de Yaconis podemos perceber que o sucesso de *Os Ossos do Barão* não foi somente em virtude de um dramaturgo reconhecido e de um diretor estrangeiro, mas nota-se a participação de um ator como Otelo Zeloni que, vindo do rádio e da TV, emprestou seu prestígio e suas habilidades de ator cômico para a montagem.

Essa participação de Otelo Zeloni, que se concretizou praticamente na última semana de ensaios, é lembrada por outros atores de sua geração. Nas palavras de Rubens de Falco, Zeloni foi mais que um ator; ele, com seus improvisos e cacos contribuiu para a versão final do texto de Jorge Andrade.

Em 1963, depois de vários anos, eu voltei ao TBC. Voltei pra fazer *Os Ossos do Barão* de Jorge Andrade, dirigida por Maurice Vaneau, que foi, para a época, um estouro. Hoje em dia, uma peça fica três, quatro anos em cartaz, cinco anos até, mas naquela época não era comum. Um grande sucesso ficava o quê? Quatro meses. *Os Ossos do Barão* ficou, ficou naquela temporada, um ano em cartaz. Quando diminuía uma fila de espectadores, o Vaneau inventava alguma novidade para a mídia e no dia seguinte já tinha gente sentada no chão da plateia. Era assim, foi uma coisa fantástica. A peça ficou pronta, na realidade, uma semana antes da estreia. Quando o Zeloni entrou para fazer o italiano, substituindo o rapaz que estava ensaiando, mas que não conseguia fazer o papel, de tão inibido com o personagem. Aí, alguém deu a ideia: *Porque não chamar o Zeloni que é italiano, já temo sotaque, não precisa imitar nada...* E o Otelo Zeloni veio, em uma semana decorou a peça. Ele transformou o texto do Jorge Andrade, tornou-o mais acessível. No dia da estreia, quando Cleyde Yaconi e eu entrávamos no palco, ele vinha, fazia lá os salamaleques todos do italiano rico, e abria um champanhe. Quando

ele segurou a garrafa, o champanhe estourou e molhou o palco inteiro e todo o mundo que estava no palco. O Zeloni piscou para a plateia e disse: *automática*.

Aí ganhou a peça, e ganhou o sucesso da peça. Tanto que, quando Jorge Andrade publicou o texto, incluiu todas as modificações que o Zeloni tinha feito. E olhe que o Jorge era um ótimo autor, mas era um autor elitista, era sério, compenetrado. E o Zeloni deu para ele essa coisa popularesca, de se comunicar direto com o público. Eu sei que foi por isso que nós ficamos esse tempo em cartaz.

No final eu tive que sair d' *Os Ossos do Barão* porque os *Jograís* foram convidados para ir para o México. (Licia, 2005, p. 68-69)

Em seu balanço de vida e carreira, Rubens de Falco relata a relação com Maurice Vaneau, a capacidade que o diretor tinha de realizar mudanças na peça de acordo com as expectativas do público e como isso alimentou e deu sobrevida à peça. Salienta, ainda, as estratégias de publicidade de Vaneau que, já naquele tempo, na década de 1960, propunha diversos instrumentos de chamada de plateia. Um exemplo que mencionamos foram os desenhos publicados em jornais. Mas chama a atenção também em seu relato a presença e força interpretativa dos atores, em especial Zeloni, o que demonstra que o sucesso foi uma soma perfeita de trabalho e talento do dramaturgo, do diretor e dos atores.

O encontro entre Jorge Andrade e Maurice Vaneau é um capítulo considerável da história do teatro paulista e brasileiro. Uma parceria que se soma a outras na importante contribuição de diretores estrangeiros ao projeto de “modernização” do teatro no Brasil. Em Vaneau, assim como em outros diretores estrangeiros, nota-se uma valorização da direção como autoria da cena, ressalta-se a importância da dramaturgia e respeito ao dramaturgo. No entanto, Vaneau também deseja um lugar específico para suas criações, as quais não foram somente com texto e cena, pois inovou nas divulgações de seus espetáculos, no uso de estratégias gráficas ampliadas somente décadas depois nas redes sociais de internet. No caso da montagem de *Os Ossos do Barão*, em 1963, ela conquistou uma das maiores bilheterias da época. O reconhecimento de seu trabalho e trajetória é visível nos depoimentos de profissionais que trabalharam com Maurice Vaneau, que sempre ressaltam a busca da

inovação e da proximidade com o que o público queria assistir na São Paulo dos anos de 1960.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARANTES, L. H. M. Do Primado do Texto à Ideia de Autonomia Cênica: os diretores de Jorge Andrade. *In*: LIMA, E. F. W.; PARANHOS, K. R.; COLLAÇO, V. (org.). **Cena, dramaturgia e arquitetura**: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 91-111.
- ARANTES, L. H. M. **Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: Edufu, 2008.
- AZEVEDO, E. R. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.
- CARVALHO, T. **Aracy Balabanian**: nunca fui anjo. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2005.
- GARCIA, C. **Os caminhos do teatro paulista**: um panorama registrado em críticas. São Paulo: Prêmio, 2006.
- GOUVÊA, C. Retorno renovado – a constituição do acervo Gouvêa-Vaneau. **Revista Dança**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 27-38, 2015.
- GOUVÊA, L. V. B. **Maurice Vaneau**: artista Múltiplo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Coleção Aplauso Teatro Brasil). Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.217/12.0.813.217.pdf>
- LEDESMA, V. **Cleyde Yaconis**: dama discreta. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- LICIA, N. **Rubens de Falco**: um internacional ator brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

Recebido em 16/05/2025

Aprovado em 10/09/2025

Publicado em 10/11/2025



A dança em tempos pandêmicos: vivências e sentidos no espaço virtual sob olhar fenomenológico

*Dance in pandemic times: experiences
and meanings in the virtual space from a
phenomenological perspective*

*La danza en tiempos de pandemia:
vivencias y sentidos en el espacio virtual
desde una perspectiva fenomenológica*

Kaio César Celli Mota
Michele Viviane Carbinatto

Kaio César Celli Mota

Mestre em Estudos Socioculturais e Comportamentais do Esporte pela Universidade de São Paulo (USP), com fomento do CNPq. Professor no curso de graduação em Educação Física da Universidade de Santo Amaro (UNISA)

Michele Viviane Carbinatto

Pós-Doutora pela Teachers College, University of Columbia (Nova York). Professora e pesquisadora na Escola da Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo (EEFE-USP)



Resumo

Este artigo apresenta uma análise fenomenológica da experiência vivida por jovens integrantes do Laboratório de Estudos do Corpo (LEC) durante a pandemia de covid-19, com ênfase nos efeitos do isolamento social sobre a prática da dança em ambiente virtual. A investigação foi conduzida por meio de entrevistas em profundidade, registros visuais e diários de aula, com o objetivo de compreender como os nove participantes ressignificaram o espaço doméstico e os próprios corpos, desenvolvendo novas formas de expressão e resistência corporal. A análise dos dados foi realizada com base na abordagem fenomenológica, buscando captar os sentidos atribuídos pelos participantes às suas vivências. Os resultados revelam que a dança constituiu-se como uma estratégia de enfrentamento emocional, reinvenção de vínculos afetivos e fortalecimento da corporeidade, mesmo diante das restrições técnicas e espaciais impostas pelo contexto pandêmico. Conclui-se que, apesar do distanciamento físico, a prática artística foi preservada, reafirmando a potência do corpo em movimento como forma de resiliência e superação.

Palavras-chave: Fenomenologia, Experiência vivida, Dança contemporânea, Pandemia, Ensino remoto.

Abstract

This study phenomenologically analyzes the lived experience of young members of the Laboratory of Body Studies during the COVID-19 pandemic, specially the effects of social isolation on the practice of dance in virtual environments. This investigation included in-depth interviews, visual records, and class journals to understand how its nine participants resignified their domestic spaces and their own bodies and developed new forms of expression and bodily resistance. Data analysis was based on a phenomenological approach to grasp the meanings attributed by the participants to their experiences. Results show that dance emerged as a strategy for emotional coping, reinvention of affective bonds, and strengthening of corporeality, even in the face of the technical and spatial limitations due to the pandemic. Despite physical distancing, artistic practice remained, reaffirming the power of moving body as a form of resilience and overcoming.

Keywords: Phenomenology, Lived experience, Contemporary dance, Pandemic, Remote teaching.

Resumen

Este artículo presenta un análisis fenomenológico de la experiencia vivida por jóvenes integrantes del Laboratorio de Estudios del Cuerpo (LEC) durante la pandemia de la covid-19, con énfasis en los efectos del aislamiento social sobre la práctica de la danza en entornos virtuales. Esta investigación se llevó a cabo mediante entrevistas en profundidad, registros visuales y diarios de clase, con el objetivo de comprender cómo los nueve participantes resignificaron el espacio doméstico y sus propios cuerpos mediante el desarrollo de nuevas formas de expresión y resistencia corporal. El análisis de los datos se realizó a partir del enfoque fenomenológico para captar los sentidos atribuidos por los participantes a sus vivencias. Los resultados revelan que la danza se constituyó como una estrategia de afrontamiento emocional, reinención de vínculos afectivos y fortalecimiento de la corporeidad, incluso frente a las restricciones técnicas y espaciales impuestas por el contexto pandémico. Se concluye que, a pesar del distanciamiento físico, la práctica artística fue preservada al reafirmar la potencia del cuerpo en movimiento como forma de resiliencia y superación.

Palabras clave: Fenomenología, Experiencia vivida, Danza contemporánea, Pandemia, Enseñanza remota.

Na imensidão da quietude forçada,
os corpos se tornam vozes.
Em um cenário de medo e incerteza
onde as palavras se tornam pesadas e o silêncio assombra,
a dança emerge como alívio, como protesto e como cura.
Movimentos antes contidos agora se libertam,
contando histórias de saudade,
de dor e de esperança.
Cada passo, um lamento.
Cada gesto, uma memória.
Cada salto, uma tentativa de romper com as limitações
que o mundo impôs.
Em tempos pandêmicos,
a dança é a linguagem da resistência.
Ela reconfigura o luto em força,
a solidão em comunhão,
o desespero em resiliência.
A dança é a alma que se recusa a ser silenciada,
que encontra, em cada movimento,
uma forma de se reinventar e transformar.

Quando as palavras falham, que dancemos.
Quando o choro ecoa, que o som dos passos o acolha
e o transmute em esperança.

Kaio César Celli Mota, autoria própria.

Abertura ao pensamento

Assumo o lugar de uma pesquisa fenomenológica, que imbrica o eu, sujeito pesquisador, e mundo que observo. Se agora sigo em movimento, outrora me sentia estagnado. Uma ocasião nunca vivenciada colocou o mundo em uma outra perspectiva. Paramos bruscamente. Um dia, um corpo metropolitano transitando pelos caminhos de uma grande cidade, outrora um corpo pandêmico limitado pelas paredes concretas do meu próprio lar. Este corpo que vos fala entrou em conflito. Se por essência o movimento me preenchia desde o primeiro entendimento de mundo, por obrigação de uma ocasião externa se fez “interromper”. Parou-se o trânsito, o trabalho, a escola, e rompeu com a vida tal qual entendíamos até aquele momento. Ao ligar a televisão: lockdown, vacina, política, meio ambiente. A mente transitava entre momentos de delírios, medos e preocupações. Mas se algo acontecer comigo e com a minha família? Sentia cada vez mais o mundo desmoronando ao meu redor. E eu, na beira de um precipício, por mais que corresse e tentasse fugir, continuava ali, no mesmo lugar. Duas escolhas se apresentavam: lançar-me no abismo sombrio daquele penhasco ou, com plena consciência, encontrar algum alívio ao focar pequenas ações concretas que me permitissem um caminhar mais pausado e atento ao momento presente.

Naquele momento, me restava “manter algumas coisas no lugar”. Na verdade, em um nem tão novo “lugar”. O lar, que antes significava um espaço de conforto, acolhimento e bons encontros, quase se tornou uma “prisão”. E se precisávamos, de maneira obrigatória, permanecer nele, restava ressignificar os seus espaços, para manter, de alguma forma, o corpo em certo “movimento” que pudesse mobilizar de novo a vida, o trabalho, a escola e os estudos. De tal modo, mantive um dos vários projetos pessoais ativo, um grupo de pessoas que começaram a se reunir antes da pandemia para pensar, discutir e experimentar princípios da dança, para culminar em uma composição coreográfica. Após um breve período de pausa para reestruturação do

projeto, a proposta voltou à ativa durante a pandemia. Passo a me encontrar semanalmente com um grupo de nove jovens dançarinos, participantes de um projeto social chamado Laboratório de Estudos do Corpo (LEC): estudantes de ballet clássico, jazz e dança contemporânea de uma escola de dança na Zona Sul de São Paulo.

Compartilhávamos uma vontade de nos encontrarmos, ainda que em novas conformidades e em diferentes espaços de um mundo virtual. Criamos uma brecha no “espaço e tempo” pandêmico para trocarmos lamúrias, pensamentos e incertezas, que se transformaram, apesar de certas restrições, em movimentos poéticos traduzidos em dança. O medo converteu-se em movimento, ainda que em um espaço restrito e de maneira bem pontual. Foi forjado, com aquele grupo, um lugar de escape da situação que estávamos vivenciando. Criamos um lugar seguro, ainda que virtual, no qual nós, apesar dos pesares, continuávamos sendo corporeidades em movimento.

Foi por meio dessa nova experiência de mundo vivido que despertou em mim, agora, sujeito pesquisador, o interesse em mergulhar naquilo que havia sido experienciado. Por mais que, ao assumir o lugar de uma pesquisa científica com raízes positivistas, que nos deixa cada vez mais externo ao fenômeno, vejo-me profundamente imbricado com aquilo que foi vivido. Uma corporeidade que está, ao mesmo tempo, dentro e fora dele. Fluidez essa que me permitiu investigá-lo sobre diferentes perspectivas. Ora sou eu quem vos falo sobre as impressões e sensações que outrora estiveram presentes no meu corpo-próprio, ora compartilho os insights e as percepções sentidas e observadas pelos colaboradores desse projeto: nove jovens que decidiram, comigo, embarcar nessa dança pandêmica.

Assim, o objetivo deste trabalho é lançar luz sobre os encontros remotos vivenciados por esse grupo durante a pandemia, desvelando suas experiências a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty (2011). Buscou-se compreender, com sensibilidade e profundidade, as vivências compartilhadas nesse contexto, captando os sentidos que emergiram dessas interações.

Desenrolar metodológico

Ao vivenciar o fenômeno intensamente, ele se revelou sob diversas perspectivas e manifestações, expressando múltiplos modos de ser e estar

no mundo (Bicudo; Klüber, 2013). Para alcançar uma compreensão genuína, foi necessário imergir no ambiente analisado, permitindo que a partir da percepção fossem reveladas as subjetividades entrelaçadas em uma teia comum de experiências, que estavam repletas de significados. Adotando a “atitude fenomenológica”, buscamos trazer à tona significados mais profundos que desvendassem “[...] atitudes, novos modos de ver, compreender e viver, valorizando a experiência originária e envolvente da corporeidade, motricidade, sensibilidade estética e escuta do outro” (Nóbrega, 2019, p. 73-74).

Assim, a construção dos dados aqui refletidos ocorreu por meio de um conjunto de instrumentos científicos pautados no espaço-tempo das aulas de dança que ocorreram durante a pandemia. A partir de várias perspectivas, a entrevista fenomenológica, o método visual e a análise documental convergiram para a compreensão do que foi realmente vivido pelos participantes da pesquisa.

Por meio da entrevista fenomenológica, as vozes dos dançarinos rasgaram o silêncio e se abriram ao mundo. Em um processo de partilha genuína, entrevistador e entrevistado teceram juntos uma série de diálogos que buscaram retratar um mundo vivido de maneira virtual, compartilhando sensações, sentimentos e experiências vivenciadas, os quais, mais tarde, foram interpretados e revelaram significados profundos do fenômeno observado (Brinkmann; Kvale, 2009).

Por meio do método visual, utilizando fotografias e vídeos, os colaboradores puderam acessar fragmentos de experiências passadas, evocando situações anteriormente vividas por meio da memória. Desse processo emerge o conceito de “corpo mnésico” – uma rede de memórias, significados, sensações e percepções, todas elas, que permanecem inatas ao sujeito e se entrelaçam a um mundo em movimento (Kliemann, 2015; Pardelha, 2007). Ao pedirmos que se filmassem dançando em resposta à pergunta “O que foi a pandemia para você?”, foi facilitado o resgate de identidades próprias que, naquele contexto, estavam incorporadas ao ambiente doméstico. Corpo e lar se fundiram, criando uma poética da dança. O material produzido contém um grandíssimo valor sentimental, são as memórias de um tempo extremante difícil e singular, vivido por um grupo de jovens que se viram, dentro daquele contexto, tendo que extravasar os seus sentimentos por meio da dança. Assim, concordamos com Capelatto e Carvalho (2022, p. 6): “esse material será uma lembrança desse tempo tão diferente.”

O termo “análise documental” carrega uma formalidade associada a processos mais formais da pesquisa científica (Lima Junior et al., 2021). Embora usemos essa nomenclatura, buscamos, por meio dos “diários de aula”, uma escrita mais livre e autêntica, que, em um fluxo espontâneo de pensamentos registrados, revelasse o que foi genuinamente sentido e descrito, tanto por mim quanto pelos colaboradores.

No caminho de ir e vir, parar e sentir, observar e relatar, analisar e refletir, as coisas foram se revelando a nós. Foi necessário adotar uma estratégia de “redução fenomenológica” para desvelar o fenômeno, suspendendo juízos e julgamentos e permitindo uma análise autêntica. No mais, em conjunto com a figura da *peer checking*, foi atribuído um olhar e uma percepção externos ao fenômeno. Esses processos buscaram assimilar os significados expressos nas diferentes percepções coletadas. Após um longo período de imersão, foram atribuídos sentidos e significados para as diferentes experiências relatadas, que foram qualificadas e organizadas em unidades de significado.

Vale destacar que adotamos pseudônimos para as intercorporeidades embrenhadas nesta pesquisa (neste caso, referentes à nomenclatura dos planetas do sistema solar), respeitando seu anonimato e privacidade.

Exploraremos uma dessas unidades para que você possa experimentar, ainda que por meio de seu próprio ponto de vista e percepção de mundo, uma parcela do que foi vivido por nós. Se, ao final desta leitura, você sentir o desejo de se embrenhar ainda mais, convidamos a uma imersão mais profunda nas reflexões apresentadas por Mota (2023).

“Eu-outro-lar”: intermundos conexos durante a pandemia

Em meados de 2020, ao recebermos a notícia sobre a pandemia e o isolamento social, colocamo-nos para dentro de casa com a ideia de que aquela situação se estenderia por poucas semanas e que em breve retornaríamos para a nossa rotina. À medida que o tempo se alongava, víamos diante dos nossos olhos os dias se estendendo em semanas, meses e anos. Um sentimento de tristeza profunda e melancolia tomava conta de todos, assim como relata Urano:

[...] do dia para noite acabou, tipo, tudo que a gente estava acostumado mudou, assim... e foi muito rápido, foi um baque! Literalmente um baque

pra gente! [...] A gente ficou muito triste, então, teve tristeza, esse sentimento também! (Urano).

Esse período nos expôs a sensações como tristeza, angústia, tédio, solidão, impotência e medo, com consequências que impactariam diretamente a vida cotidiana (Leitão; Moreira; Souza, 2021). Vivendo o mundo corporalmente, acabamos também sendo afetados por essas experiências sociais por meio do nosso corpo (Giddens, 2004). Com o prolongamento do tempo, aumentavam os reflexos físicos e psicológicos entre as pessoas, que, para além dos possíveis impactos diretos do vírus, também poderiam enfrentar problemas de saúde mental, como ansiedade e depressão (Bastiampillai et al., 2020; Carvalho et al., 2020; Nascimento; Maia, 2021; Ornell et al., 2020).

Em vez de se render a essas adversidades, decidimos reagir. Transformamos o sentimento em um impulso para ações concretas durante a pandemia, visando mitigar seus múltiplos impactos. Para Capelatto e Carvalho (2022), apesar das restrições impostas pela pandemia sobre a prática de atividade física, houve uma tomada de consciência por parte da população sobre se manter fisicamente ativa durante todo esse período, e que, para isso acontecer, deveria haver uma maior motivação para uma mudança de rotina. Com o aumento exponencial de encontros por meio de plataformas digitais, surgiram novas configurações de trabalho, escola e prática de atividade física, possibilitando que os integrantes estabelecessem, de algum modo, uma nova rotina. Ainda assim, sendo a dança o braço das práticas corporais escolhida para enfrentar movimento pandêmico, ela poderia ser uma modalidade de atividade física que contribuiria na melhoria da autoestima, valorização e satisfação pessoal, auxiliando na melhoria do status de qualidade de vida e bem-estar (Silva; Santos, 2022).

Passamos a habitar o mundo virtual, e os encontros do LEC firmaram um compromisso entre dez pessoas (eu, sujeito pesquisador e outrora também professor, e os nove alunos). Ainda que o mundo estivesse desmoronando, passamos a agir com uma série de novos pensamentos e ações que buscaram ressignificar toda a situação pandêmica. Entendíamos que, ao agir de maneira mais fluida e maleável, alguns hábitos e vícios mentais e corporais provenientes da pandemia poderiam ser dissolvidos (Alves; Ota, 2023).

Para compreender melhor esse fenômeno, foi necessário reaprender a olhá-lo, por trás das janelas das nossas casas ou das telas dos nossos computadores. Para tanto, foi preciso um aprofundamento em si mesmo, em um mundo interno que coabita a nossa própria razão de existência. Pela ótica da fenomenologia, “ser-no-mundo” é uma condição essencial de voltar para si mesmo (Merleau-Ponty, 2011). Recolher-se ao próprio ser em busca de uma essência pura e verdadeira, impregnada de autenticidade, que revela ao mundo quem somos em todas as nossas versões.

Durante a pandemia, os sentidos atribuídos à experiência vivida foram distintos para cada pessoa, refletindo uma percepção singular desse período desafiador. Para muitos, foi um momento de recolhimento, reflexão e ressignificação; para outros, uma oportunidade de introspecção e aprendizado, promovendo mudanças significativas por meio da busca de novas ferramentas para interiorização. Essas ferramentas possibilitaram aprendizagens que redefiniram os modos de olhar para a vida e para si mesmo.

Urano, por exemplo, relata uma percepção mais aguçada de si ao vivenciar esse período por meio de seu corpo-próprio. Mesmo em um contexto remoto, ele destacou os estímulos proporcionados pelas experiências no grupo:

Mesmo que virtualmente, foi bem legal! Eu consegui aprender bastante coisa! [...] Mas consegui aprender bastante coisa em relação ao meu corpo, também.... Até onde eu consigo ir, onde ainda é um pouco difícil [...] Então mesmo online, deu para aprender bastante coisa! (Urano).

Sol percebeu como as experiências ressignificadas contribuíram para o seu processo de desenvolvimento na dança. Ele reflete sobre como conseguiu transformar as adversidades do momento em algo que promovesse um crescimento pessoal:

Mas foi uma experiência muito boa também, se você for parar para pensar, o que que isso ajudou na minha dança; eu vejo que me trouxe o outro lado, sabe, como eu consigo me reinventar mesmo! Como eu transformo esse momento em algo transformador... Como eu transformo isso em algo que vai me desenvolver! (Sol).

Destacamos que, na sua maioria, as experiências foram pautadas na “dança contemporânea”, já que seu percurso revela uma prática desenvolvida

sobre linhas de subjetivação que incorporam multiplicidades de sentidos, caminhos e possibilidades (Cohen, 2001). Ao vivenciar essas experiências corporalmente, Sol percebeu que estar sozinho em casa, diante de uma tela, desafiou-o a se conectar mais consigo mesmo e com sua movimentação, promovendo um desenvolvimento pessoal que também impactou sua performance positivamente:

O lado bom de fazer aula online é justamente isso! Você vai ter que ouvir, prestar atenção, e isso influencia muito! [...] Então, como é que eu aproveito esse momento prestando mais atenção, tentando trabalhar outras questões que são muito importantes para nossa dança, como ouvir mais [...] Querendo ou não, traz o seu lado mais de você querer entender seu corpo, querer entender o seu indivíduo, e isso acaba me desenvolvendo na dança (Sol).

Esses relatos evidenciam que sair da zona de conforto, enfrentando situações e desafios inéditos, mobilizaram a adoção de novas atitudes. As pessoas precisaram enfrentar essas situações desconfortantes, e a dança foi usada como essa “válvula de escape” (Silva; Santos, 2022) ao proporcionar um local seguro e acolhedor, em que, por meio dos movimentos, os sentimentos fossem sentidos, revistos e reformulados, expressados por meio da poética de suas corporeidades, nas quais foram expressas “paisagens do inconsciente” (Cohen, 2001). Enxergar a ocasião sob uma perspectiva diferente significou não apenas incorporar uma nova percepção de si mesmo, mas também, ainda que remotamente, uma renovada percepção dos outros em um mundo coletivo.

Se até aquele ponto vivíamos por meio das trocas corporificadas em um mundo real, passamos, a partir da pandemia, a conviver em um mundo remoto que nos distanciou fisicamente uns dos outros. Ainda que naquele período o grupo se “encontrasse” uma vez na semana pelo Google Meet, era evidente um sentimento de solidão, resultado de uma falta de troca de olhares, toques e o compartilhamento de um espaço físico em comum, como no caso dos estúdios e salas de dança.

Para alguns integrantes, a falta de interação acentuava uma sensação de desconforto e desconexão, evidenciando nossa natureza social e a necessidade de dinâmicas coletivas para nos sentirmos pertencentes. Para outros,

a solidão foi ressignificada como **solitude**. Nesse contexto, estar sozinho tornou-se uma oportunidade de desenvolvimento pessoal, permitindo o enfrentamento da timidez, maior liberdade para experimentações corporais e até mesmo a descoberta de novos caminhos na dança, como a improvisação, sem o peso do julgamento alheio. Durante uma discussão com a *peer checking*, ficou evidente como esse processo impactou positivamente Netuno:

Uma coisa boa da pandemia foi o fato dela estar sozinha em casa e que, como ela é muito tímida, isso melhorou muito, principalmente com relação à improvisação, que ela não se desenvolvia tanto com as aulas, porque ela sabia que tinha gente olhando. Então, ela não se sentia à vontade e percebeu que em casa ela evoluiu muito nesse sentido, de explorar mais o corpo, os movimentos e tudo mais (Discussão com a *peer checking* sobre Netuno).

Para a fenomenologia, o corpo vivido está relacionado ao próprio movimento. Os sujeitos que estudam a si mesmos, por meio de novas experimentações corporais, poderiam ampliar um repertório motor próprio e reconhecer sua expressividade como únicas e particulares (Tourinho; Silva, 2006).

Certamente, podemos notar que as experiências foram particulares. Mas, ainda assim, precisaríamos nos aprofundar sobre as experiências vividas de maneira coletiva, já que, no caminho da fenomenologia, o mundo vivido se dá por meio do atravessamento das intersubjetividades. Vivemos um modelo simbiótico de comunidade, pois somos seres sociais. As diversas conexões estabelecidas ao longo da vida construíram a nossa percepção de ser-no-mundo com os outros. Durante a pandemia, o isolamento social interferiu nessa engrenagem, rompendo com o sentido de ser e estar junto no mundo, refletido nessa “falta do outro”.

Esse mundo vivido também se manifesta de forma social, no encontro com a coletividade, pois as experiências humanas são compreendidas e significadas de maneira interpessoal (Leitão; Moreira; Souza, 2021). Durante o contexto pandêmico, as ferramentas de telecomunicação digital desempenharam um papel essencial na mediação dessas novas interações, adaptando-se ao cotidiano remoto (Sbeghen; Wittizorecki; Haas, 2022). Nesse cenário, os corpos em ação mantiveram sua realidade e sociabilidade, mas o espaço de interação foi transposto para o ambiente virtual (Ehrenberg; Miranda; Carbinatto, 2022).

Dessa forma, novas relações foram construídas, consolidando o mundo coletivo como uma dimensão essencial da existência. Podemos afirmar que somos-no-mundo porque somos-com-o-outro (Patrício, 2021). Esse “somos” revela nossa inserção em uma teia interconectada de experiências compartilhadas, em que a coletividade se torna parte intrínseca do que nos define.

Para Surdi e Kunz (2010), construímos o nosso mundo próprio na medida em que nos relacionamos com os outros. No caminho desta investigação, entendemos que seria necessário um olhar sobre o mundo coletivo para compreendermos as relações que ora emergiram e ora se perderam durante esse processo. Ao se conectar com os outros, na sua multiplicidade de significados, modificam-se as experiências de diálogos e as relações humanas (Sbeghen; Wittizorecki; Haas, 2022).

O fato é que, como integrantes do grupo LEC, já compartilhávamos laços que transcendiam a mera convivência; éramos, de certo modo, cúmplices em um percurso de trocas e aprendizagens. No contexto de distanciamento, não estávamos simplesmente nos afastando de “alguém,” mas de um amigo, um colega, uma presença significativa que já havia se entrelaçado às nossas vidas. Era uma pessoa cuja importância reconhecíamos como parte essencial da tessitura do nosso existir coletivo, alguém por quem nutríamos apreço suficiente para sentir, na ausência, o eco de sua presença.

Então, a gente sempre foi muito próximo, mesmo antes do grupo! O grupo está juntando a gente mais! Então, mesmo online, a gente conversava ainda, por WhatsApp, por ligação! Então, a gente não se distanciou, assim, o grupo! A gente só não estava se vendo no presencial, mas a gente continuou se falando normalmente... (Saturno).

A existência de uma amizade sólida entre os integrantes do grupo antes do distanciamento foi crucial para que a comunicação se mantivesse fluida e natural, mesmo no ambiente digital. Os recursos tecnológicos disponíveis atuaram como pontes que sustentaram as conexões previamente estabelecidas. A interação remota com pessoas com quem já nutríamos vínculos afetivos fora das plataformas digitais tem o potencial de preservar um “senso habitual de união” nas relações preexistentes (Osler, 2020).

Essa perspectiva foi reforçada durante uma discussão com a *peer checking*, na qual identificamos como esses laços anteriores contribuíram

para a continuidade do contato durante a pandemia: “Para ela, como o grupo já era muito próximo antes, nada se perdeu [...] ela acha que a pandemia na verdade fortaleceu o grupo” (Discussão com a *peer checking* sobre Urano).

Essa experiência revela como os vínculos afetivos preexistentes não apenas resistiram às adversidades do distanciamento, mas, em alguns casos, foram intensificados, transformando o desafio em uma oportunidade de fortalecimento coletivo, e evidencia que, apesar da separação física, ainda estávamos conectados por raízes mais profundas, repletas de historicidade e significados.

Ao nos reconhecemos mutuamente, passamos a cultivar um sentimento de empatia e solidariedade diante das situações e emoções compartilhadas. Nesse encontro, emerge um ato de solidariedade entre duas presenças corpóreas, conectadas pelo sentimento do “eu sinto”. Para Mota, Patrício e Carbinatto (2022), seriam desenvolvidas relações entre indivíduos que compartilham um mesmo conteúdo e objetivo, o que fortaleceria uma sensação de união coletiva. É nesse entrelaçamento sensível que começamos a perceber as sutilezas e delicadezas que compõem o universo coletivo (Bauman; Carvalho, 2005). A realidade humana é compreendida por meio das múltiplas relações, em que o processo de experiências corporais, enquanto intersubjetividades em ação, estará sempre situado nesse “encontro” com o outro (Franco; Santos; Caminha, 2020). Haveria um estado de presença, ainda que reconfigurado, do qual se passou a reconhecer a coletividade por meio da valorização do tempo de encontro com o outro (Andrade; Santos; Banov, 2021). De tal modo, inferimos que, mesmo de forma online e apesar da distância, as relações sociais nesse grupo foram mantidas e fortalecidas.

Antes da pandemia, o grupo vivenciava uma série de exercícios voltados ao desenvolvimento de técnicas específicas da dança com o objetivo de expandir a percepção sinestésica. Contudo, diante das novas circunstâncias, essas práticas precisaram ser reformuladas e ressignificadas. O toque, por exemplo, elemento essencial para muitas técnicas de dança, tornou-se inviável no contexto do distanciamento físico. Sem essa possibilidade, foi necessário explorar novas vias de acesso à percepção, voltando-se para um sentir mais profundo de si mesmo e das relações com o entorno. Foi preciso “trocar de pele”, como um princípio de mutabilidade, ao viver outras temporalidades,

viabilizando novos caminhos e convidando os sujeitos a um reencontro consigo e com o outros (Borges, 2024). Assim, emergiu uma busca por conexões que não dependiam do contato direto, mas que ressoavam nos corpos e nos elementos externos que, ainda assim, nos tocavam de outras formas:

Passei o lenço no corpo todo, com intensidades diferentes, foi um pouco estranho pois o meu corpo não está acostumado com esse toque! Depois fizemos com a intenção de deixar o pano nos conduzir como se fosse a nossa própria sombra. Ao longo do exercício eu percebi como o toque dos outros faz falta durante a pandemia, já que na dança nós nos tocamos muito! Depois destes exercícios percebi a necessidade de valorizar o toque, primeiro em mim mesma, e quando possível, nas outras pessoas! (Diário de Marte).

Mesmo diante da ausência do toque, compreendemos que o outro permanece sendo uma parte essencial de nossa própria existência. É na interação que encontramos a possibilidade de expressar nossa essência, pois nossa vivência se tornaria incompleta sem essa conexão (Monteiro, 2006).

No processo de compartilhamento das descobertas e sensações emergidas durante os encontros, incorporamos um momento ao final das aulas para dividir nossas percepções e criações desenvolvidas ao longo da prática. Apesar do distanciamento, cria-se um espaço em que passamos a habitar a intencionalidade do outro, mesmo que por entre as telas, onde o gesto irá se revelar como parte fundamental dessa interconexão, trazendo um grande apelo à expressão artística (Mota; Patrício; Carbinatto, 2022). Nesse exercício, aprendemos a reconhecer a “existência” do outro por meio do olhar, do observar, do apreciar e do sentir a forma como cada ser interpretou e se expressou dentro daquele novo espaço mediado pela tela.

No caminho das discussões propostas até aqui, foi dada ênfase às relações que emergiram entre os próprios participantes, com destaque a esse olhar voltado para si, à situação vivenciada, à busca por ressignificações e à persistência nas suas próprias práticas corporais. Além disso, notamos que, ao vivermos o mundo coletivamente, as relações estabelecidas com os demais colegas foram significativas, pois ser-no-mundo era, até aquele momento, compartilhar os espaços e as tarefas com os outros. No momento em que a pandemia nos colocou para dentro de casa, nascia um novo olhar

para o próprio espaço físico e o ambiente doméstico. A casa tomou outras conformações: ora nos protegia do vírus, ora nos prendia e nos afastava da vida. Se até aquele ponto não tínhamos escolha, restou um novo olhar para o lar especificamente no contexto em que o grupo insistia em manter a sua prática ativa: reconfigurando-a, fazendo novas descobertas, ampliando as possibilidades e incorporando o ambiente circundante. Para a realização das atividades em casa, foi necessário fazer adaptações no ambiente, incluindo ajustes relacionados aos pisos, aos calçados utilizados, bem como à ventilação e à iluminação do espaço (Zikan et al., 2020).

Diversos foram os espaços de casa que foram adaptados para as aulas. Entre os relatos, destaca-se a sala de estar, o salão de festas do prédio, o quarto e até mesmo o banheiro. A princípio, existia uma sensação de “desconforto” diante da inadequação do ambiente, seja em relação ao tamanho, ao piso, a obstáculos ou à presença de outros familiares que compartilhavam aquele lugar. Pesquisas apontam que, no ensino da dança online, a limitação de espaço foi um desafio significativo, exigindo adaptações nas aulas para adequação às restrições do ambiente de cada participante (Lima, 2021; Zikan et al., 2020).

As consequências de fazer em casa, é isso, porque a gente não tem um solo legal para pisar, para pular e tudo mais! Ainda mais a gente que usa muito chão também! Então, por exemplo, a gente sai ralado, pelo menos no espaço que eu fazia, tipo, era bem complicado, assim... (Mercúrio).

Relatos indicam que essas dificuldades limitaram o desenvolvimento e a execução de determinados elementos técnicos da dança, o que, no retorno às aulas presenciais, poderia resultar em uma defasagem no aprimoramento técnico de algumas habilidades:

Não tinham alguns exercícios online que tem no presencial, como saltos, piruetas e diagonais.... Eu senti muito a falta dessas coisas que a gente estava acostumada a fazer nas aulas presenciais! (Terra).

Essas habilidades significam um controle racional do próprio corpo, com certo nível de especialidade, alcançando um estado de performance consolidado (Wesemann, 2011). Por meio do treino constante de algumas

movimentações, o dançarino desenvolve um nível técnico condizente com a qualidade da sua performance. Dessa forma, a preocupação dos integrantes do grupo era a possibilidade de serem prejudicados tecnicamente durante esse período.

Diante das dificuldades impostas pela pandemia, os integrantes do grupo optaram por não abandonar as aulas e se dedicaram integralmente à prática, ressignificando essa experiência. A limitação de espaço os levou a explorar novas formas de se movimentar dentro de casa, estabelecendo uma nova relação entre seus corpos e o ambiente doméstico. Com o tempo, passaram a perceber melhor as distâncias, ajustando seus movimentos ao espaço disponível, seja contornando-o ou expandindo-o (Nascimento, 2020; Scaringi; Voigt, 2021).

Ao se doar inteiramente ao processo, e conforme o tempo passava, o status imutável da pandemia era revisto, e os alunos passaram a se dedicar mais às aulas e aos encontros, uma vez que as barreiras e dificuldades encontradas em relação às limitações espaciais foram transpassadas. Eu, naquele momento professor, comecei a perceber uma “nova relação surgindo” entre o sujeito que dança e o espaço circundante, e passei a relatar essas percepções no meu diário:

Penso num aumento da relação com o espaço que estamos vivendo diariamente, que é o interior dos nossos lares. Nesse momento pude acompanhar pela tela novas experimentações surgindo, também levando em consideração essa nova relação com o espaço (Diário do professor).

Refletir sobre o ambiente doméstico implica reconhecer que ele é ocupado por diversos objetos, como camas, mesas, sofás e armários, que atendem às demandas do cotidiano. Nesse novo contexto, tornou-se essencial reconhecer que esses objetos fazem parte do espaço e poderiam ser incorporados nos processos de experimentação na dança. A percepção desse ambiente é enriquecida pela interação com os objetos, por meio do toque, da sensação e até mesmo do olfato. Elementos como as dimensões, a luz, as cores, os sons e os próprios objetos, quando assimilados pelo praticante, conferem um significado emocional à prática (Fernandes; Lacerda, 2010).

Tipo, das adaptações em casa, né? Então, tipo, a gente tem que se adaptar ao espaço que a gente tem! Então, tipo, em um improviso, eu tenho uma cama, por que não usar? Pensar em “quebrar um pouco o padrão”, entre aspas, assim, né, vou dançar só em pé, ou só no chão? Por que não me apoiar na parede, apoiar na maçaneta da porta, na cama, coisas que estão do lado, tipo uma cadeira, sabe? E isso eu acho que a gente vai também descobrindo a nossa dança! É algo que sempre vai vir agregando... (Júpiter).

As práticas remotas de dança se destacaram com fundamental importância ao proporcionarem um ambiente em que o sujeito foi capaz de lidar com diferentes sentimentos, angústias e frustrações (Silva; Santos, 2022), que foram ao longo da pandemia tão amplificados pelas situações desnorteadoras vividas. Elas nos mostraram que, ainda com diversas adaptações e dentro de uma conjuntura espacial não tão adequada, foi possível, mesmo que em menor escala, desfrutar de algumas explorações de movimentos, guiadas por um viés de tempo de autoescuta: “amplificando-se pelo caminho de uma poética da distância no desejo de nos reencontrarmos em um corpo presente por meio da permanência no presente” (Andrade; Santos; Banov, 2021, p. 78).

Horizontes de pensamento

“Adaptação” tornou-se a palavra-chave. Para alguns, o período pandêmico foi marcado por desamparo, angústia e medo; para outros, representou uma oportunidade de reconexão com a própria vida e da busca por um sentido mais profundo para a sua própria existência. Durante esse momento singular, as pessoas vivenciaram uma ampla gama de emoções, ainda que muitas vezes contraditórias.

No contexto do grupo, foi necessário adaptar-se às telas dos computadores, à ausência dos colegas e à prática das atividades físicas no ambiente doméstico. Essa realidade desafiadora tornou-se, paradoxalmente, uma chance de superar barreiras, julgamentos externos e avaliações alheias, promovendo um olhar mais atento para si mesmos. Para eles, foi um período de muito trabalho, no qual acabaram percebendo a dimensão de tudo que havia sido realizado antes da pandemia (entre os encontros, os ensaios, coreografias e apresentações), coadunando com o achados de Capelatto e

Carvalho (2022) no que tange a um comparativo com o número das produções artísticas realizadas em anos anteriores ao período.

Em busca de uma corporeidade própria, os participantes experimentaram uma liberdade singular: espacial, psíquica e emocional, explorando novos modos de existir e de se movimentar no espaço. Com os exercícios e movimentos reconfigurados para esse cenário inusitado, o espaço deixou de ser o protagonista, abrindo caminho para uma atenção ampliada ao próprio corpo. Os participantes passaram a perceber com maior sensibilidade aspectos como a respiração, as micromovimentações corporais, as texturas, as temperaturas, além das emoções e sensações que emergiam.

Nesse contexto, a dança, durante a pandemia, pôde ser vista como um movimento de ressignificação do mundo. Mais do que uma atividade física, ela se configurou como uma estratégia de enfrentamento às questões pessoais e como um encontro profundo consigo mesmo (Leitão; Moreira; Souza, 2021). Ela ainda nos possibilitou experimentar novos movimentos, novas percepções temporais, novos usos do espaço, além de um aumento das vivências de conscientização corporal (Andrade; Santos; Banov, 2021), ampliando a percepção de si e do mundo sobremaneira.

Naquele contexto, ansiávamos pelo momento de retorno à vida dita “normal”. As relações passariam a ser encarnadas e moldariam mais uma vez como víamos o mundo. Os eventos e as práticas corporais remotas não surgiram para substituir os encontros presenciais. Mas, apesar disso, eles permitiram uma série de tomadas de ações que, dentro de contextos ímpares, foram fortalecendo os laços coletivos, “Não apenas para a manutenção da sensação de fazer parte e/ou estar junto, mas, sobretudo, movimentar-se!” (Mota, Patrício; Carbinatto, 2022, p.11)

Diante do contexto caótico vivido, percebemo-nos como seres em constante metamorfose, continuamente revendo e reavaliando nossas prioridades, escolhas e gostos (Sant’Ana et al., 2022). Entre os participantes ouvidos ao longo da pesquisa, foi relatado que mesmo em uma situação desfavorável houve a oportunidade de incorporar novos aprendizados e reaprender sobre si mesmo, sobre os outros, sobre o espaço e sobre o próprio mundo.

E eu, imerso em todas essas questões, busquei a essência de meu ser. Não vim aqui expor apenas o que estive além de mim, mas reconheço

no outro a força que impulsionou minha própria batalha. Recuar naquele momento não era uma escolha, e, com certa perseverança, nasceu a narrativa que agora se revelou a vocês.

Referências bibliográficas

- ALVES, F. S.; OTA, J. (In) tensões em fluxo no corpo vivo. **Revista Pensar a Prática**, v. 26, e71751, 2023.
- ANDRADE, C. R. de; SANTOS, R. F. dos; BANOVA, L. R. F. Danças de um tempo: pedagogias da ausência em meio à pandemia. **Cena**, Porto Alegre, n. 34, p. 73-82, 2021. DOI: 10.22456/2236-3254.110540
- BASTIAMPILLAI, T. et al. The COVID-19 pandemic and epidemiologic insights from recession-related suicide mortality. **Molecular Psychiatry**, v. 12, n. 25, p. 3445–3447, 2020.
- BAUMAN, C. D.; CARVALHO, J. G. Técnica e expressividade: análise fenomenológica do corpo na dança. **Motricidade**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 62-70, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2730/273021333008.pdf>. Acesso em: 12 set. 2025.
- BICUDO, M. A. V.; KLÜBER, T. E. A questão de pesquisa sob a perspectiva da atitude fenomenológica de investigação. **CONJECTURA: filosofia e educação**, Caxias do Sul, v. 18, n. 3, p. 24-40, 2013. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/1949>. Acesso em: 12 set. 2025.
- BORGES, L. de M. Abalar a cara pálida, trocar de pele: percursos performativos para cruzar ontologias e gerações. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 35-56, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i1p35-56
- BRINKMANN, S.; KVALE, S. **InterViews: learning the craft of qualitative research interviewing**. London: Sage, 2009.
- CARVALHO, L. de S. et al. O impacto do isolamento social na vida das pessoas no período da pandemia da covid-19. **Research, Society and Development**, Vargem Grande Paulista, v. 9, n. 7, p. 1-14, 2020.
- CAPELATO, E. F.; CARVALHO, R. B. da C. A experiência de um grupo de dança com atividades criativas durante a pandemia. **Caderno de Educação Física e Esporte**, v. 20, 2022. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8766556>. Acesso em: 12 set. 2025.
- COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, p. 105-112, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p105-112
- EHRENBERG, M. C.; MIRANDA, R. de C. F.; CARBINATTO, M. V. Nos entrelugares das práticas corporais: circo e ginástica em tempos de pandemia. *In*: VIEIRA, R. A. G. (org.). **Desafios pandêmicos: a educação física frente à crise**. Belém: RFB, 2022. p. 131-147. Disponível em: https://www.gpef.fe.usp.br/livros/rubens_vieira_01.pdf. Acesso em: 12 set. 2025.

- FERNANDES, R.; LACERDA, T. Experiência estética do nadador: um estudo a partir da perspectiva de atletas de natação de alto rendimento. **Revista Portuguesa Ciências Desporto**, Portugal, v.10, n. 1, p. 180-188, 2010. Disponível em: https://rpcd.fade.up.pt/_arquivo/RPCD_Vol.10_Nr.1.pdf#page=62. Acesso em: 12 set. 2025.
- FRANCO, M. A.; SANTOS, L. A. M.; CAMINHA, I. de O. Subjetividade, corpo e intercorporeidade a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. **Holos**, Natal, v. 8, p. 1-13, 2020. DOI: 10.15628/holos.2020.9620
- GIDDENS, A. **Sociologia**. 4. ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- KLIEMANN, A. A. **Biocartografias: questões de pertença**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte e Multimédia) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.
- LEITÃO, C. L.; MOREIRA, L. C.; SOUZA, S. F. de. Psicodança como ação terapêutica: relato de experiência durante a pandemia de covid-19. **Revista do NUFEN**, Belém, v. 13, n. 2, p. 71-81, 2021. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S2175-25912021000200007&script=sci_arttext. Acesso em: 12 set. 2025.
- LIMA, G. R. F. Ensino remoto de dança na Escola Livre de Dança da Maré em 2020 durante a pandemia de covid-19. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0113
- LIMA JUNIOR, E. B. *et al.* Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da FUCAMP**, Monte Carmelo, v. 20, n. 44, p. 36-51, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2356>. Acesso em: 12 set. 2025.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MONTEIRO, P. P. **Quem somos nós? O enigma do corpo**. 2. ed. Belo Horizonte: Gutenberg, 2006.
- MOTA, K. C. C. **(Sobre) vivência: o se-movimentar durante a pandemia**. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- MOTA, K. C. C.; PATRICIO, T. L.; CARBINATTO, M. V. “Longe, mas juntos”: experiências vividas em um festival de ginástica para todos em tempos de pandemia. **Movimento**, v. 28, e28026, 2022. DOI: 10.22456/1982-8918.120258
- NASCIMENTO, A. B.; MAIA, J. L. F. Comportamento suicida na pandemia por COVID-19: Panorama geral. **Research, Society and Development**, v. 10, n. 5, e59410515923, 2021.
- NASCIMENTO, M. de M. Dança e conhecimento: reflexões sobre o corpo vivido. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 32, n. 62, p. 1-17, 2020. DOI: 10.5007/2175-8042.2020.e65366
- NÓBREGA, T. P. da. A atitude fenomenológica: o corpo-sujeito. *In*: NÓBREGA, T. P. da; CAMINHA, I. de O. (org.). **Merleau-Ponty e a Educação Física**. São Paulo: LiberArs, 2019. p. 69-91.
- OSLER, L. Feeling togetherness online: a phenomenological sketch of online communal experiences. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 19, p. 569-588, 2020. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-019-09627-4>. Acesso em: 12 set. 2025.

- ORNELL, F. et al. Pandemia de medo e CoVid-19: impacto na saúde mental e possíveis estratégias. **Debates em Psiquiatria**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 12-16, 2020.
- PARDELHA, I. I. P. **Percepção e memória sensível em Maurice Merleau-Ponty**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Departamento de Filosofia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- PATRÍCIO, T. M. **Ser no mundo e ser com o outro**: experiências vividas em um festival de ginástica. 2021. Tese (Doutorado em Educação Física) – Escola de Educação Física e Esportes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SANT'ANA, R. dos A. et al. Narrativas pessoais: manifestação e ressignificação identitária durante a pandemia de covid-19. **Recital — Revista de Educação, Ciência e Tecnologia de Almenara/MG**, Almenara, v. 4, n. 1, p. 138-158, 2022. DOI: 10.46636/recital.v4i1.176.
- SBEGHEN, I. L.; WITTIZORECKI, E. S.; HAAS, A. N. Proposta pedagógica de dança em tempos de pandemia. **Corpoconsciência**, Mato Grosso, v. 26, n. 3, p. 20-35, 2022. DOI: 10.51283/rc.v26i3.13475.
- SCARINGI, V. C.; VOIGT, M. M. **Arte em tempos de pandemia**: reflexões acerca do ensino e da aprendizagem da dança em ambiente virtual. Campina Grande: Realize, 2021. v. 3. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/ebooks/conedu/2020/ebook3/TRABALHO_EV140_MD7_SA100_ID5673_24082020221428.pdf. Acesso em: 12 set. 2025.
- SILVA, J. de P.; SANTOS, J. C. dos. A prática da dança em tempos de pandemia: possibilidades, desafios e benefícios. **Revista Cocar**, Belém, v. 17, n. 35, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/5392>. Acesso em: 12 set. 2025.
- SURDI, A. C.; KUNZ, E. Fenomenologia, movimento humano e a educação física. **Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 4, p. 2063-290, 2010.
- TOURINHO, L. L.; SILVA, E. L. da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 125-133, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/801>. Acesso em: 12 set. 2025.
- WESEMANN, A. Porque dançar? Seis perguntas que resguardam uma forma de arte que não nos pertence. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 37-41, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p37-41.
- ZIKAN, F. E. et al. Arte e extensão no campo da saúde – elos em educação. **Raízes e Rumos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 210-219, 2020. DOI: 10.9789/2317-7705.2021.v9i2.44-63.

Recebido em: 19/03/25

Aprovado em: 26/08/25

Publicado em: 10/11/2025



O processo artístico-pedagógico de Memorada: reflexões sobre teatro e intraculturalidade

*The artistic-pedagogical process of
Memorada: reflections on theater and
intraculturality*

*El proceso artístico-pedagógico de
Memorada: reflexiones sobre teatro
e intraculturalidad*

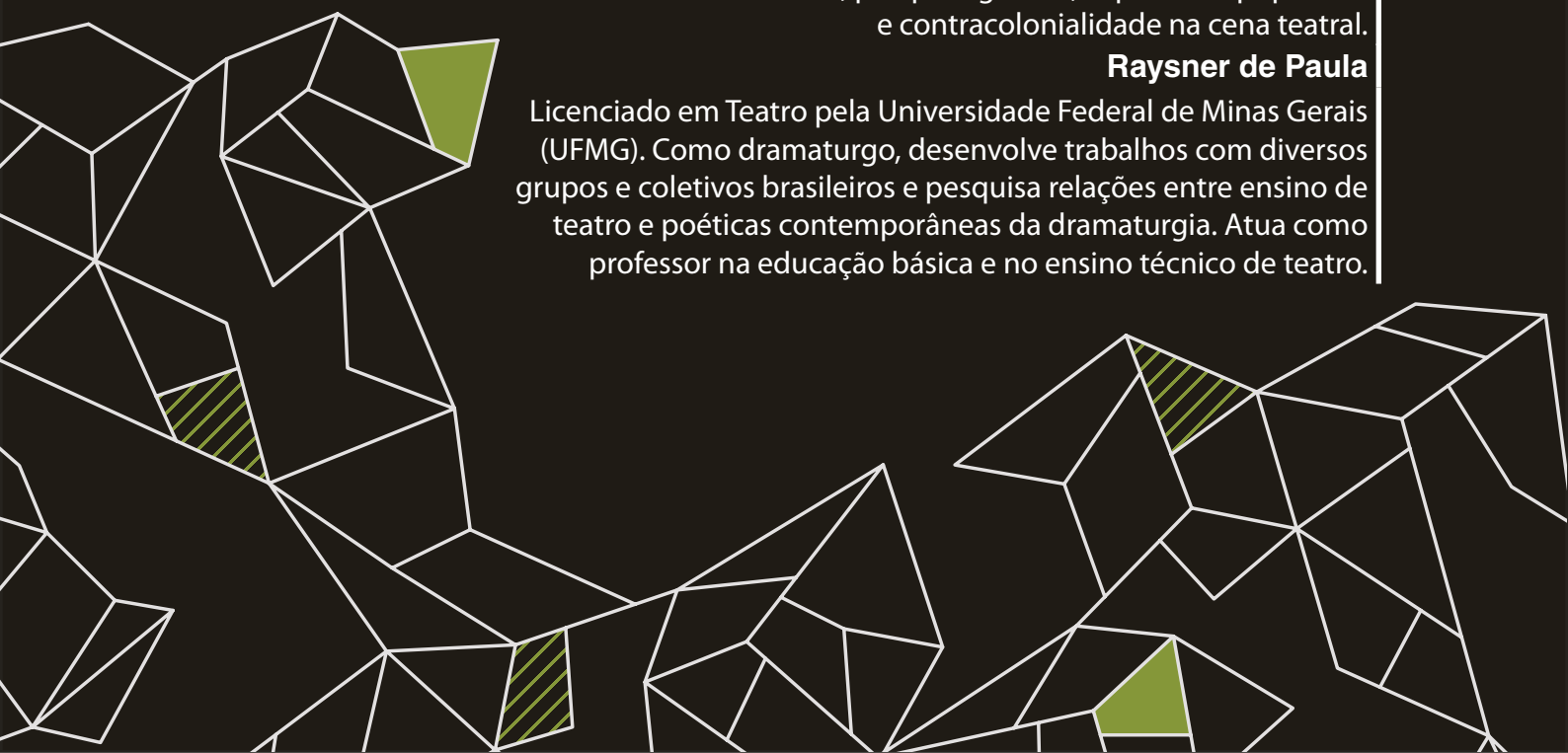
**Júlia Camargos
Raysner de Paula**

Júlia Camargos

Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atriz, diretora e professora de teatro, pesquisa gênero, expressões populares e contracolonialidade na cena teatral.

Raysner de Paula

Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Como dramaturgo, desenvolve trabalhos com diversos grupos e coletivos brasileiros e pesquisa relações entre ensino de teatro e poéticas contemporâneas da dramaturgia. Atua como professor na educação básica e no ensino técnico de teatro.



Resumo

Este artigo analisa o espetáculo Memorada, relacionando-o à busca por perspectivas históricas críticas e contra-hegemônicas no teatro brasileiro. Criado como trabalho de conclusão de curso no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais em 2023, o espetáculo propõe um diálogo entre história, memória e esquecimento no Brasil. O que sustenta a preservação de algumas memórias e o silenciamento de outras? A quem interessa o ditado “brasileiro tem memória curta”? Revisitando momentos do processo artístico-pedagógico e passagens da obra, este estudo investiga a relação entre teatro e intraculturalidade como uma estratégia metodológica, ética e estética no contexto da formação teatral ao lidar com temáticas que permeiam múltiplas realidades e diversidades do país.

Palavras-chave: Memorada, Intraculturalidade, Formação teatral, História, Memória.

Abstract

This study analyzes the play Memorada, relating it to the search for critical and counter-hegemonic historical perspectives in Brazilian theater. Created as a final course project at the Teatro Universitário of UFMG in 2023, the play fosters a dialogue between history, memory, and forgetting in Brazil. What sustains the preservation of certain memories while silencing others? Who benefits from the saying: ‘Brazilians have a short memory?’ By revisiting moments of the artistic-pedagogical process and excerpts from the production, this study investigates the relationship between theater and intraculturality as a methodological, ethical, and aesthetic strategy within theater education, addressing themes that intersect multiple realities and diversities in the country.

Keywords: Memorada, Intraculturality, Theater education, History, Memory.

Resumen

Este artículo analiza el espectáculo Memorada y lo relaciona con la búsqueda de perspectivas históricas críticas y contrahegemónicas en el teatro brasileño. Creado como trabajo de conclusión de curso en el Teatro Universitario de la Universidade Federal de Minas Gerais en 2023, el espectáculo propone un diálogo entre historia, memoria y olvido en Brasil. ¿Qué sostiene la preservación de algunas memorias y el silenciamiento de otras? ¿A quién le interesa el dicho: “el brasileño tiene mala memoria”? Al revisar momentos del proceso artístico-pedagógico y pasajes de la obra, este estudio investiga la relación entre teatro e intraculturalidad como una estrategia metodológica, ética y estética en el contexto de la formación teatral al abordar temáticas que atraviesan múltiples realidades y diversidades del país.

Palabras clave: Memorada, Intraculturalidad, Formación teatral, Historia, Memoria.

Introdução

Memorada nasceu como espetáculo de formatura no âmbito do curso técnico do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e estreou na cidade de Belo Horizonte em dezembro de 2023¹. *Memorada* é um contragolpe de memória realizado em coletivo. O título do espetáculo carrega em si uma invenção: o sufixo “-ada” evoca tanto a ação – um acontecimento, um movimento – quanto a noção de conjunto, de um corpo múltiplo que se forma na memória compartilhada. Ao mesmo tempo, remete à ideia de morada, de um espaço habitado. Sugere, assim, um lugar onde a memória se estabelece, um território em que lembrar é também um modo de estar e permanecer.

A concepção do espetáculo, portanto, girou em torno da reflexão da memória como um direito fundamental em nível político e poético. O que motiva a preservação de algumas memórias e o silenciamento de outras? A quem interessa o famoso ditado “brasileiro tem memória curta”? E se as memórias que foram caladas, sequestradas, apagadas ao longo de tanto tempo fossem retomadas? A partir dessas questões, *Memorada* surgiu como possibilidade de imaginar um cenário em que memórias, antes abafadas, ressurgissem para habitar as narrativas que constituem nossos corpos, identidades e subjetividades. Como é de se esperar, irrompem também forças contrárias para coibir o movimento que brota.

1 Direção: Júlia Camargos; Elenco: Ana Luísa Alves, Ariene Cabral, Cristina Jota, Dara Ayê, Deborah Chaves, Gabriela Pires, Gabi Ribeiro, Gabriela Zinart, Larissa Braga, Luísa de Lourdes, mariana ozório, Pedro Moura, Ramon Frank, Sadallo Andere e Valderis Cunha; Dramaturgia: Raysner de Paula; Preparação Corporal: Maria Clara Lemos e Cecília Saruê; Direção Musical, Preparação Vocal e Musical e Assistência de Direção Sonora e Vocal: Helena Mauro; Monitoria de Preparação Vocal e Musical: Jéssica Pierina; Concepção Musical e Trilha Sonora: Júlia Camargos; Assistência Musical: Luísa de Lourdes; Direção de Arte: Thálita Motta; Cenografia: Caroline Manso e Gabriela Zinart; Figurinos: Dani Rosa, Davy Gea, Gabriela Zinart e Irene Cavaliere; Iluminação: Ismael Soares; Coordenação de Produção: Helena Mauro, Júlia Camargos e Maria Clara Lemos; Produção Executiva: Cecília Saruê; Assistência de Produção: Ariene Cabral, mariana ozório e Sadallo Andere; Assistência de Visualidades: Ana Luisa Alves, Cecília Saruê, Cristina Jota, Gabriela Pires, Gabriela Zinart, Larissa Braga, Luísa de Lourdes, Malu Melo, mariana ozório, Pedro Moura, Ramon Frank, Sadallo Andere, Sam Abranches e Valderis Cunha; Assistência de Iluminação: Thais Lorena e Greicielle Souza; Operação de Luz: Ismael Soares e Greicielle Souza; Operação de Som: Júlia Camargos e Cecília Saruê; Projeto Gráfico: Dê Jota; Registro Fotográfico e Audiovisual: Naum Produtora; Fotografia: Pedro Carvalho; Comunicação: Analu Diniz e Alexandre Nunes.

Nesse sentido, as investigações realizadas para construção do espetáculo perpassaram os silenciamentos impostos pelo pensamento colonizador ao longo dos cinco séculos de invasão no Brasil. A ficção criada se interessa por um país que vive as consequências desse processo de revolver seu arquivo de memórias e se depara com outras perspectivas, narrativas, vozes e figuras excluídas das histórias oficiais e, conseqüentemente, dos imaginários de sua população. A peça é um acontecimento teatral híbrido que mescla textos, cantorias, mascaramentos, elementos dramáticos, épicos e performáticos como resultado das pesquisas de formas teatrais que dialogaram com os atravessamentos e achados surgidos durante a criação.

Partindo dessas considerações, este artigo busca analisar o processo artístico-pedagógico de *Memorada* e o espetáculo em si, compreendendo-o como uma experiência teatral que dialoga com perspectivas históricas críticas e contra-hegemônicas no contexto contemporâneo do teatro brasileiro. Ao longo deste texto, serão revisitados momentos do processo de criação do espetáculo, bem como passagens da obra, evidenciando os entrelaçamentos entre a dimensão pedagógica e artística. O objetivo é compreender como a noção de intraculturalidade (Bharucha, 2005) emerge como um conceito relevante para o trabalho, configurando-se como uma estratégia metodológica, ética e estética no contexto da formação teatral ao lidar com temáticas que permeiam múltiplas realidades e diversidades do país. Em um contexto de formação teatral, em que a prática cênica ainda está frequentemente voltada para reproduções de modelos eurocêntricos, *Memorada* se coloca como um experimento que tensiona tais paradigmas e propõe outros modos de fazer, pensar e viver o teatro.

Breves notas sobre memória, história e esquecimento – e intraculturalidade

As memórias, elas são universais, todo mundo tem memória. E seria até interessante a gente imaginar que, se a gente concorda que todo mundo tem memória, a gente também pode considerar que nem todo mundo se lembra que tem memória. O Kopenawa Yanomami dá um toque pra gente: ele diz que tem gente que vive com o pensamento cheio de esquecimento. Esquecimento... “Ah, o pensamento dele é cheio de esquecimento”. Então parece um paradoxo, como é que alguém pode ter

pensamento cheio de esquecimento? Um pensamento cheio de esquecimento é um corpo sem memória. Já que nós estamos fazendo uma vigília evocando memória, seria o maior barato a gente começar por nós mesmos, nos enchendo de memória, vazando memória pelos sete buracos da nossa cabeça.

Ailton Krenak, *Memória não queima*

As palavras de Ailton Krenak nos convocam a compreender a memória não apenas como um arquivo do passado, mas como potência ativa capaz de gerar sentidos, reposicionar narrativas e mobilizar afetos. Ao trazer sua voz para o início desta subseção, abrimos espaço para uma reflexão que desloca a memória do campo do registro neutro e a inscreve como prática política e existencial. Essa perspectiva será fundamental para os desdobramentos que se seguem, nos quais exploramos as relações entre lembrar, esquecer e resistir.

O filósofo francês Paul Ricoeur (2007) discute a relação entre memória, história e esquecimento a partir da tensão entre recordação e perda, construção e destruição de narrativas sobre o passado. Para ele, a memória, enquanto elemento que fortalece os vínculos sociais, constitui uma das bases da História, não se limitando a um simples acervo de recordações, mas configurando-se como uma reconstrução seletiva moldada por conflitos de poder e influências institucionais. Nesse sentido, a História atua para dar sentido ao passado, sistematizando vestígios e testemunhos, embora permaneça influenciada pelas interpretações e contextos de cada época. Ricoeur (2007) também ressalta que o esquecimento, longe de ser apenas uma falha ou vazio, pode operar tanto como um mecanismo necessário para a reconciliação e a renovação social quanto uma estratégia de apagamento e dominação. Dessa forma, esses três elementos interdependentes estruturam a maneira como as sociedades constroem sua identidade, lidam com o passado e projetam o futuro.

Dialogando com Ricoeur, a socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002, p. 1, tradução nossa) afirma que “abordar a memória envolve referir-se a lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Há conhecimento em jogo, mas também há emoções. E também há lacunas e fraturas”².

2 No original: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”.

Ademais, a autora ressalta que os processos de memória não acontecem de forma isolada em indivíduos, mas sim em redes de relações sociais, dentro de grupos, instituições e culturas. Embora a memória seja sempre carregada por indivíduos, esses sujeitos estão inseridos em contextos sociais específicos, o que significa que suas lembranças são estruturadas socialmente. Ou seja, refletem a visão de mundo de uma sociedade ou grupo, orientados por valores e perspectivas próprias. A partir dessa abordagem, Jelin (2002) endossa que a memória coletiva não deve ser vista apenas como um dado, mas sim como um processo em constante construção, que envolve diferentes atores sociais, incluindo aqueles historicamente marginalizados e excluídos. Isso abre espaço para disputas e negociações sobre os significados do passado em distintos contextos, além de permitir que a existência de memórias dominantes, hegemônicas ou oficiais seja analisada a partir da pesquisa empírica, sem pressuposições fixas.

Essa visão da memória como um processo socialmente construído e politicamente disputado nos leva a refletir sobre quais grupos e eventos são reconhecidos ou silenciados ao longo da história. Para Araújo e Santos (2007), a memória está vinculada àqueles que detêm o poder, pois são eles que decidem quais narrativas devem ser lembradas, preservadas e difundidas. Nesse contexto, memória e esquecimento, enquanto instrumentos de poder, têm sido manipulados por governos de diferentes origens para exercer controle político sobre forças antagônicas. Dito de outra forma, a relação entre memória e esquecimento é, portanto, uma questão política. A memória não é um simples registro do passado, mas uma disputa constante sobre o que deve ser lembrado e o que pode ser apagado. A historiografia ocidental, moldada por perspectivas eurocêntricas, construiu narrativas hegemônicas que definiram quais eventos, sujeitos e culturas seriam reconhecidos como parte da história oficial. Esse processo não só marginalizou diversas experiências, mas também estabeleceu mecanismos de apagamento e silenciamento.

Diante desse contexto, conforme Araújo e Santos (2007), a historiografia contemporânea tem realizado revisões sistemáticas dos conflitos políticos da Era Moderna, buscando complexificar a análise do passado em vez de reduzi-lo a um jogo de interesses presentes. As autoras destacam o esforço de trazer à tona documentos, testemunhos e registros históricos com o intuito

de transmitir às gerações futuras a gravidade das violências do passado. Esse movimento envolve a recuperação de nomes e restauração de fatos que haviam sido marginalizados ou silenciados, não para oferecer explicações definitivas, mas para manter viva a memória do que não pode se repetir. A nova historiografia, portanto, dedica-se tanto a desvelar as – muitas vezes ocultas – relações de dominação como também a resgatar experiências e vivências de grupos que, historicamente, foram excluídos das narrativas oficiais.

Contudo, essa preocupação não é exclusiva do campo da História (Araújo; Santos, 2007), afinal o conhecimento histórico é inerente a diferentes áreas. Assim, filósofos, antropólogos, educadores e artistas, entre outros, vêm buscando estratégias para trazer essas discussões à tona à sua maneira e ao seu contexto. No campo das Artes da Cena, há um crescimento nos últimos anos dos estudos que questionam as bases eurocêntricas do conhecimento e propõem abordagens plurais para a História. Temos acompanhado o aumento de pesquisas acadêmicas, trabalhos artísticos e eventos, como festivais, congressos e seminários, que têm valorizado saberes e fazeres de grupos historicamente marginalizados, como negros, indígenas, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+.

Esse fenômeno pode ser observado em periódicos brasileiros amplamente reconhecidos na área das Artes Cênicas, especialmente por meio da publicação de volumes e dossiês temáticos que abordam as questões mencionadas. A *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), exemplifica esse movimento com edições como *Corpos que escrevem I: Teatralidades negras, africanas e afrodiaspóricas* (2024), *Ações feministas/corpos decoloniais: Cenários do Sul* (2024) e *Justiça Epistêmica em Artes Cênicas* (2024). Da mesma forma, a *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vinculada ao Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), publicou as edições *Performance e Gênero I* (2024), *Performance e Gênero II* (2024) e *Culturas Populares* (2023). Já a *Revista Sala Preta*, do PPGAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), trouxe edições como *Performatividades Negras* (2024) e *Teorias*

da Cena em Perspectivas do Sul (2024), reforçando a ampliação desses debates no campo acadêmico das Artes Cênicas.

Diante desse cenário de avanços significativos na revisão crítica da história e da historiografia no campo das Artes da Cena, é perceptível que essas iniciativas emergem a partir de vozes identitárias que, no contexto brasileiro, frequentemente se organizam de maneira autônoma. Observamos, por exemplo, o fortalecimento de movimentos indígenas, afrodescendentes e feministas, cada um estruturado internamente – com suas próprias articulações e até discordâncias – e projetado externamente para o conjunto da sociedade. No entanto, o diálogo entre esses diferentes grupos ainda é restrito, o que resulta em uma construção fragmentada da narrativa histórica quando se trata do Brasil. Embora essa autonomia seja essencial para o fortalecimento identitário e o desenvolvimento de reflexões próprias de cada grupo, um intercâmbio mais profundo entre essas experiências poderia enriquecer e ampliar discussões, especialmente ao abordar a inescapável noção de país. Nesse sentido, Jelin (2002) enfatiza que, para compreender a memória como um fenômeno coletivo, é fundamental reconhecer a pluralidade dos sujeitos e a complexidade das relações estabelecidas entre eles e a alteridade.

Nesse ponto do texto, é fundamental destacar que, ao enfatizarmos a importância de incluir a ideia de Brasil nos debates sobre a revisão histórica em uma perspectiva mais ampla, não estamos nos referindo a uma identidade brasileira única e homogênea. Pelo contrário, entendemos que não há uma identidade fixa, mas sim múltiplas identidades em constante construção. Nosso interesse, portanto, não está em reafirmar uma noção estática de brasilidade, e sim em explorar como essa ideia pode se desdobrar em uma multiplicidade de vozes que efetivamente dialogam entre si. Além disso, ao adotarmos uma abordagem que considera as dinâmicas macroestruturais, não estamos minimizando a relevância das experiências e lutas no âmbito micro. Enfim, reconhecemos a importância fundamental de conceitos como gênero e raça, recusando qualquer visão reducionista que desconsidere suas implicações na construção da memória e da história.

Mas, então, surge uma questão essencial: De que maneira podemos desenvolver iniciativas no campo das Artes da Cena que abranjam a diversidade de realidades e culturas presentes no Brasil? Como ampliar nossa perspectiva

para uma visão mais abrangente de país sem perder de vista as especificidades e singularidades de cada grupo? O desafio não está unicamente em resgatar narrativas silenciadas, mas em construir um espaço de encontro em que essas diferentes vozes possam coexistir, dialogar e se entrelaçar, sem que nenhuma delas se sobreponha ou se dilua em uma homogeneização forçada. Trata-se, portanto, de pensar em estratégias que favoreçam a articulação entre memórias, histórias e perspectivas, promovendo conexões que ampliem nossa compreensão sobre o país e suas múltiplas formas de existência.

Para tratar da interação e do diálogo entre diferentes culturas, os estudos sobre interculturalidade têm oferecido suporte para pensarmos nessas relações. Segundo Melo (2024), nos últimos anos tem havido um movimento de ressignificação da interculturalidade no campo das Artes Cênicas, impulsionado por novas experiências estéticas e pela apropriação crítica do conceito. Diferente da abordagem que predominou ao longo do século XX e início do XXI, essa atualização busca distanciar-se da perspectiva eurocêntrica, que frequentemente assimilava e homogeneizava diferentes expressões culturais dentro de um modelo único de encenação. Conforme o autor, a nova interculturalidade surge, então, como uma resposta crítica a esse histórico, reposicionando práticas e discursos para dar espaço a experiências dissidentes. Esse deslocamento é fortalecido pelas teorias pós-coloniais e decoloniais, que questionam a visão do Sul Global como um mero repositório de referências para a produção artística do Norte. Assim, o conceito passa a ser reformulado como um campo de disputa e reconfiguração de narrativas e práticas teatrais.

No bojo dessas novas perspectivas sobre a interculturalidade, as proposições do encenador indiano Rustom Bharucha nos chamam a atenção. O autor desenvolveu o conceito de intraculturalidade como uma crítica às dinâmicas de poder no teatro intercultural, especialmente nas trocas entre sociedades ocidentais e países considerados “em desenvolvimento”. Ele aponta que teatrólogos como Peter Brook e Eugenio Barba se apropriam de elementos de culturas periféricas, como a indiana, descontextualizando-os de seus significados históricos e sociais. Brook é criticado por sua adaptação do *Mahabharata*, que dilui sua carga cultural e espiritual para atender a uma estética ocidental, enquanto Barba, com sua antropologia teatral, ignora os contextos culturais que moldam o corpo do artista da cena (Bharucha, 2005).

Para Bharucha (2005), a apropriação de elementos culturais por perspectivas ocidentais universalistas reforça hierarquias e apaga especificidades. Como contraponto, ele propõe a intraculturalidade, que privilegia as dinâmicas internas de cada cultura e reconhece suas múltiplas camadas, tensões e particularidades. Diferente de uma interculturalidade, que pode ser superficial ou carregar a iniciativa de pasteurizar culturas, essa abordagem demanda um olhar atento às tradições e práticas culturais em seu contexto original. Além disso, Bharucha (2005) destaca a importância da intraculturalidade no âmbito da nação, pois ela evidencia a diversidade cultural existente dentro de um mesmo país. Ao reconhecer a interação entre culturas regionais e locais dentro da estrutura do Estado-nação, essa perspectiva abre caminho para experimentações estéticas e relações mais equitativas. Assim, a intraculturalidade permite que artistas e criadores compreendam, a partir de suas próprias realidades, as contradições, diferenças e diálogos possíveis dentro das fronteiras nacionais.

No caso do Brasil, por exemplo, podemos pensar na intraculturalidade ao considerar a convivência entre múltiplas culturas – indígenas, afro-brasileiras, sertanejas, ribeirinhas, caipiras, urbanas periféricas – dentro de um mesmo território nacional. Essas culturas operam com lógicas próprias de tempo, linguagem, corpo e memória, frequentemente marginalizadas nos circuitos hegemônicos de produção simbólica. A intraculturalidade, nesse sentido, não diz respeito apenas à inclusão de sujeitos diversos, mas à incorporação efetiva de suas epistemologias, narrativas e estéticas. Isso demanda uma escuta atenta e uma ética de criação que evite a incorporação superficial, reconhecendo as tensões e potências inscritas em cada prática cultural.

Logo, com base nas premissas de Bharucha (2005), revisitamos o processo criativo de *Memorada* e trechos da obra para refletir sobre as escolhas feitas e os caminhos percorridos, nos quais a intraculturalidade operou como estratégia tanto pedagógica quanto artística. Como em grande parte dos processos de criação, enfrentamos momentos de caos, dúvidas e incertezas. Essas reflexões, portanto, surgem a partir do distanciamento proporcionado pelo tempo, que nos permite revisitar a experiência e atribuir sentido ao que vivenciamos. Sem certezas, mas guiados por tentativas e experimentações, buscamos construir um espaço de troca em que diferentes referências culturais pudessem coexistir, sem a imposição de uma única narrativa,

em uma tentativa de compreender nosso território Brasil na complexidade de suas possíveis narrativas sobre a memória.

Memorada e seu processo criativo

O espetáculo *Memorada* foi concebido ao longo do segundo semestre de 2023 no Teatro Universitário da UFMG, uma escola técnica que há mais de sete décadas forma gerações de artistas da cena em Belo Horizonte. Como membros externos da instituição, nós, Júlia Camargos e Raysner de Paula, fomos convidados para integrar a equipe criativa e técnica da montagem, assumindo, respectivamente, a direção e a dramaturgia. Iniciamos o trabalho com a turma de formandos em agosto, com estreia prevista para dezembro, quatro meses depois. Durante todo o processo, estivemos lado a lado, trocando ideias, debatendo possibilidades e articulando os fios a cada etapa do percurso. Acreditamos que esse alinhamento profundo entre as perspectivas da direção e dramaturgia foi um dos pilares fundamentais do trabalho.

Desde os primeiros encontros, em diálogo com a turma, decidimos criar um trabalho autoral que dialogasse com as questões sociais e as linguagens teatrais que pulsavam no coletivo de estudantes. O elenco, formado por 15 atuentes, era diverso em suas identidades e trazia inclinações variadas em relação a temáticas e estéticas teatrais. Como valorizar essa multiplicidade de repertórios e perspectivas – de mundo, vida, teatro e arte – dentro do processo criativo? Essa questão nos acompanhou ao longo de toda a construção do espetáculo.

Ao escutar os interesses dos formandos, percebemos que as sugestões trazidas poderiam convergir, de alguma forma, para a memória – um tema amplo e complexo, capaz de abarcar tanto o desejo por uma narrativa comum a todos quanto os impulsos individuais e heterogêneos para a montagem. Assim, a memória tornou-se uma espécie de lume no processo, manifestando-se de diferentes formas nos materiais criados em sala de ensaio. Paralelamente, a experimentação cênica foi guiada pelos distintos anseios da turma em relação à linguagem teatral – atuação performativa, mascaramentos, experimentação musical, construção de personagens, teatro épico, entre outros, foram elementos citados. Embora, à primeira vista, esses desejos

parecessem desconexos, com o tempo foram se alinhando e se entrelaçando na construção do espetáculo.

Com a memória definida como o chão dramatúrgico da montagem, levamos para a sala de ensaio o texto *Memória não queima*, do ambientalista e filósofo Ailton Krenak, como um dos pontos de partida do processo. Nele, Krenak (2023) explora a memória como uma força viva e indestrutível, que vai além da materialidade e se entrelaça com a identidade, a cultura e a resistência dos povos indígenas. O autor enfatiza que a memória não pode ser queimada ou destruída como um objeto físico, mas persiste como uma herança ancestral, conectando as pessoas à terra e aos seus antepassados. Utilizando a expressão “pensamento cheio de esquecimento”, Krenak (2023) critica a visão ocidental que fragmenta a memória como elemento individual e desconectado da natureza, propondo, em vez disso, a ideia de um corpo-memória, em que o corpo se abre para carregar e transmitir memórias coletivas. Para Krenak (2023), a memória é uma forma de resistência ao vazio existencial, e ele questiona as instituições, como museus, que tentam encapsulá-la em imagens e objetos, argumentando que a memória viva não pode ser confinada ou consumida como uma mercadoria. Em vez disso, ela se transmite organicamente, como um contágio, e está presente na relação com a natureza – nas montanhas, matas, rios e florestas. Portanto, a memória, para ele, é uma herança, uma força que nos liga ao passado, ao presente e a um sentido mais profundo de existência em conexão com o nosso entorno.

A partir das palavras e imagens evocadas pelo texto, propusemos um mergulho em um processo de experimentação cênica, explorando práticas corporais, vocais e de improvisação teatral. Ao mesmo tempo, buscávamos estratégias para dar mais concretude ao chão dramatúrgico que começava a se delinear. Para isso, sugerimos à turma uma série de exercícios que atravessavam diferentes camadas – práticas, teóricas e reflexivas. A seguir, compartilhamos trechos de um de nossos diários de bordo, que registram as inquietações e descobertas que nos atravessavam naquele momento do processo:

19/08/2023

Penso em perguntas que quero levar para a turma como forma de aproximação/provocação nessa próxima semana:

- Qual a sua memória mais antiga?

- O que você faz questão de lembrar?
- O que você faz para esquecer?
- Qual sua memória mais recente?
- Qual sua principal memória em relação à sua terra-mãe?
- Qual memória nosso país nunca deveria esquecer?
- Para que serve lembrar?
- Quanto vale uma memória?
- O que aguça sua memória?

06/09/2023

(figuras)

- 1 – quem semeia uma memória
- 2 – quem poda uma memória
- 3 – quem tenta apagar uma memória
- 4 – quem se apega a uma memória
- 5 – quem reivindica uma memória
- 6 – quem abdica de uma memória
- 7 – quem brinca com a memória
- 8 – quem milita por meio da memória
- 9 – quem desorganiza a memória
- 10 – quem organiza a memória
- 11 – quem põe uma memória em movimento
- 12 – quem edita uma memória
- 13 – quem se mantém vivo por meio da memória
- 14 – quem reivindica a revisão de uma memória
- 15 – quem luta pela memória
- 16 – quem engoliu as memórias³

Como pode ser observado, passaram a ter um enfoque em nosso processo fenômenos artísticos e políticos que, de alguma forma, tocam essa disputa de memórias. Entre eles, a queima da estátua do bandeirante Borba Gato e a pichação do Monumento às Bandeiras, ambos em São Paulo, foram algumas das situações que elegemos para investigar; queríamos compreender os porquês e os desdobramentos dessas ações. Esses atos refletem um questionamento crescente sobre figuras históricas associadas à violência colonial, como os bandeirantes, conhecidos por sua participação na escravização de indígenas e na expansão territorial. Além desses casos, outras estátuas e monumentos no Brasil também foram alvo de críticas e ações contestatórias, evidenciando uma rejeição popular crescente à celebração de personagens

3 Diário de bordo do processo criativo de Memorada, nota pessoal do autor Raysner de Paula, 2023a.

ligados à opressão e ao genocídio. Afinal, quantos monumentos, parques, ruas, viadutos e praças homenageiam figuras como essas Brasil afora?

As situações envolvendo a derrubada de estátuas chamaram nossa atenção de forma especial, não apenas por revelarem um movimento de revisão da memória histórica – questionando quem merece ser homenageado no espaço público –, mas também por trazerem uma dimensão da teatralidade, operando uma transformação no cenário urbano e provocando uma mudança física e simbólica nas cidades. Esses atos levantam questões sobre o significado do erguimento e da queda desses monumentos para a sociedade. Assim, outras perguntas passaram a nos orbitar: E se, além disso, vivêssemos uma espécie de pandemia de retomada das memórias que nos formam como povo brasileiro, mas que, ao longo dos séculos, foram sistematicamente caladas? A quem interessa, afinal, perpetuar o famoso ditado de que “o brasileiro tem memória curta”?

Ao trazer essas perguntas para o centro da dramaturgia, buscamos tensionar a ideia de que o esquecimento é um traço cultural espontâneo ou inofensivo. Em vez disso, evidenciamos como a construção de uma memória coletiva fragmentada – ou seletiva – atende a interesses específicos de manutenção de poder. A noção de que o brasileiro “tem memória curta” se apresenta, assim, como uma ferramenta discursiva que desresponsabiliza o Estado, silencia traumas históricos e impede processos de justiça e reparação. Trata-se de um esquecimento que não é produzido institucionalmente, racializado e atravessado por disputas de classe. Ao imaginarmos uma epidemia de retomada das memórias, a proposta se situava justamente em um ponto oposto: uma insurgência das lembranças sufocadas, um contágio simbólico que recoloca em cena narrativas subalternizadas e rompe com a lógica do apagamento como política nacional.

Assim, aos poucos fomos chegando à situação-chave que seria a desencadeadora dos acontecimentos dramáticos seguintes: o misterioso sumiço de uma estátua de um capitão localizada em uma pequena cidade no interior do Brasil, provocado por um – profetizado – movimento contagioso de redescoberta de memórias que se alastraria pelo país. Que consequências isso traria? Os passos seguintes da criação foram dados em busca de possíveis respostas. Nesse contexto, a narrativa de *Memorada* se desdobrou em um mosaico

de histórias que explorariam a capacidade transformadora da memória e os conflitos que surgem quando o passado ressurge para desafiar o presente.

Dentre os muitos fios de tempo que se entrelaçam para tecer histórias sobre esse chão, uma voz profetiza a febre da Terra que despertará memórias enterradas vivas. Até então apagadas, escondidas e abafadas, essas memórias ressurgem para conviver com as pessoas viventes do agora. Como de praxe, as forças contrárias tentam acuar e sufocar tudo aquilo que evoca outras dimensões de quem nós fomos, somos e seremos. (Teatro Universitário UFMG, 2023)

A sinopse de *Memorada* mergulha, portanto, nesse universo de tensões entre o esquecimento e a lembrança, entre o apagamento e a resistência, revelando como a febre da Terra que desperta memórias em nossa ficção serviria de gatilho para uma série de transformações nos contextos da peça. A partir disso e após apresentar as etapas iniciais do processo de criação, compartilhamos a seguir algumas cenas elencadas da peça que, a nosso ver, dialogam mais diretamente com a noção de intraculturalidade apresentada.

A primeira cena, intitulada “A Terra em febre”, tratava-se do anúncio da profecia. Em termos de encenação, a cena começava no escuro, com o espaço cênico ainda vazio. Aos poucos, sonoridades vocais e instrumentais, que remetiam aos sons de uma mata – animais, água corrente, ventania etc. –, começavam a preencher o espaço à medida que as atrizes e atores adentravam; eram elas e eles que produziam tais sonoridades. Uma luz intermitente, em tons de laranja avermelhado, ora se intensificava, ora diminuía, acompanhando o movimento dos corpos que avançavam em cena. Organizando-se como um cardume, o elenco se deslocava enquanto os sons ganhavam intensidade, criando uma atmosfera imersiva e pulsante. Repentinamente uma voz irrompia e era iniciada uma narração realizada por três atrizes negras que se destacam do coletivo, subindo em caixotes de madeira. Enquanto elas falavam, as sonoridades eram mantidas e os demais artistas se reorganizam espacialmente em grupos.

Cena: A Terra em febre

Do centro da roda, ouve-se uma história. Enquanto se fala/narra, outras sonoridades são bem-vindas (como se elas formassem uma “cama” sonora para as palavras).

Mulher 1 / Mulher 2 / Mulher 3

MULHER 1: Antes de tudo, é importante que se diga, para que tudo da gente possa lembrar: eu, você, este homem, aquela mulher, esse chão, essas paredes, o cachorro que ladra lá fora – ESCUTA! – a coruja que pia despertando as encantarias da noite, o rio escorrendo do outro lado, seu suor, minha lágrima, o mar – ESCUTA! – o teu coração, o sol, a lua, as outras estrelas todas, cada palavra dita por mim – tudo isso já foi tecido de uma colcha só! E é por isso que cada centelha desse corpo que é casa da nossa existência nesse tempo pressente a febre que nossa mãe Terra sentirá.

MULHER 3: Escuta! Conto do tempo que este chão, esse mesmo onde seus pés agora repousam, era ventre fecundo, sem nada cimentando seus poros ou asfaltando sua respiração. Consegue imaginar? Um chão barro, lama, areia, berço, colo, firmamento do mundo. Era quem carregava os rios, quem abraçava os mares! Era casa da gente! Casa da gente da nossa gente.

MULHER 2: Um sem fim de verdes cobriam todas as partes, brincando com todas as alturas, sendo folha, rama, galho, árvore, tronco, flor, fruta, raiz e semente. Nossa gente caminhava por esse chão dançando com o tempo: passado, presente e futuro eram notas da mesma música. Escuta!

MULHER 3: “Pó-pará!” Foi isso que a gente da nossa gente primeiro escutou, antes dos pipocos, dos tiros, dos gritos, dos latidos. “Parou, parou!” berraram os invasores, todos eles de uma brancura sem vida, sem gíngua, amolestada! Em suas naus e caravelas, forçando a passagem por meio das águas. E nossa gente lá, com o susto, encurralada...

MULHER 1: Vieram eles: saídos sei lá de qual inferno, com suas bocas cheirando podridões. Vieram em busca da terra, do quê de riqueza havia debaixo, em cima, dos lados dela, dentro. Até entenderem que a força, o sangue, as espertezas e as encantarias das nossas avós, das mães das nossas avós, das avós das mães das nossas avós eram de uma valia infinita também. Violentaram as mulheres e a terra, as terras e a mulher, Terra.

MULHER 2: Escuta! Os da brancura-sem-brio descobriram que nada podiam enquanto a gente resistisse morando no falado da nossa língua. Então, proibiram o uso das palavras nossas. Línguas foram cortadas, sangradas. Nosso falado foi ficando esburacado, sem nossas palavras. Até que desabou tudo por terra. Os da brancura-doente enterraram, cheias de vida, nossas histórias.

MULHER 3: A gente da nossa gente lá, forte, com o choro travado na goela e o fogo... Iluminando nossa ira. Foi quando a voz da mãe de todas as mães nos despertou os sentidos, dizendo: chegará o dia que essa terra arderá em febre. Uma febre tão sem cura, uma febre vermelha, uma febre de fazer rachar o chão... E é daí que cada memória enterrada viva surgirá... brilhosa, forte, sedenta de estar no meio dos vivos, no lugar

de onde nunca, em tempo algum, deveria ter saído... Assim deve ser e assim será!⁴.

Nessa cena, havia uma preocupação em construir um discurso múltiplo que pudesse representar as vozes indígenas e negras, as populações historicamente mais oprimidas no Brasil em termos étnico-raciais. A cena articula referências mitológicas, simbólicas e poéticas dessas matrizes, entrelaçando-as em imagens que remetem à ancestralidade, à ligação espiritual com a terra e à resistência diante da violência colonial. A terra é evocada como “ventre fecundo” e “casa da gente”, uma metáfora que dialoga com as cosmo percepções indígenas e africanas sobre o território como ente vivo e relacional. A menção ao “falado da nossa língua” alude ao apagamento linguístico sofrido por esses povos. O uso da palavra “encantarias”, por sua vez, aponta para um campo espiritual compartilhado entre as duas tradições, evocando presenças sagradas e forças intangíveis que atravessam os mundos visível e invisível.

A cena opera alinhada à lógica da intraculturalidade ao reconhecer as camadas culturais que coexistem dentro do território nacional, mas que não são devidamente reconhecidas nos discursos oficiais. Essas escolhas, do ponto de vista dramático, tensionam a lógica de esquecimento como projeto político e propõem uma insurgência simbólica dessas vozes silenciadas. Nesse sentido, a ativação de memórias indígenas e africanas adquire caráter profético diante das crises civilizatórias atuais. Em diálogo com Araújo e Santos (2007), a “febre” pode ser lida como sintoma das violências do esquecimento – entendido não como ausência, mas como apagamento ativo de saberes que desafiam os consensos históricos. Relembrar, nesse contexto, torna-se um ato de resistência contra a homogeneização simbólica que adoece a sociedade. Em sintonia com Krenak (2023), ao acolher tais formas de pensamento, a cena também confronta o afastamento produzido entre os humanos e a terra, buscando questionar a ideia de individualidade isolada e buscando reatar vínculos com os ciclos da vida.

Como não havia pessoas indígenas no coletivo, tomamos muito cuidado para que as narrativas dos povos originários estivessem presentes e não se dissipassem em meio a outras – buscando sempre uma abordagem ética.

4 Memorada. Texto dramático inédito do autor Raysner de Paula, 2023b.

Como o elenco era composto por pessoas negras, pardas e brancas, percebemos que os debates raciais surgiam de forma orgânica ao longo do processo quando se tratava desses grupos. No entanto, era frequentemente necessário reforçar a importância de evidenciar também as perspectivas indígenas. Reconhecemos que as trocas teriam sido ainda mais ricas se tivéssemos contado com a presença de uma pessoa indígena na equipe; essa é, sem dúvida, uma necessidade e um compromisso que nos orienta em futuros trabalhos.

Outra cena que ilustra nosso intuito em direção à noção de intraculturalidade na montagem é, na verdade, um bloco de cenas que representam a reação de um governo conservador ao movimento espontâneo de recuperação de memórias. Após a confirmação desse fenômeno no contexto do espetáculo, diferentes ações são propostas como iniciativa à sua contenção. Nesse sentido, dentre nossas elucubrações, algumas ideias relacionadas à tentativa de parodiar cenários reais da política institucional brasileira começaram a ganhar contornos mais firmes. Desse modo, criamos a “Memobrás” – uma evidente paródia da Petrobrás – como uma empresa estatal fictícia, cuja função seria armazenar e gerenciar a circulação de memórias pelo país. Na peça, ficcionalizamos um curto-circuito nos sistemas da instituição, inspirados pelo apagão nacional ocorrido em agosto de 2023, que serviu como metáfora para o colapso das memórias que sustentam as narrativas históricas. Outra invenção foi o “Ministério da Memória,” criado em meio à crise das memórias que assolava o país em nossa dramaturgia. Esse órgão teria a responsabilidade de tentar reduzir os danos daquele momento crítico, mas, alinhado à visão neoliberal do governo que mirava em privatizações e cortes de gastos, todas as iniciativas eram marcadas por uma lógica mercantilista que transformava as memórias em produtos descartáveis. A ironia se escancarava: enquanto os funcionários do Ministério tentavam controlar a crise das memórias, acabavam revelando como a própria história pode ser manipulada e distorcida em nome de interesses políticos e econômicos⁵.

5 É importante comentar que, como o processo criativo se deu ao longo do segundo semestre de 2023, após a vitória apertada de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 2022, vivíamos ainda um momento crítico em relação aos danos causados pelo ex-presidente Jair Bolsonaro. Desse modo, muitas das críticas tecidas vinham das discordâncias ideológicas em relação ao governo anterior, que, até ali, estavam ainda bastante latentes na arena pública.

Esses elementos paródicos tensionam criticamente a relação entre Estado, memória e política. O humor funciona como questionador dos discursos oficiais, expondo as estratégias institucionais de controle do passado e revelando os vazios afetivos e simbólicos que esses mecanismos produzem. Por meio da paródia, a cena evidencia o conflito interno entre a memória viva – que é experiência, afetos e narrativas em movimento – e a memória oficial – arquivada, burocratizada e institucionalizada. Nesse processo, a cultura dominante fabrica esquecimentos ao tentar “organizar” o que deve ser lembrado, e o humor se torna uma forma de resistência simbólica intracultural que interpela essas estruturas hegemônicas a partir das contradições internas da nação (Bharucha, 2005). Como observam Araújo e Santos (2007) e Jelin (2002), há uma clivagem entre uma memória dominante – frequentemente legitimada por instituições do Estado – e memórias subterrâneas, silenciadas ou interditadas, que carregam lembranças proibidas, indizíveis ou marcadas por dor e ressentimento. Esses apagamentos não são neutros: resultam de políticas ativas que visam suprimir rastros e consolidar uma versão única do passado, aliada a uma memória nacional. Gumieri (2013) reforça essa crítica ao discutir a museificação da memória, apontando como o excesso de institucionalização – sem afeto, sem corpo, sem presença – pode reduzir a história a um espetáculo vazio. Em diálogo, Krenak (2023) observa que a memória não cabe em arquivos e vitrines, pois está enraizada nos vínculos vivos com o território e com modos de existência frequentemente silenciados pela modernidade. Assim, o bloco de cenas ironiza a tentativa de forjar a memória como um produto que serve ao interesse de um determinado ponto de vista, ao mesmo tempo em que escancara as perdas e apagamentos que esse processo provoca.

Além dessas paródias, nesse bloco de cenas havia uma intitulada “Crise no comitê de crise”, na qual simulávamos uma reunião de emergência para tratar da situação instaurada. Na reunião, havia membros do governo – da situação e da oposição –, a voz do mercado, o chefe da “Memobrás”, uma espécie de mestre de cerimônias, uma figura militar, uma artista que cantava o hino nacional, uma assessora da presidência e uma representante do povo. Esse momento dialoga com a intraculturalidade ao destacar, com humor crítico, que, apesar das diferenças, todos compartilhamos o mesmo território

e as mesmas instituições. A cena não apenas apontava falhas do governo metaforicamente, mas também lembrava que, mesmo com nossas divergências, lidamos com símbolos e estruturas que nos são comuns. A figura militar, a voz do mercado, a artista e a representante do povo, por exemplo, são arquétipos que reconhecemos, mesmo que tenhamos visões distintas sobre eles. Ao reunir essas vozes, a cena reforçava a ideia de que, embora sejamos diversos, habitamos um espaço compartilhado, onde as memórias e as histórias se entrelaçam inevitavelmente. Assim, é preciso compreender as complexidades das macroestruturas e das macropolíticas que nos cercam, pois apartar-se em movimentos específicos, sem enxergar como eles se conectam a um sistema maior, não resolve as contradições que nos afetam coletivamente. Enfim, a cena provoca a reflexão intracultural, alinhada a Bharucha (2005), ao propor um olhar para além das fragmentações, destacando que as convergências e divergências que vivemos enquanto sociedade estão e estarão sempre dentro de um contexto de país.

A terceira e última cena escolhida para compor esta reflexão é a cena que fecha o espetáculo. Depois das tentativas do governo em conter o movimento de revolução das memórias, os populares resistem e tentam selar as mudanças conquistadas em projetos de futuro. A seguir, lançamos mão de um trecho da dramaturgia da cena:

ATRIZ 1: Quais histórias e de quais Brasis você rememora quando olha para mim?

Respiro.

ATOR 1: Quais histórias e de quais Brasis você rememora quando olha para mim?

Respiro.

ATRIZ 2: Quais histórias, quais lembranças, quais memórias, quais notícias, qual país o meu corpo evoca aqui?

Respiro.

ATOR 2: Quais memórias do nosso povo são contadas pela sua pele? Pela sua língua? Pelo seu cabelo? Pelo aroma, tempero, sabor que você mais gosta? Qual memória a gente pode chamar de nossa? O que eu e você não esquecemos? O que eu e você não podemos jamais esquecer? O que você prefere esquecer, mas eu não deixo? Quando eu olho pra você: o que será que eu não me esqueço? O quê dessa noite você vai fazer questão de lembrar ou não? Em qual curva da sua história você irá rememorar quando nós... Cruzamos com a sua trajetória e passamos

a habitar algum lugar da sua memória... Que pode ser um lugar bonito, arejado, de frente para outra memória que você gosta tanto de visitar, mas pode ser também um lugar mais feio, inóspito, melhor, esquecido, esquisito, empoeirado, que você nem gosta de olhar. Num lugar ou no outro. Ou no meio do caminho entre esses opostos: é lá...! É nesse ponto que hoje esses corpos, essas histórias, essa memória passará a habitar. E um dia, suponho, seu corpo irá lembrar...

ATOR 3: Como agora eu me lembro do meu avô. Homem de pele preta, como a noite, como o breu, como a minha, contador de caso, abridor de caminhos: meu avô me contou! Uma história contada pela mãe dele que ela aprendeu certamente ouvindo a mãe dela contar... Enfim, era uma lenda iorubá, que dizia assim: Exu ok matou um pássaro ontem com uma pedra que lançou hoje, Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que lançou hoje, Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que lançou hoje...

Outra ATRIZ (2) toma a palavra.

ATRIZ 3: O tempo espiralado, contorcido, com os dias de hoje entrelaçados com os de ontem de mãos dadas com os amanhã: as memórias vivas, somos memórias vivas, somos nossos ancestrais, abrindo caminho, sendo a gente, seguindo vivas, vivos, dentro de mim, dentro de você, nossa gente, dentro da gente... Quem você leva adiante a cada passo que você dá? A memória de quem você ressuscita a cada dia?

ATOR 4: Ouvi uma vez – nossa memória transborda por sete buracos na nossa cabeça. Qual memória que me ocupa os poros, os ossos, o sangue, os tecidos e que transborda por esses buracos todos?

Cada atriz/ator conta uma brevíssima memória transbordante para um nicho da plateia.

ATRIZ 4: Memória dança com a chuva, enraíza com as árvores, é brisa e também faz pegar fogo. Aquece os corpos que se colocam no rumo do não esquecimento. Memória não queima.

Neste trecho, as falas em negrito estão como que no plenário do Senado.

ATRIZ 5: Excelentíssimas senadoras, excelentíssimos senadores: votamos agora o projeto popular que altera a constituição de mil novecentos e oitenta e oito, proposto pelos representantes dos intensos e significativos movimentos populares que testemunhamos nesses últimos tempos...

ATRIZ 6: (voz ancestral) Eu me lembro de tudo: no princípio, era a água, um punhado de areia jogado sobre as águas, os pés de uma galinha espalhando a areia sobre a superfície, o vinho de uma palmeira, o barro que me fez e o sopro de Olodumare. De Tupã. Das encantadas e encantados. Tudo era vazio, tudo era grande noite. De um ponto único abaixo do meu umbigo, expansão, contração, cataclismas cósmicos em meu ventre.

ATRIZ 7: Os povos de Pindorama, Brasil, formados pela união múltipla e diversa de etnias e comunidades espalhadas por todo este território

constituem-se em Estado Originário de Direito à Memória e tem como fundamentos:

ATRIZ 6: Eu me lembro de tudo: o sangue entre minhas terras...

ATOR 2: A demarcação dos territórios físicos e memoriais;

ATRIZ 1: O sangue sobre minhas terras. Do meu grito de “Ai!” fez-se o verbo. Do verbo fez-se o cabresto, a mordaça, 12 tiros em minha face, 523 voltas em torno de um Baobá...

ATRIZ 8: A sua autonomia e autodeterminação como sujeitos de memória; a preservação de seus costumes de suas línguas, das suas culturas e dos seus patrimônios visíveis e invisíveis...

ATRIZ 3: Mas eu ainda me lembro de tudo: o Navio Madalena, a culpa criada, as chagas trazidas, o cheiro de metal e pólvora, o fogo na mata refletido em meus olhos – fez-se a luz.

ATRIZ 9: O combate ao apagamento e manipulação de histórias; o reflorestamento de terras, corpos e consciências. Considero aberto o momento de votação por parte das membras e membros dessa casa...

ATRIZ 2: Fez-se a luz. Fez-se a vida. As muitas sem fim de vidas que vieram antes da gente aqui, antes de mim e que estão aqui, agora, transbordantes, pelos sete buracos da minha cabeça, transbordando, criando torrentes, enxurradas, marés, fluxos, vida...

ATRIZ 3: Por unanimidade, direito aprovado!

ATRIZ 7: Seguimos de pé...

TODAS: Sobretudo, vivas!⁶

A cena evidencia a intraculturalidade ao reunir vozes distintas que coexistem no mesmo território, reconhecendo a diversidade como parte essencial do país. Ali vemos o elenco, heterogêneo em suas identidades, colocando-se como representante do povo brasileiro, como sujeitos de direito à memória, reafirmando a importância de preservar narrativas e lutas historicamente marginalizadas. No espaço simbólico do “plenário do Senado”, essas vozes múltiplas ganham centralidade e equivalência ao propor a criação do “Estado Originário de Direito à Memória”, um gesto político que desafia os apagamentos históricos e propõe um caminho de resistência que possa se fixar também na perenidade da lei. As referências às mitologias ioruba e tupi, entrelaçadas às falas, reforçam a continuidade entre passado e presente, rompendo com uma visão linear do tempo e localizando o acontecimento cênico em ecos do que já passou e do que ainda virá.

6 Memorada. Texto dramaturgico inédito do autor Raysner de Paula, 2023b.

Trata-se, portanto, de uma escuta intracultural encenada: saberes subalternizados ganham centralidade ao serem inscritos na cena como base para uma outra fundação. Essa cena se alinha ao esforço que Araújo e Santos (2007) observam na nova historiografia – especialmente na história oral – de valorizar a subjetividade, os afetos e as experiências humanas como componentes legítimos da narrativa histórica ao resgatar memórias ocultas pelos mecanismos de dominação. Assim, ao tornar a memória um gesto coletivo e público, a cena desafia as hierarquias estabelecidas sobre quem tem o direito de lembrar, instituindo uma política de resistência que não se limita à denúncia, mas projeta novos horizontes de pertencimento. Ademais, o momento em que cada artista compartilha uma história pessoal com o público evidencia uma dimensão performativa, épica e biográfica, na qual a memória individual de cada estudante se entrelaça à memória coletiva, sem que uma se dissocie da outra. Assim, tecemos novamente diálogo com Krenak (2023), que propõe que a memória atua como um fluxo que vaza e atravessa corpos, como se fôssemos todos um grande corpo coletivo, capaz de carregar e transformar nossas dores e experiências em grupo.

Embora este artigo esteja focado nas perspectivas da direção e da dramaturgia de *Memorada*, é essencial mencionar o trabalho de direção de arte, conduzido por Thálita Motta, que dialogou ativamente com a noção de intraculturalidade. De maneira geral, as visualidades se fundamentaram em correntes estéticas como o afrofuturismo e o futurismo indígena, combinadas a linguagens urbanas como o grafite e a arte de rua. Essas referências visuais foram mobilizadas como estratégias críticas que evocam formas de resistência cultural e imaginam futuros a partir de temporalidades não hegemônicas. A perspectiva afrofuturista, por exemplo, rompe com narrativas coloniais ao projetar corpos negros em cenários de tecnologia e potência, enquanto o futurismo indígena propõe a continuidade dos saberes ancestrais em futuros possíveis, reafirmando a presença viva desses povos diante das tentativas históricas de apagamento. O cenário foi composto por caixas de madeira pintadas de cinza, cobertas por inscrições inspiradas no grafite e em expressões encontradas em espaços urbanos como ônibus, metrô e banheiros públicos. Essas inscrições, como “Demarcação já”, “Machistas não passarão” e “Fogo nos racistas”, introduziam no espaço cênico a memória dos embates sociais e as

lutas por reconhecimento, tensionando o presente com urgências históricas ainda não resolvidas. Os figurinos, majoritariamente feitos em jeans – material que carrega marcas de classe, juventude e resistência urbana –, misturavam texturas e estampas que evocavam tanto referências ancestrais quanto códigos contemporâneos. Já a máscara concebida para a peça combinava materiais naturais e sintéticos, simbolizando a fusão entre natureza e tecnologia, passado e futuro, e materializando visualmente o entrelaçamento de identidades em constante reinvenção. Ao incorporar essas estéticas no espetáculo, a visualidade tornou-se extensão dramática da proposta intracultural: não apenas refletindo a coexistência de diferentes matrizes culturais em um mesmo território, mas tensionando seus encontros, sobreposições e conflitos, como propõe Bharucha (2005).

Nas Figuras 1, 2, 3 e 4 é possível observar alguns dos elementos visuais supracitados:

Figura 1 – Cena “A Terra em febre”



Foto: Amanhã Filmes – Ítalo Vieira (2023).

Figura 2 – Cena “A Terra em febre”



Foto: Amanhã Filmes – Ítalo Vieira (2023).

Figura 3 – Cena da instituição do “Ministério da Memória”



Foto: Amanhã Filmes – Ítalo Vieira (2023).

Figura 4 – Cena “Crise no comitê de crise”



Foto: Amanhã Filmes – Ítallo Vieira (2023).

A intraculturalidade esteve presente também nas musicalidades, já que nomes como os de Kaê Guajajara, Brisa Flow, Chico César e a banda Nação Zumbi permearam nossa criação. As sonoridades desses artistas, profundamente ligadas às ancestralidades indígenas, afro-brasileiras e às hibridações contemporâneas, ajudaram a compor a atmosfera do espetáculo, atravessando as cenas com ritmos, sons, vozes e poéticas que ampliavam os sentidos da encenação. A presença dessas musicalidades, dirigidas por Helena Mauro, configurou-se como um elemento dramático ativo, potencializando discursos e afetos, conectando corpo, voz e memória. Assim, os arranjos e as escolhas musicais dialogaram com os temas explorados em cena, reforçando a ideia de um território comum onde múltiplas culturas coexistem, tensionam-se e transformam-se.

A presença da intraculturalidade em *Memorada* se desdobrou nas escolhas musicais por meio de três eixos principais: a resignificação de repertórios, a corporeização das memórias sonoras e a fricção deliberada entre temporalidades e estéticas. Ao incluir músicas dos artistas supracitados, a dimensão sonora não apenas citou referências culturais, mas as deslocou

de seus contextos originais para criar novas camadas de sentido em diálogo com a cena. A ressignificação ocorreu, por exemplo, quando letras que tratam de território, violência estatal ou espiritualidade ancestral foram inseridas em contextos dramaturgicos que amplificavam suas implicações políticas e poéticas. A corporeização das memórias sonoras se manifestou na forma como essas músicas atravessaram os corpos do elenco, influenciando seus gestos, presenças e dinâmicas em cena. Já a fricção deliberada entre temporalidades e estéticas se deu na justaposição de sonoridades diversas – como o canto ritual, o rap, o maracatu e o eletrônico –, que, em vez de se fundirem em uma unidade homogênea, mantiveram suas tensões ativas, expondo o dissenso como linguagem.

Em dado momento do espetáculo, se desvela uma cena a partir da canção *Mama África*, que nesse contexto exemplifica a intraculturalidade ao articular diferentes camadas de experiência dentro de um mesmo universo cultural. O refrão da canção de Chico César, com sua referência à Mãe África como símbolo coletivo, servia de eixo para a emergência de narrativas pessoais dos atuentes – histórias específicas sobre suas mães, avós e tias que, embora particulares, ressoavam como experiências compartilháveis com a plateia. Essa estrutura criava um movimento dialético entre o universal (a figura materna como arquétipo) e o singular (as vivências concretas de cada atuate), revelando como um mesmo referente cultural se desdobra em múltiplas expressões dentro de um mesmo grupo. A intraculturalidade se manifestava justamente nessa capacidade de acolher diferenças internas sem hierarquizá-las: a canção popular não ilustrava os depoimentos, nem mesmo estes serviam como exemplos da letra musical, mas ambos coexistiam como formas igualmente válidas de significar a maternidade.

Como já estabelecido anteriormente no texto, a memória e todas as potenciais temáticas advindas – como as noções de corpos em coletividade e os sentidos e significados construídos na relação entre esses mesmos corpos, tecendo apropriações outras sobre um passado em comum – é enfatizada como elemento cênico central. Nesse sentido, mais uma vez as perspectivas de Krenak (2023), Araújo e Santos (2007) e Jelin (2002) convergem ao afirmar que a memória é sempre coletiva, mesmo quando parece individual. Krenak (2023) destaca que, ao compartilharmos experiências em contextos

pluriculturais, entramos na memória do outro, Araújo e Santos (2007) reforçam que as lembranças pessoais são fruto das interações sociais, e Jelin (2002) acrescenta que ninguém lembra sozinho: todo ato de rememoração depende de contextos sociais, marcos culturais e narrativas coletivas. Assim, lembrar é sempre um gesto coletivo e relacional.

Além de incorporar influências de artistas cujas obras ressoam a partir das questões abordadas no espetáculo, a equipe se lançou na criação autoral de uma composição que sintetiza, em forma e conteúdo, as dinâmicas exploradas ao longo do processo.

Memorada – música final
Em meio à linha obscura
O mundo de uma história só
Começou a ver rachadura
Dando a cada ponto seu nó
A febre da Terra esquentou
Vermelha e vibrante a brotar
Memórias que o tempo ocultou
E que agora não pode calar
Quilombo, aldeia e rua
Favela, floresta e sertão
Reconta cada história sua
Cravada no peito e no chão
Memorada pra quem foi
Memorada pra quem vem
Memorada que refaz
Passado, presente e além
Atraso tá por todo lado
Progride sem pedir aval
Silenciam o nosso passado
Apagam a herança ancestral
Queremos estátuas caídas
E nossos heróis levantar
Criar nossas próprias saídas
E ouvir nossa voz ecoar
Não nos deixemos esquecer
Foi tanto esforço pra lembrar
Veja o nosso pulso erguer
Memória e tempo espiralar
Memorada pra quem foi
Memorada pra quem vem

Memorada que refaz
Passado, presente e além
(Memorada, 2023)

Assim, *Memorada* encerra-se não como um ponto final, mas como um chamado à continuidade. A canção finaliza o espetáculo reafirmando a memória como um campo de disputa, um território em que histórias silenciadas podem ser recontadas e ressignificadas. Ao entrelaçar diferentes temporalidades, identidades e experiências, o trabalho se coloca como um convite para que o público leve essas narrativas consigo, expandindo-as em outros contextos e encontros.

Considerações finais

Ao longo da criação de *Memorada*, a equipe técnica e criativa foi delineando como as memórias, individuais e coletivas, poderiam se transformar em jogos ficcionais, depoimentos, acontecimentos cênicos, performances, cantorias, elementos visuais e contações. Assim, vimos nascer uma encenação polifônica, mesclada de diferentes pontos de vista, mergulhada em formas e conteúdos diversos que se afinam às múltiplas formas de cuidar, manifestar e compartilhar as memórias do coletivo. Nesse processo, também nos debruçamos sobre a ideia de que as memórias de um país são como um acervo vivo, em constante transformação, que precisa ser revisitado, questionado e ressignificado para que elementos importantes não caiam no esquecimento ou na manipulação. No contexto brasileiro, especialmente diante de recentes movimentos políticos que tensionam a democracia e os direitos humanos, esse acervo exige revisitação crítica, novas leituras e ações concretas de preservação, seja por meio da arte, da educação, das políticas públicas ou dos gestos cotidianos de resistência.

Para Jelin (2002), a memória coletiva se constrói a partir da experiência individual que só se torna coletiva no ato de compartilhamento. Nesse processo, a memória é materializada por meio de produtos culturais, como livros, filmes ou monumentos, que atuam como veículos de memória e fazem o entrelaçamento das experiências pessoais com as tradições e narrativas de outros, formando um fluxo contínuo de significados compartilhados. Esse conceito se

desdobra em espaços memoriais, que são, para ela, locais fundamentais para a preservação da memória coletiva, funcionando como pontos de encontro e reflexão sobre o passado, especialmente em sociedades marcadas por traumas e violência. Em consonância, Gumieri (2013) ressalta a importância desses espaços como arenas políticas, em que a memória se torna um campo de luta por justiça, verdade e direitos humanos. A autora destaca que, ao reconstituírem o passado, esses espaços não apenas preservam as memórias de um tempo repressivo para evitar sua repetição, mas também geram diálogos e reflexões sobre as implicações dessas memórias no presente. Para ela, nesses espaços há

A revelação da “verdade”, no sentido da desconstrução da ‘boa memória’ proclamada pela história oficial e finalmente confrontada com as versões abrigadas nas políticas memorialistas, preenche uma necessidade social de confirmar oficialmente aquilo que foi durante muito tempo negado; reintegra as vítimas na sociedade, através do reconhecimento do seu sofrimento e oferece uma forma de justiça distributiva ou social, contribuindo com recursos não convencionais para promover a memória coletiva. (Gumieri, 2013, p. 131)

Com base nas considerações das autoras e observando as vivências do processo de criação e o resultado cênico final, compreendemos o trabalho *Memorada* – e o que ele gerou para a equipe e para o público – como um espaço memorial. Alinhando-se às perspectivas históricas críticas e contra-hegemônicas, acreditamos que narramos uma possível história de um Brasil que rememora suas feridas e que possibilita observá-las, compreendê-las e colocá-las em jogo em prol de uma convivência que ao mesmo tempo celebra sua diversidade e busca diminuir as suas desigualdades. Essa escolha implicou um posicionamento diante das disputas de narrativas que atravessam a história oficial do país, muitas vezes marcada, como vimos, por apagamentos, silenciamentos e versões dominantes que excluem saberes, povos e vivências. Ao priorizar memórias marginalizadas ou relegadas ao esquecimento – como as histórias de resistência dos povos indígenas e das comunidades negras –, o espetáculo tensiona versões cristalizadas da História e propõe deslocamentos possíveis, convocando o público a refletir criticamente sobre o passado. Nesse sentido, a noção de intraculturalidade foi fundamental para

possibilitar caminhos de partilha honesta, considerando as diferenças individuais e coletivas a todo o momento, e, levando isso em consideração com o máximo de complexidade que conseguimos, oportunizar uma montagem que contribui para refletir sobre a realidade do país, seus passados e seus potenciais futuros.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, M. P. N.; SANTOS, M. S. dos. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 79, 2007. DOI: doi.org/10.4000/rccs.728.
- BHARUCHA, R. **Theatre and the World**: Performance and the Politics of Culture. Nova York: Routledge, 2005.
- GUMIERI, J. C. Lugares de memória: um debate historiográfico sobre centros de tortura da ditadura convertidos em museus de memória. **Cadernos de História**, Mariana, v. 8, n. 1, p. 113-135, 2013.
- JELIN, E. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? In: JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002. p. 17-37.
- KRENAK, A. **Memória não queima**. Rio de Janeiro: Cadernos Selvagem, 2023.
- MELO, R. de L. Interculturalidade em debate: tensões e articulações de um campo em disputa. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 187-211, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v23i1p187-211>
- MEMORADA. [Compositor]: Enrico Mencarelli; Júlia Camargos. Belo Horizonte: Teatro Universitário UFMG, 2023. Música inédita.
- TEATRO UNIVERSITÁRIO UFMG. **MEMORADA – Estreia amanhã!** Belo Horizonte, 5 dez. 2023. Instagram: [teatrouniversitario.ufmg](https://www.instagram.com/p/C0fIFp0P6O-/?igsh=dno5cG11cWI2bzR0). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0fIFp0P6O-/?igsh=dno5cG11cWI2bzR0>. Acesso em: 12 set. 2025.
- RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Recebido em: 02/03/25

Aprovado em: 20/08/25

Publicado em: 10/11/2025



A luz cênica engendrando bricolagens no teatro infantil

Stage lighting engendering bricolages in children's theatre

La luz escénica engendrando bricolajes en el teatro infantil

Fernanda Guimarães Mattos Souza

Fernanda Guimarães Mattos Souza

Iluminadora cênica, pesquisadora das visualidades da cena e artista teatral. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde defendeu a tese "Poéticas da Luz Cênica no Teatro Infantil", sob orientação da Profa. Dra. Lidia Kosovski e coorientação do Prof. Dr. José Dias, professor emérito da UNIRIO. Sua atuação concentra-se em temas como desenho de luz, luz para teatro infantil, visualidades da cena e dramaturgia da luz em contextos narrativos e de pesquisa.



Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o papel da luz cênica no teatro infantil como linguagem poética, capaz de desenvolver a imaginação e fomentar múltiplas leituras. Fundamentado nos conceitos de *bricoleur*, de Claude Lévi-Strauss, e nos estudos de Gaston Bachelard sobre a imagem poética como fenômeno variacional, entende-se o espectador, especialmente a criança, como agente ativo na construção de sentidos, articulando fragmentos visuais com base em suas subjetividades. Sustentado ainda pelos postulados de Lev Vigotski sobre os mecanismos da imaginação criativa, o estudo investiga como os processos próprios do desenvolvimento infantil, são ativados pelo desenho de luz, atribuindo a esse espectador um olhar *bricoleur* diante da cena.

Palavras-chave: Luz cênica, Espectador infantil, *Bricoleur*, Imaginação.

Abstract

This study reflects on the role of stage lighting in children's theatre as a poetic language that can develop imagination and foster multiple interpretations. Grounded in Claude Lévi-Strauss's concept of the *bricoleur* and Gaston Bachelard's studies on the poetic image as a variational phenomenon, spectators—especially children—are understood as active agents in the construction of meaning, articulating visual fragments based on their subjectivities. Supported also by Lev Vygotsky's theories on the mechanisms of creative imagination, this study investigates how lighting design activates the inherent processes of child development, attributing to young spectators a *bricoleur's* gaze upon the scene.

Keywords: Stage lighting, Child spectator, *Bricoleur*, Imagination.

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre el papel de la luz escénica en el teatro infantil como un lenguaje poético, capaz de desarrollar la imaginación y fomentar múltiples interpretaciones. Fundamentado en los conceptos de *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss y en los estudios de Gaston Bachelard sobre la imagen poética como fenómeno variacional, se entiende al espectador, especialmente al niño, como un agente activo en la construcción de significados, articulando fragmentos visuales con base en sus subjetividades. Apoyado también en los postulados de Lev Vygotsky sobre los mecanismos de la imaginación creativa, el estudio investiga cómo los procesos propios del desarrollo infantil son activados por el diseño de la luz, atribuyendo a este espectador una mirada de *bricoleur* ante la escena.

Palabras clave: Luz escénica, Espectador infantil, *Bricoleur*, Imaginación.

É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos. (Rancière, 2012, p. 9)

Com o surgimento da eletricidade, as linguagens cênicas se expandiram, possibilitando novas formas de composição visual e interação com o público. As diversas aplicações da luz elétrica transformaram a experiência estética, ampliando as visualidades, enriquecendo o ato de ver. Esse avanço contribuiu para a formação de um espectador engajado, cuja relação com a cena ganhou vitalidade.

A harmonia entre a luz e os demais elementos cênicos passa a impactar diretamente a criação das narrativas visuais, delineando o ambiente onde se elaboram percepções, memórias e interpretações. Acerca do assunto, a autora, designer e professora Donis Dondis observa:

Basicamente, o ato de ver envolve uma resposta à luz. Em outras palavras, o elemento mais importante e necessário da experiência visual é de natureza tonal. Todos os outros elementos visuais nos são revelados através da luz ou a ausência dela. O que a luz nos revela e oferece é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os outros elementos visuais: linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento. (Dondis, 1997, p. 30)

Matéria cênica essencial, com a qual o espectador molda e orienta a percepção narrativa, a luz atua no teatro como uma linguagem visual, articulando tempo, ritmo, espaço e intensidade, permitindo que a dramaturgia se expresse em camadas que vão além das palavras, tocando diretamente os sentidos e a imaginação. A luz elétrica valorizou o ambiente cênico com uma luminosidade mais intensa e controlada, viabilizando maior precisão e acostumando o público a uma quantidade e qualidade luminosa que refinaram o olhar e a estética receptiva.

Paralelamente, os criadores ganharam novas ferramentas para explorar e aprofundar suas obras. Inaugura-se uma nova fase de plasticidade sem precedentes, permitindo a composição de atmosferas, a definição de tons emocionais e a construção de imagens simbólicas que ampliaram o impacto visual e a capacidade expressiva da cena teatral.

Como linguagem e instrumento dramatúrgico-cultural, a luz conduz atmosféricamente a cena conforme a intenção de quem a manipula e as necessidades da encenação. O espectador, por sua vez, interpreta tais códigos dando-lhes novos sentidos, de acordo com a sua compreensão, à qual estão atreladas percepções individuais, tais como a cultura e o meio social, bem como a predisposição emocional própria desse receptor. Como afirma a autora, professora e pesquisadora canadense Josette Féral,

Na realidade, o espectador está determinado por uma soma de fatores (sociais, físicos, emotivos culturais etc.) que o condicionam e sobre os quais não tem realmente domínio, o que não significa ser menos livre de suas reações frente à representação na qual eleger seus elementos de leitura, de interpretação. (Féral, 2015, p. 129)

A abertura para outros sentidos de compreensão e para diversas possibilidades de leitura de uma única obra, inspirada pelo desenho de luz de um espetáculo teatral, aprimora as potencialidades expressivas da cena e inaugura um novo olhar observador, compreendido, então, como participante efetivo na criação cênica.

Esse processo reflete a complexidade da interação entre criação e público, interação que não se completa sem a participação desse olhar cocriador que negocia suas influências, reelaborando a vivência.

A imagem cênica, por sua vez, suplanta sua função representativa, assumindo um caráter provocativo ao se esquivar de enquadramentos que busquem evidenciar de forma simplista seus elementos constitutivos. A exploração de conceitos, como forma, textura e cor, juntamente com as propriedades intrínsecas da imagem, intensifica sua capacidade de instigar e desafiar a percepção do espectador. É a luz que dá vida aos contornos, às texturas e que confere à cena sua potência sensorial e simbólica.

Estabelecendo uma ponte entre o visível e a imaginação, a luz suscita processos interpretativos e criativos, atuando ainda como propulsora da fantasia, convidando o espectador a construir, em sua mente, significados que extrapolam a materialidade da cena.

O iluminador, professor e pesquisador Eduardo Tudella (2017, p. 53) ratifica: “Ainda que isso não represente, necessariamente, uma novidade,

deve-se acentuar que a imagem cênica somente se revelará com a contribuição da luz, estabelecendo relações com os processos imaginativos engendrados pelo observador”.

Ao criar para o teatro infantil, é essencial refletir sobre os aspectos inerentes à recepção desse espectador, que está em pleno processo de desenvolvimento de suas funções psíquicas, entre as quais a imaginação e a criatividade. Essa característica engendra um campo singular, no qual as ressonâncias visuais provocadas pela luz e suas repercussões assumem especial importância, tal como averiguado neste artigo.

Um dos postulados do psicólogo soviético Lev Vigotski (1896-1934) determina que “a atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia” (Vigotski, 2018, p. 24).

Portanto, quanto mais sortidas e construtivas forem as experiências cênicas proporcionadas à criança, abrangendo diferentes contextos, cenários e estímulos sensoriais, mais amplo será seu repertório imaginativo. Ou seja, tais estímulos constituem o substrato fundamental para seu processo de elaboração, servindo como base para suas futuras construções criativas.

Com base nessa teoria, Vigotski (2018, p. 25) destaca a “necessidade de ampliar a experiência da criança, caso queira-se criar bases suficientemente sólidas para a sua atividade de criação”. Essa afirmação reforça a importância de proporcionar oportunidades que favoreçam o desenvolvimento estético consciente e humanizado das narrativas visuais. Nesse contexto, o uso sensível e intencional da luz na cena infantil torna-se essencial, pois contribui para ampliar as percepções da criança, estimulando sua imaginação e aprofundando sua relação com a vivência teatral.

Logo, depreende-se que, quanto mais sensações, estímulos, impressões, provocações e compreensões são oferecidas a esse espectador, mais recursos ele terá à sua disposição para nutrir seus processos imaginativos, o que resultará em uma maior capacidade criativa. Esse acúmulo de experiências amplia seu vocabulário emocional, sensorial e cognitivo, oferecendo uma base rica para futuras elaborações e reelaborações.

Nesse fluxo dinâmico, a criança ressignifica e reinventa a obra, projetando nela sua criatividade. Isso evidencia que, ao deparar-se com o olhar infantil, a imagem cênica entra em um ciclo permanente de renovação cultural e simbólica.

O conceito de *bricoleur* e o olhar espectador

Tomamos como referência o conceito de *bricoleur*, formulado pelo antropólogo belga Claude Lévi-Strauss (1908-2009), para pensar o espectador que constrói sua leitura visual a partir de fragmentos, reinterpretando significantes e significados segundo seu olhar poético, sua imaginação, sua percepção individual e o repertório cultural que mobiliza. No livro *O pensamento selvagem* (1989), Lévi-Strauss propõe o *bricoleur* como metáfora do pensamento mítico¹ e do modo como as sociedades ditas “primitivas” constroem conhecimento, não havendo um plano científico-abstrato, mas de associações criativas entre elementos heterogêneos, dando-lhes novos sentidos. Segundo Strauss:

Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. (Lévi-Strauss, 1989, p. 31)

Dessa forma, para Lévi-Strauss (1989), o modo de operar do *bricoleur* não é menos lógico do que o científico, mas apenas distinto, pois se fundamenta na experiência sensível, na memória, na observação e na analogia, em vez de em princípios abstratos e projetuais.

O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto

1 No contexto do pensamento mítico, típico das sociedades que Lévi-Strauss denomina “primitivas”, o conhecimento não se estrutura segundo uma lógica científica ou abstrata, mas por associações intuitivas e analogias, nas quais elementos heterogêneos, materiais, narrativos ou simbólicos são recombinaados para gerar novos sentidos. Esse processo evidencia um tipo de racionalidade não formal, mas coerente dentro de sua lógica própria, mostrando que a criatividade e a adaptabilidade constituem formas legítimas de construção de conhecimento.

de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. (Lévi-Strauss, 1989, p. 33)

A palavra *bricoleur*, provinda do idioma francês, tem a ver com determinados jogos, tais como o bilhar, a caça e a equitação, “sempre para evocar um movimento incidental” (Lévi-Strauss, 1989, p. 37), remetendo às adversidades e aos incidentes relacionados às mudanças bruscas de rumo das bolas e dos animais durante essas atividades. Em um sentido mais atual, a palavra remete a trabalhos manuais e ao ato de agrupar diferentes elementos e objetos em uma disposição formando algo novo. Está relacionado ao conceito de *handyman*, do inglês, que utiliza materiais e ferramentas diversas, que inicialmente não têm conexão entre si, mas que, nas mãos, de maneira intuitiva e quase artística, reelaboram-se ganhando nova finalidade.

No Brasil, o termo *bricoleur* é frequentemente associado ao criador de “gambiarras”, que se refere a soluções improvisadas para resolver problemas ou situações emergenciais, utilizando elementos de maneira não convencional. No entanto, é importante destacar que não estabelecemos essa relação direta entre os dois conceitos. A bricolagem aqui proposta, assim como a abordagem do artista *bricoleur*, não se caracteriza como improvisação, mas como uma escolha artística deliberada e estruturada.

Por esse contexto, propõe-se que o processo criativo que nasce da bricolagem é o mesmo usado pelas vanguardas europeias como *ready-made*, uma cosmovisão que trabalha com objetos conhecidos que, reorganizados, criam um universo artístico ou de compreensão de mundo.

Diante disso, observamos, aqui, em ação, o espectador *bricoleur*, que concebe a colagem, a montagem e o grupo de propostas que serão reordenados em nova formação, implicando outra compreensão da cena a partir do desenho de luz. Significa dizer que não estamos no terreno de um tipo específico de arte ou de ação, que transforma a matéria-prima luz em um

produto ou criação cênica, e sim de uma percepção artística de uma visão de mundo que se debruça sobre soluções acabadas, transformando-as em outra coisa, reformulando-as e reestruturando-as. Relacionamos, então, o conceito de Levi Strauss a esse contexto. Em seu livro, Lévi-Strauss nos convida a conhecer o *bricoleur* em atividade:

Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já construído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim, e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. [...] Ele *bricoleur* interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. (Lévi-Strauss, 1989, p. 35)

Comparamos a descrição de Lévi-Strauss (1989) ao comportamento do espectador *bricoleur*, para o qual, no primeiro momento, todo o conjunto cênico, configurado por cenário, figurino, atores e a própria luz, apresentar-se-á, proporcionando-lhe uma visão total ou retrospectiva dessa obra ou “conjunto já construído”, para que seja possível “entabular uma espécie de diálogo com ele”, embora, eventualmente, o cenário e o figurino se transformem ou às vezes se revelem ao longo do espetáculo.

A partir do momento em que o espetáculo começa e a dinâmica entre os signos se inicia, conduzida, principalmente, pelo movimento da luz, em contexto narrativo ou não, o conjunto original fragmenta-se e se reformula, criando sentidos de acordo com a demanda de cada receptor. Portanto, segundo o pensamento de Lévi-Strauss (1989, p. 40), a bricolagem é justamente “a possibilidade de permutar um ou outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura”.

Assim, o espectador passa a dialogar visualmente com a cena por um viés sensorial, de forma menos óbvia e objetiva, assumindo compreensões além do que o iluminador tenta mostrar por meio dos efeitos e marcas de luz em relação à cena construída, pois tais compreensões baseiam-se no

repertório cultural do próprio espectador, usando e reutilizando os signos, intuitiva e criativamente, tal como apontado por Jacques Rancière.

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2012, p. 17)

De acordo com Rancière (2012), a vivência teatral aufere uma capacidade transformadora para o espectador aberto a essa experiência de forma ativa, conferindo-lhe pluralidade, sensibilidade, elaboração estética de forma singularizada, contudo, imprevisível, do ponto de vista dos resultados apreendidos.

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantem separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. (Rancière, 2012, p. 20)

Logo, crianças ou adultos espectadores constroem suas próprias narrativas internas, conectando a obra com suas vivências e sentimentos de maneira única, mas compartilhando, ao mesmo tempo, o poder comum de interpretar e criar significados.

Isso porque cada indivíduo possui seu próprio olhar sobre tal vivência: “os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõe seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores, dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” (Rancière, 2012, p. 18). A professora e pesquisadora Donis Dondis observa:

Variações dependem da expressão subjetiva do artista, através da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros, e da manipulação desses elementos através da opção estratégica das técnicas. É nessas opções que o artista encontra seu significado. O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos. (Dondis, 1997, p. 30)

A obra de arte representa a concretização da visão subjetiva do artista, refletindo sua perspectiva única sobre o mundo. No entanto, seu significado permanece aberto à interpretação do espectador, que a ressignifica de acordo com sua própria percepção. Essa interpretação é moldada por uma complexa rede de fatores subjetivos, como experiências pessoais, contextos culturais, memórias afetivas e o estado emocional vivenciado no momento da apreciação.

Ainda que se reconheça o potencial *bricoleur* do espectador, sua leitura da cena pressupõe uma separação visual nítida entre os signos cênicos. Tal organização é essencial para que ele consiga apreender os significados de cada elemento em jogo, garantindo a coerência e a eficácia da narrativa visual, como aponta a iluminadora Cibeles Forjaz:

É preciso separar visualmente, o fundo da forma, para poder distinguir o significado dos vários signos implicados na cena representada. Talvez a plateia do futuro, cada vez mais acostumada à multiplicação dos planos sincrônicos, consiga aumentar seu campo de atenção simultânea, mas de qualquer forma isso exige uma organização grande da própria cena. Exatamente por isso, não podemos confundir simultaneidade com bagunça, muito pelo contrário, quanto maior a complexidade da encenação, mais precisão caberá à luz, que em geral coordena e organiza os signos visuais. (Forjaz, 2013, p. 215)

Em um mundo hiperconectado, devemos considerar a possibilidade de uma plateia com maior capacidade de atenção simultânea. Contudo, é fundamental garantir uma organização cuidadosa da cena, pois a complexidade visual demanda um rigor composicional aprimorado, a fim de evitar a sobrecarga sensorial.

Nesse sentido, as observações de Forjaz (2013) dialogam diretamente com o conceito de espectador *bricoleur*. Ao afirmar que a leitura da cena exige uma separação clara entre figura e fundo, de modo que a simultaneidade

de signos não se confunda com desordem, a autora ressalta a importância da luz como elemento organizador da narrativa visual. Essa organização é essencial para que o espectador possa exercer sua postura *bricoleur*, recolhendo fragmentos cênicos e reinterpretando-os de acordo com sua imaginação, memória e repertório cultural. Assim, quanto maior a complexidade da encenação, mais rigor se faz necessário no tratamento da luz, pois é ela que assegura a inteligibilidade da cena e possibilita ao público recompor sentidos a partir da multiplicidade de estímulos apresentados.

Nesse contexto, a luz torna-se um elemento imprescindível, visto que não apenas ilumina, mas também estrutura e coordena os signos visuais, delineando hierarquias, destacando nuances e conferindo ritmo à encenação. Com sua precisão, a luz transforma a potencial confusão da simultaneidade em uma experiência harmoniosa, organizando o olhar e garantindo a legibilidade dos múltiplos significados e elementos presentes na cena.

Os aspectos estéticos da construção luminosa dentro da narrativa, tal como seus desdobramentos, acontecem sob o entendimento das subjetividades inerentes à criatividade do iluminador, conforme a encenação. Ressalte-se que o produto dessa colaboração provocará compreensões diversas por parte dos espectadores.

Segundo Rancière (2012, p. 10), “o espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido”. Acrescente-se ainda que o espectador “deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (Rancière, 2012, p. 10).

Ao se materializar na composição cênica, a criação do iluminador se revela como uma imagem poética em constante mutação, desdobrando-se em uma multiplicidade de compreensões e concebendo uma via de mão dupla, tal como será abordado posteriormente.

A imagem poética e os processos de bricolagem

Fundamentada na fenomenologia do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), conforme delineado neste contexto, a luz, no plano estético

da cena, enquanto imagem poética, mantém-se aberta a diversas interpretações, não podendo, segundo o pensador, ser limitada ou reduzida a um único significado.

A imagem poética é, por natureza, mutável e aberta, permitindo múltiplas interpretações e transformações. Para Bachelard (1993, p. 7), “todas essas subjetividades, transubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é essencialmente variacional”. Enquanto linguagem cênica, a luz vai além de sua materialidade, tornando-se um convite à imaginação e à criação ativa do espectador. Nesse contexto, a imagem poética funciona como um repertório de possibilidades que cada espectador, atuando como *bricoleur*, reorganiza e ressignifica a partir de suas próprias percepções, memórias e experiências, transformando as repercussões da cena em significados singulares e compartilháveis.

Portanto, a imagem poética provoca no receptor um processo de auto-conhecimento, despertando sensações que precedem a racionalização. Em suas palavras:

Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressando-nos tornando-nos aquilo que ela expressa -noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressões e um devir do nosso ser. Aqui a expressão cria o ser. (Bachelard, 1993, p. 7)

A imagem poética articula-se tão intimamente com as emoções do espectador que ele se sente coautor do instante criativo. Há uma fusão entre o ato de receber e o ato de criar, pois a experiência estética desperta a sensação de que a imagem poética já estava latente dentro do espectador, esperando ser revelada. Portanto, não é apenas algo que se observa passivamente, mas transforma quem a contempla. Esse processo de interação é dinâmico e, à medida que a obra se clarifica, ela simultaneamente transforma a percepção do espectador, influenciando sua identidade e despertando novos sentimentos. Nesse encontro, iluminador e espectador fundem-se em um processo contínuo de criação e transformação.

Bachelard (1993), no entanto, observa, na evolução da imagem poética, a importância de se distinguirem os conceitos de *ressonância* e de *repercussão* no âmbito da poesia, estendendo-se às artes visuais em geral e esclarecendo-nos sobre o aspecto de apropriação presente nesses conceitos. Conforme o filósofo,

na ressonância, nós ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, ele é nosso. [...] É nesse ponto que deve ser observado com sensibilidade a alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida, no mundo, a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então, da unidade do ser da repercussão. (Bachelard, 1993, p. 7)

A partir dos conceitos de Gaston Bachelard, podemos aplicar essa mesma estrutura fenomenológica à experiência luminosa no teatro, estreitando e enriquecendo a relação entre o espectador e a luz cênica. Ao animar visualmente a cena, a luz torna-se o elemento central para que os processos de ressonância e repercussão se estabeleçam e consolidem-na como imagem poética. Nesse contexto, o espectador é gradualmente conduzido à posição de *bricoleur*, reorganizando e reinterpretando as percepções visuais em consonância com as suas emoções.

A bricolagem ocorre durante os processos de ressonância e repercussão, pois a imagem poética se forma de maneira singular para cada espectador, sendo moldada por suas subjetividades, memórias e afetos. Na ressonância, a imagem poética provoca uma resposta sensível e emocional no espectador, ecoando em suas experiências pessoais e despertando sentimentos.

A ressonância corresponde ao contato inicial do espectador com a luz cênica durante o espetáculo. Trata-se da reação instintiva e sensorial, inicialmente gerada pela luz ao incidir no palco, no espaço e sobre os corpos.

É nessa primeira visualização que se estabelece o clima emocional e a atmosfera estética da narrativa. Considerando sempre a subjetividade receptiva, uma luz quente e difusa tende a evocar sensações de aconchego, enquanto uma luz fria e cortante pode gerar distanciamento. Determinada

combinação de cores e a utilização de recursos luminosos engendram uma atmosfera onírica, enquanto outras podem provocar uma sensação de euforia. Dessa forma, o impacto inicial evoca as sensações, a atenção e a percepção do espectador, preparando-o para a experiência cênica imersiva que está por vir.

Já na repercussão, ocorre um aprofundamento dessa experiência: o espectador internaliza e transforma a imagem poética, apropriando-se dela de maneira ativa. Na repercussão, a luz passa a dialogar com os outros aspectos da cena e com a narrativa, ampliando o espaço da imaginação do espectador, transformando a vivência em algo vivo e dinâmico, permitindo que o público associe suas próprias memórias e emoções àquilo que vê. Portanto, para que a repercussão se concretize, é essencial que a luz esteja em sintonia com a encenação e os demais criadores. A repercussão luminosa dissolve os papéis de artista e espectador.

Esse processo leva à bricolagem, na qual o espectador reorganiza os signos, com base em seu repertório individual. Assim, a imagem poética não é apenas recebida, mas reelaborada singularmente, tornando-se uma manifestação autêntica da interação entre a obra e a subjetividade de quem a vivencia. Essa integração de sentidos e experiências pessoais confere à imagem poética profundidade e peculiaridade, consolidando-a como uma criação compartilhada.

Segundo Bachelard (1993, p. 7), “é nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das ressonâncias e das repercussões. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos das nossas vidas no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência”.

Tal como um elemento químico pode assumir diferentes formas, a criação artística se modifica conforme ressoa e repercute de maneiras únicas em cada indivíduo. Uma imagem poética pode despertar diferentes sentimentos e reflexões em cada espectador, assumindo formas distintas.

Assim, a experiência artística se desdobra e se reinventa em cada espectador, o que torna a relação com a imagem um processo vivo de constante transformação. Portanto, a interação de cada indivíduo da plateia com a criação artística do iluminador é mediada por processos de bricolagem, que envolvem afetos subjetivos, influências culturais, abstrações, estados emocionais, circunstâncias pessoais e outros fatores internos. Essa dinâmica

reflete a natureza plural e multifacetada da recepção estética, na qual a experiência visual se constrói a partir de uma rede de significados individuais e coletivos, permanentemente reelaborada.

Um palco para brincar com a luz e os processos de bricolagem infantil

Em seu desdobramento original, o conceito de bricolagem refere-se a algo passível de se reorganizar, como um brinquedo que, uma vez desmontado e rearranjado, ganha novos sentidos.

No universo infantil, tudo se reelabora conforme as aspirações desse indivíduo que está em pleno processo de desenvolvimento e tem a ludicidade como aspecto essencial de sua natureza. Os processos de internalização e as descobertas da criança envolvem brinquedos e brincadeiras, não como forma de fugir da realidade, mas como meio de apreendê-la:

A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que viveu, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas. É uma combinação dessas impressões e, baseadas nelas, a construção de uma realidade nova que responde às aspirações e aos anseios da criança. (Vigotski, 2018, p. 18)

Assim, uma panela pode tornar-se chapéu, um cabo de vassoura se transforma em cavalo e um prato passa a ser volante, permitindo que a criança imite o pai ou a mãe dirigindo. O rodo se converte em espada, e o quintal transforma-se em um reino medieval, de maneira análoga ao que ocorre na construção da imagem cênica, que nasce da imaginação criativa e da recombinação lúdica dos elementos disponíveis.

Assim como em seu cotidiano, o espectador infantil é dotado de imaginação ativa e, ao se deparar com a livre possibilidade de fantasiar, percebe que pode ir além da vivência imediata, interpretando mais que a racionalidade genuína. Isso o coloca no lugar privilegiado de reelaborador de realidades.

O olhar da criança sobre o meio que a circunda é um olhar desbravador, marcado pelo processo de tomada de consciência e pela construção gradual de referências sobre o mundo que começa a conhecer. Esse olhar

examina tudo com atenção minuciosa, como se estivesse descobrindo cada detalhe pela primeira vez, evocando uma conexão instintiva e respeitosa com o ambiente. É um olhar que não se limita por convenções ou preconceitos, mas que enxerga com pureza desarmada.

A isso estão ligados as suas questões e o extenso repertório de perguntas que vão constituindo a base de seu acervo imaginativo. Conforme a criança paulatinamente estende suas percepções, ela também amplia a sua bagagem vivencial.

À medida que o convívio social se intensifica, a criança é exposta a diferentes linguagens e sistemas simbólicos, ampliando-se também os instrumentos culturais. Segundo o pesquisador das infâncias, teólogo e artista plástico Gandhi Piorski, em seu livro *Brinquedos de chão*:

O interesse da criança por formas, sons, gestos, afazeres, cores, sabores, texturas, assim como suas perguntas sem fim, sua vontade de tudo agarrar e examinar, e seu amor às miniaturas que comportam o grande em menor tamanho, pode ser traduzido por um desejo de se intimar com a vida. Esse desejo embrenha a criança nas coisas existentes. É um intimar para conhecer, pertencer, fazer parte, estar junto daquilo que a constitui como pessoa. (Piorski, 2016, p. 63)

As experiências multissensoriais vivenciadas pela criança constituem, assim, o substrato fundamental para a formação de uma imaginação, que se desenvolve de maneira gradual e progressiva. Segundo Vigotski (2018, p. 38), “o que a criança vê e ouve, dessa forma, são os primeiros pontos de apoio para sua futura criação. Ela acumula material com o qual, posteriormente, será construída a sua fantasia. Segue-se, então, um processo complexo de reelaboração desse material”.

A citada reorganização é norteada por demandas e fatores internos que fazem da fantasia uma atividade complexa em que as impressões do mundo ganham conceitos subjetivos, ao mesmo tempo que a criança aprende a navegar entre o real e a fantasia. O modo como esse indivíduo dissocia e associa tais impressões é parte fundamental de seu processo criativo e constitui o mecanismo da imaginação criativa.

A dissociação e a associação das impressões percebidas são partes importantíssimas desse processo. Qualquer impressão representa em si um todo complexo, composto de múltiplas partes separadas. A dissociação consiste em fragmentar esse todo complexo em partes. Algumas delas destacam-se das demais; umas conservam-se e outras são esquecidas. (Vigotski, 2018, p. 38)

Esse movimento de dissociação e associação tem importantes implicações no desenvolvimento infantil. A dissociação, como mencionado, envolve o fracionamento das impressões, permitindo que a criança decomponha uma unidade perceptiva em múltiplas partes. Nesse processo, certos aspectos se destacam, seja por sua intensidade emocional, por sua novidade ou por sua conexão com experiências prévias do espectador, enquanto outros passam despercebidos ou são descartados.

Consequentemente, ao vivenciar uma cena teatral, ela é desmembrada em múltiplos elementos relevantes, como estímulos aleatórios, cores, imagens, formas, efeitos de luz, sons ou tons emocionais, que por motivos íntimos diversos são armazenados para uma futura reorganização. Esse processo de seleção e descarte é essencial para que as informações sejam manejáveis e organizadas de forma que possam ser reelaboradas. Conforme Vigotski,

O realce de cada um desses traços e a rejeição de outros são o que devidamente podemos denominar dissociação. Esse processo é de extrema importância em todo o desenvolvimento mental humano; ele está na base do pensamento abstrato, da formação de conceitos. (Vigotski, 2018, p. 38)

A dissociação, portanto, é o ponto de partida para a atividade de fantasiar, porque, ao fragmentar uma experiência em partes, abre-se espaço para reorganizá-las, combiná-las com outras impressões e transformá-las em algo novo. Abre-se espaço para o processo de bricolagem. Entretanto, Vigotski (2018, p. 38) afirma que: “Subsequentemente, para reunir os diferentes elementos, o indivíduo deve, antes de tudo, romper a relação natural segundo a qual estes foram percebidos”

Assim, elementos da realidade são reinterpretados e recombinaos em novas formas e contextos. Portanto, a dissociação não é apenas uma condição

para organizar impressões, mas também um passo necessário para estimular a imaginação e a fantasia, transformando as vivências em matéria-prima para a criação de novas ideias, histórias e conceitos.

A luz cênica funciona como um poderoso catalisador dos processos de dissociação, por meio do uso estratégico de foco, cor, intensidade ou direção, permitindo que a criança identifique camadas narrativas, afetivas e simbólicas. Acentuando elementos, sublinhando fatores psicológicos e elaborando jogos perceptivos, o iluminador auxilia na hierarquização do olhar e na orientação narrativa. A utilização de artefatos ou brinquedos luminosos também dá suporte ao processo, pois tais elementos dialogam com os afetos da criança, logo, direcionam a atenção e tendem a promover a dissociação do todo.

Em entrevista concedida à autora para a tese de doutorado *Poéticas da luz cênica no teatro infantil*, o iluminador carioca Djalma Amaral descreve a criação do desenho de luz para a peça infantil *O Curupira*². Segundo o iluminador, o processo fundamenta-se na recuperação de memórias de sua infância em meio à natureza. Esse retorno ao universo infantil funciona como disparador lúdico de imagens sensoriais, a partir das quais o artista promove dissociações e associações que dialogam diretamente com a imaginação das crianças espectadoras.

Como exemplo, Amaral concebe a presença de uma cutia correndo entre folhas secas no palco, evocando simultaneamente o cheiro da chuva e a atmosfera da floresta. Para concretizar essa sugestão poética, recorre a um recurso simples: uma lâmpada incandescente que, ao se acender, indica a presença do animal e, ao apagar-se, sugere que ele entrou em seu buraco.

Esse procedimento ilustra o pensamento *bricoleur*, no qual o artista reorganiza fragmentos de experiências e sensações prévias para gerar novas significações no espaço cênico. De maneira análoga, convoca o espectador a um exercício de bricolagem por meio da imaginação, mobilizando memórias individuais, afetos e referências culturais. Dessa forma, a cutia transcende o papel de simples efeito luminoso, transformando-se em disparador poético

² O *Curupira* estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), sala 13, Rio de Janeiro, em 1995. Encenação, produção, cenário, concepção visual e direção musical: Roger Mello e Ricardo Schópke; figurino: Mauro Leite; adereços: Sérgio Faria; iluminação: Djalma Amaral; elenco: Carolina Bello, Marcelo Mello, Ricardo Schópke e Roger Mello.

que estimula a construção subjetiva da imagem cênica e promove uma experiência estética participativa. O iluminador relata, em suas próprias palavras:

Fui criado no Cosme Velho, não tinha nada além de mato, rio correndo, folhas... Eu tenho memórias do vento batendo, brincando com as folhas, das folhas caindo, do canto dos pássaros, da luz do sol, chuva e cheiro da chuva. Eu já tentei fazer luz no teatro que me trouxesse o cheiro da chuva. Se eu consegui ou não, não sei. Para mim, saiu o cheiro da chuva. Foi na peça “O Curupira”. Eu ganhei um prêmio com essa peça também. Foi feita em 1995. Era uma sala baixa, fechada e eu queria o cheiro da chuva. Eu enchi o chão de folhas e criei um bicho. Criei uma cutia. A cutia era uma lâmpada de 60w, amarela. Eu acendia e os meninos corriam atrás para poder pegar a lâmpada, daí eu puxava a lâmpada por um fio. Quando eles chegavam perto da lâmpada, eu apagava. Quando eu apagava, automaticamente, a cutia sumia. Os garotos falavam: “Entrou no buraco!”. As crianças: “Entrou no buraco! foi embora!”. Mentira! A lâmpada estava apagada ali. A lâmpada estava apagada. Eu acendia, “Ela voltou!” (Amaral, *apud* Souza, 2025, p. 229)

Outrossim, a associação é a recombinação desses fragmentos, de forma criativa, em um movimento que envolve memória e emoção. Portanto, “o momento subsequente que compõe os processos da imaginação é a associação, isto é, a união dos elementos dissociados e modificados” (Vigotski, 2018, p. 41).

A criança, enquanto espectadora, realiza o processo de associação de forma espontânea e lúdica, e diante de estímulos luminosos ela mobiliza suas próprias experiências, memórias e referências culturais para completar a imagem cênica. Dessa forma, não percebe apenas uma luz piscando, mas associa esse sinal a elementos de seu repertório subjetivo, como animais que já conheceu, histórias ou sons da floresta, re combinando-os de maneira criativa. Esse movimento revela o caráter *bricoleur* do espectador infantil, que reorganiza fragmentos de seu patrimônio cultural e afetivo em novas significações. O que, para o iluminador, é uma evocação poética baseada em suas memórias de infância, transforma-se em um disparador de narrativas internas, expandindo a cena para além do visível e constituindo uma experiência estética singular. O resultado do processo de associação pode assumir formas variadas: desde a união subjetiva de imagens até a criação de algo, seja uma narrativa, uma fantasia, uma brincadeira ou mesmo uma

expressão artística, como desenhos e dramaturgias. Esse processo é fundamental porque permite a reorganização das partes dissociadas de maneiras inéditas e criativas.

Saber destacar traços específicos de um todo complexo é, sem dúvida alguma, significativo para qualquer trabalho criativo humano com as impressões. A esse processo segue-se o de modificação a que se submetem os elementos dissociados. Tal processo de modificação ou de distorção baseia-se na natureza dinâmica dos nossos estímulos nervosos internos e nas imagens que lhe correspondem. (Vigotski, 2018, p. 38)

O desenvolvimento imaginativo humano envolve não apenas a captação das impressões, mas também a sua modificação ativa, produzindo novas interpretações e expressões. É como se cada estímulo fosse um ponto de partida para um movimento de transformação criativa, em que a percepção não se limita, pacificamente, a registrar, mas também reelabora. Portanto, o ato de perceber e criar é um processo ativo e fluido no qual as impressões são continuamente reinterpretadas, reorganizadas e reelaboradas pela mente. Esse processo de dissociar e associar é bem-vindo em ambiente cênico infantil, pois estimula a imaginação tanto do criador quanto do espectador. Os recursos luminosos, quando bem explorados, potencializam o impacto poético da cena e permitem a criação de um universo simbólico poderoso.

O processo de dissociar e associar está diretamente ligado aos mecanismos de exacerbação e atenuação de características percebidas, o que acarreta consequências profundas para o desenvolvimento cognitivo, emocional e criativo infantil.

De acordo com Vigotski (2018, p. 39), “o processo de exacerbação e atenuação de alguns elementos das impressões, cujo significado para a imaginação, em geral, e para a imaginação da criança, em particular, é enorme.” Essa característica infantil também é observada por Piorski (2016, p. 100) para quem “reside nos superlativos do brincar uma marcante característica da geoimaginação infantil quando dizem com forte acentuação: ‘grandão’, ‘gigante’, ‘grandãozão’, ‘miudinho’, ‘pirritotinho’, ‘bem pequenininho’, ‘mais grandão’, ‘muito mais maior’”

Nos espetáculos que utilizam sombras, é comum que as personagens sejam ampliadas ou reduzidas, criando efeitos visuais que sugestionam a

percepção do espectador. Essa manipulação das dimensões contribui para a construção simbólica da cena, podendo gerar diferentes sensações.

O jogo de escalas das sombras não apenas intensifica a expressividade das figuras projetadas, mas também interage com os mecanismos imaginativos do público, ampliando as possibilidades de interpretação e aprimorando a vivência.

Ao ampliar determinadas características, como o tamanho de um castelo, o tamanho de um monstro, a maldade de uma bruxa ou a coragem de um herói, a encenação intensifica aspectos que ressoam com os sentimentos dos espectadores.



Figura 1 – Espetáculo *Ananse e o baú de histórias*: exacerbação de personagem tigre

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Isso não apenas torna a experiência mais marcante, mas também ajuda a elaborar e compreender emoções complexas, tal como na peça *Ananse e o baú de histórias*³ (Figura 1), em que Ananse, o protagonista, é uma pequena aranha que, em determinado momento da narrativa, precisa capturar Ozebo,

³ Estreou no Rio de Janeiro em 2017. Direção: Gilson Motta; Sombristas: André Perrett, Flavia Coelho, Gilson Motta, Priscilla Paraíso e Sabrina Paraíso; Iluminação: Fernanda Mattos e Eduardo Nobre

um leopardo de dentes terríveis. Para que a coragem de Ananse seja percebida como significativa, torna-se necessário ampliar o tamanho do leopardo, criando um efeito de contraste que reforça a tensão dramática e a dimensão simbólica do confronto. Por outro lado, a redução de certos elementos pode ajudar a criança a lidar com situações potencialmente assustadoras ou desconfortáveis.

As impressões supridas pela realidade modificam-se, aumentando ou diminuindo suas dimensões naturais, A paixão das crianças pelo exagero, do mesmo modo que a dos adultos, tem fundamentos internos muito profundos que, em grande parte, consistem na influência que nosso sentimento interno tem sobre impressões externas. Exageramos porque queremos ver as coisas de forma exacerbada, porque isso corresponde à nossa necessidade, ao nosso estado interno. A paixão das crianças pelo exagero é maravilhosamente registrada em imagens de contos. (Vigotski, 2018, p. 39)

Nos adultos, esse mecanismo é utilizado na criação artística, científica e tecnológica com um controle maior sobre os limites da realidade. Para as crianças, a imaginação não está tão vinculada às limitações impostas pela lógica ou pela experiência, o que torna os resultados desse processo mais livres, espontâneos e motivados pela emoção. Nesse contexto, a luz cênica desempenha um papel eficiente ao ampliar ou reduzir dimensões por meio de focos, intensidades, direcionamento das fontes, utilização adequada das sombras e outros artifícios, criando emoções e atmosferas e conectando-se diretamente à paixão das crianças pelo exagero, tão presente em suas fantasias e na forma como interpretam o mundo. Esses recursos auxiliam a narrativa e colaboram com o estado emocional e imaginativo dos espectadores, proporcionando uma experiência estética que transcende o real e adentra o jogo simbólico.

Trata-se de uma brincadeira cênica que acontece a partir da interpretação de cada espectador *bricoleur*. Vale observar que tanto Vigotski quanto Rancière abordam em seus estudos os processos de associar e dissociar, mas a partir de perspectivas diferentes. Enquanto Vigotski analisa essas operações no âmbito da psicologia do desenvolvimento da imaginação e da criação, Rancière as vê dentro da estética e da emancipação do espectador.

Ambos se relacionam com a capacidade do espectador de elaborar bricolagens mediante as propostas cênicas.

Para Rancière (2012), o espectador não é passivo, porque tem o poder de associar e dissociar livremente o que vê com sua própria experiência sensível. A emancipação do espectador está justamente nesse poder de interpretação independente:

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. (Rancière, 2012, p. 21)

Assim, os estímulos cênicos tendem a compor um baú de registros que será acessado pela criança na busca de recursos de memória que auxiliem em novos movimentos da engrenagem imaginativa.

Ressalta-se que o ciclo da imaginação atinge sua plenitude quando as imagens formadas no âmbito interno encontram sua concretização, cristalizando-se em expressões externas que consolidam a experiência estética da criança, tal como nos mostra Vigotski (2018, p. 41): “seu círculo completo é concluído quando se encarna ou se cristaliza em imagens externas”. Isso significa que a atividade interna da imaginação, que, inicialmente, ocorre no domínio da mente, ganha forma e expressão no mundo externo, tornando-se visível, concreta e compartilhável.

Esse movimento representa a transição de uma criação subjetiva para uma manifestação objetiva, permitindo que as ideias e as fantasias sejam materializadas, podendo ser observadas, experimentadas e interpretadas por outros.

Desse modo, ao revisitar e reelaborar suas criações, derivadas das experiências cênicas, por meio de manifestações concretas, como desenhos, brinquedos ou brincadeiras, a criança dá forma e substância ao seu processo criativo, cristalizando-o em expressões tangíveis que refletem sua imaginação, subjetividade e a maneira como a vivência cênica repercutiu. Portanto, ao compreender esses mecanismos, os criadores podem utilizar

suas competências para aprimorar e expandir os recursos artísticos empregados, tornando sua obra mais alinhada às linguagens expressivas próprias do universo infantil.

Nessa perspectiva, a luz convida para uma suspensão no tempo, para a experiência do tempo da fantasia, e essa mesma luz contribui para que o exercício da ludicidade se dê com uma qualidade mágica, conduzindo o olhar por imagens poéticas.

Ademais, a luz alinhava o conjunto narrativo, engendrando momentos de encanto e enfatizando as nuances atmosféricas. O olhar atento de uma criança para um foco de luz rompendo a fumaça na cena tingida por um plano de iluminação geral de cor azul pode ser imaginado por ela como uma estrela cadente, enquanto projeções de estrelas ou de nuvens feitas a partir de equipamentos específicos para uma determinada cena, eventualmente, causam na criança a sensação de estar no próprio céu de seus desenhos feitos com giz de cera ou nas ilustrações de seus livros prediletos.

Assim, efeitos de iluminação são linguagens permeadas por sentimentos particulares que dialogam com a realidade de cada espectador.

Constata-se que, no teatro para crianças a linguagem se faz através do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais. Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidência de tudo que existe de fato etc.. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. (Ortiz, 2003, p. 60)

O conjunto de possibilidades e recursos técnicos e tecnológicos disponíveis aos iluminadores para a criação de uma vivência enriquecida, por meio de atmosferas, cores, sombras inanimadas, artefatos luminosos e o que mais estiver ao alcance de sua imaginação e habilidade, proporciona ao espectador infantil uma amplitude de imagens poéticas, distendendo sua imaginação e criatividade. Dessa forma, a luz assume uma linguagem onírica, lúdica e mágica, além de conduzir a narrativa.

No contexto do teatro infantil, o olhar *bricoleur* da criança reflete a maneira única com que esse público interage e reelabora os estímulos cênicos, conduzido por sensibilidade e ludicidade. Brincando com o olhar,

ela reconstrói a cena, utilizando seus recursos emocionais como matéria-prima. Quando a brincadeira se encontra com olhares livres e receptivos, o mundo cênico se enche de encantamento, e os resultados surgem plenos de fantasia e criatividade.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FORJAZ, C. **À luz da linguagem: a iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível” & outras poéticas da luz**. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.
- ORTIZ, F. O espetáculo: a linguagem cênica no teatro para crianças. *In*: KUHNER, M. H. **O teatro dito infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p. 58-61.
- PIORSKI, G. **Brinquedos de chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SOUZA, F. G. M. **Poéticas da luz cênica no teatro infantil**. 2025. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.
- TUDELLA, E. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: Edufba, 2017.
- VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

Recebido em 21/04/2025

Aprovado em 22/09/2025

Publicado em 10/11/2025



O próximo corte: ferida e cuidado na arte da performance¹

The next cut, the near cut: wound and care in performance art

El próximo corte: herida y cuidado en el arte de la performance

Renan Marcondes Cevalles

¹ Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado “Violências sem sentido: o corpo em dor e risco em performances de artistas latino-americanas”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no processo 2023/09108-0.

Renan Marcondes Cevalles

Pós-doutoramento no departamento de filosofia da FFLCH na Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Cênicas pela USP. Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.



Resumo

O artigo analisa as performances *Justo en el centro*, de Maria Jose Arjona, e *Symbebekos*, de Juliana Notari, nas quais as artistas se colocam em relação com objetos cortantes como navalhas e cacos de vidro. Em diálogo com o filósofo Jean-Luc Nancy, discute-se a pele como zona de proteção e exposição do corpo para, a partir disso, debater como as obras apresentam ao mesmo tempo imagens violentas e ações de cuidado, entendendo dessa forma o risco do corte como algo inevitável e contingente ao próprio ato de cuidar de si.

Palavras-chave: Pele, Corte, Arte da performance, Violência.

Abstract

This study analyzes the performances *Justo en el centro* by Maria Jose Arjona and *Symbebekos* by Juliana Notari, in which the artists interact with sharp objects such as razors and shards of glass. In dialogue with philosopher Jean-Luc Nancy, its discussion focuses on the skin as a zone of protection and exposure of the body. Based on this, this study explores how the analyzed works simultaneously present violent images and acts of care, understanding the risk of cutting as something inevitable and contingent on the very act of self-care.

Keywords: Skin, Cut, Performance art, Violence.

Resumen

Este artículo analiza las performances *Justo en el centro*, de María José Arjona, y *Symbebekos*, de Juliana Notari, en las cuales las artistas actúan con objetos cortantes como navajas y fragmentos de vidrio. En diálogo con el filósofo Jean-Luc Nancy, se discute la piel como zona de protección y exposición del cuerpo para, a partir de ahí, debatir cómo las obras presentan al mismo tiempo imágenes violentas y acciones de cuidado, entendiendo así el riesgo del corte como algo inevitable y contingente al propio acto de cuidarse a sí mismo.

Palabras clave: Piel, Corte, Arte performativo, Violencia.

Mais cedo, eu estaria morto, mais tarde, seria sobrevivente de outro modo
Jean-Luc Nancy, *O intruso*.

A pele inevitável

Em 2011, a artista colombiana Maira José Arjona apresentou a performance *Justo en el centro* na Bienal Quadrilateral da Croácia, realizada no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka. Vestindo roupas pretas justas e com seu cabelo penteado para trás, permaneceu imóvel por “seis ou oito horas” (Arjona *apud* Estrella, 2020, tradução nossa), tendo quatro pedestais posicionados ao redor de seu corpo apontando para seu rosto. Porém, em vez de suportarem os esperados microfones, apoiavam quatro lâminas de barbear rentes ao seu pescoço. Bem no centro – como o título da obra diz – dessa zona de enunciação e ataque, a artista permaneceu imóvel, e micro-movimentos de seu corpo (como respirar ou engolir saliva) faziam com que sua pele **inevitavelmente** tocasse as lâminas. Ao vincular um ato público de fala com a eminência de uma ferida que expõe seu corpo, Arjona produz o que André Lepecki (2018, p. 135, 139, 141, tradução nossa) nomeia como **fonodermatografia**: uma “confusão sistemática entre visualidade, corporeidade e sonoridade”¹ que se instaura em uma “cicatriz de tempo” por meio da longa duração dos trabalhos.

Alguns anos antes, em 2002, a brasileira Juliana Notari andou em um corredor feito de cacos de vidro na performance *Symbebekos*. Mas, em vez de pisar sobre os cacos tal qual um faquir, a artista aos poucos ia arrastando os objetos para os lados com seus pés, liberando seu caminho enquanto **inevitavelmente** gerava pequenos machucados nas pontas dos dedos. A performance, bastante conhecida e executada diversas vezes, tem sua potência no caráter aberto e ambíguo das imagens que produz, entre o risco e a superação: se para Carlos Lopes (2022) a ação evoca “rituais de passagem”, Otavio Leonidio (2013, p. 111) lê a performance a partir de sua execução em 2011 sob a arquitetura moderna do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro como “o relato de um doloroso percurso histórico – o percurso que, aos trancos

1 No original: “a systematic confusion between visuality, corporeality, and sonority”.

e barrancos, bem ou mal nos conduziu do modernismo ao moderno e do moderno ao contemporâneo”

Apesar das diferenças geográficas e biográficas entre as artistas e os diferentes contextos históricos nos quais as obras surgiram, ambas partem da relação entre pele e o **risco inevitável** de seu corte para apresentar não apenas a violência como tema, mas também o medo e o (auto)cuidado por meio da arte da performance. Tais obras não apenas citam a relação recorrente entre pele e corte que aparece em obras performativas canonizadas, mas as subvertem – seja pela não consumação do ato do corte, por quase invisibilidade das feridas ou pela permanência no risco latente. Assim, nos ajudam a refletir de forma nuançada sobre o potencial político do evento público e estetizado de abrir a pele ao outro, mostrando pela ferida que real e representação inevitavelmente se sobrepõem e assim, colocar em risco não a pele, mas a própria arte da performance.

*

A pele. Sempre em posição ambígua entre proteção e revelação, contenção e exposição, sua representação é problema irresolúvel na história da arte, dado que ela “parece ser um meio possível de representação sem ser por essa razão representável” (Jeudy, 2002, p. 83). Na forma de um grande órgão que envelope, exhibe e separa aquilo que chamamos de corpo, a pele é também muitas vezes pensada no campo psicanalítico como uma ponte, espaço intermediário entre o interno e o externo, entre aquilo que é invisível aos olhos do outro e o que se prova visível – daí que uma série de eventos psicossomáticos podem se dar nesse que é o maior órgão do corpo humano: erupções, feridas, ressecamentos e uma série de outras adversidades tornam visível algum desacordo entre o que está fora e está dentro (ver Anzieu, 1988; Dunker; Ramirez; Assadi, 2021).

Se a pele marca uma série de limites, protegendo o corpo, ela também tem certa autonomia sobre a representação do corpo, desafiando-o. Daí que Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 84) sugere que “em vez de considerá-la [a pele] como uma superfície intermediária entre o de fora e o de dentro, parece que, no dia-a-dia, ela é mais uma superfície de auto inscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar

o tocar”. No mesmo sentido, Eduardo Jorge de Oliveira (2018, p. 46) afirma que “enquanto o homem se encena como homem no teatro de sua linguagem, a pele expõe outros signos, como os da textura da animalidade”, sugerindo que a pele releva algo para além da representação em nível consciente, falando de outro modo. Tais afirmações pensam esse órgão não como mero mediador, mas sim como agente autônomo de produção do visível, o que se confirma quando Jeudy (2002, grifo nosso) detecta uma “exibição involuntária” do órgão (“A pele, tal qual um texto que se escreve sozinho, **nos trai**”, afirma) e quando Oliveira (2018, p. 46, grifo nosso) conclui de forma batailliana que “mesmo cumprindo sua função fisiológica de envelopamento, a pele se situa **no limite da exuberância e do dispêndio** quando pensamos nos signos que ela conduz”.

Mesmo não discutindo propriamente arte da performance em seus textos², os autores compreendem que há um uso mais direto da pele na arte contemporânea: Jeudy (2002, p. 92) afirma que “certas performances contemporâneas” recuperam o que ele entende como “tradições primitivas” de “utilizar o próprio corpo para nele escrever sinais” ou para demarcar ritos de passagem e estabelecer concepções compartilhadas de corpo, pois como coloca Maria Angélica Melendi (2024, p. 69): “a abertura de um corpo sempre se constituiu como um ato ritual, uma performance encenada para audiências específicas, regulamentada por meio de disposições legais e religiosas”.

Dessas diversas manifestações que envolvem a pele, a arte da performance buscou novos e radicais contornos através dos “trabalhos de artistas que fizeram uso de seus corpos esporadicamente ou episodicamente, mas, não obstante, lidaram com algo *reprimido* que subsequentemente retorna para a superfície da experiência com todo o narcisismo que a rodeia”³ (Vergine, p. 12, 2000, tradução nossa). Em tais obras, a pele foi usada de formas diversas, como superfície análoga aos suportes artísticos tradicionais

2 Jeudy pauta seu argumento principalmente em representações pictóricas ou escultóricas da pele envelhecida (como nas pinturas do flamengo Jan Van Eyck ou nas esculturas de Gregor Erhart), enquanto Oliveira discute a noção de pele a partir do aparecimento do termo em diversos títulos e textos do artista brasileiro Nuno Ramos.

3 No original: “*the work of artists who have made use of their bodies sporadically or episodically, but, nonetheless, deal with something repressed that subsequently returns to the surface of experience with all of the narcissism that surrounds it.*”

(Adrian Piper cobrindo sua pele negra com tinta a óleo branca em *Catálise III* [1970], Yves Klein utilizando corpos femininos como suporte da tinta em *Antropometrias* [1960] ou Carolee Schneemann em *Olho corpo: 36 ações transformativas para a câmera* [1963]) ou na exploração de sua materialidade e resiliência (Ana Mendieta pressionando seu rosto contra um vidro em *Sem título (carimbos de vidro no corpo)* [1972] ou Vito Acconci mordendo seu braço e exibindo-o como matriz de gravura em *Marcas registradas* [1971]).

Mas há uma investigação mais específica, que é a da relação entre a pele e o corte. Vertente mais radical, na qual encontramos artistas que “trabalham a superfície para explorar a profundidade” (Jones, 2004, p. 134, tradução nossa), em feridas, aberturas e raspagens. A mutilação, o corte, a dor e o perigo real são centrais nessas proposições que foram frequentemente lidas como perturbadoras ou masoquistas dentro do circuito artístico.

Dentro desse campo encontramos algumas das experiências mais emblemáticas de um início da arte da performance na qual o corpo, pela via da pele, passa a ser visto como “*topia* implacável” (Foucault, 2021, p. 7, grifo no original) e se distancia do viés idealista de uma melhoria social utópica⁴ bastante própria ao modernismo, visando uma investigação crua e desencantada dos limites do sujeito, em casos emblemáticos como VALIE EXPORT fazendo suas cutículas com um estilete até sangrar em *Remoto...Remoto...* (1973) ou Marina Abramovic cortando uma estrela de cinco pontas em sua barriga na performance *Lábios de Thomas* (1975).

Nesses casos, o corpo da artista não aparece como um modelo de corpo ideal a se reproduzir, mas como um substituto simbólico do corpo do outro – aquele que observa ou mesmo um corpo social coletivo. Nesse sentido, tal relação entre pele e corte ganha uma configuração específica no contexto da América Latina, onde “a relação entre corpo e violência é central” (Giunta, 2018, p. 30): se aqui as ditaduras implodiram os “quadros estabelecidos pelos conceitos de humanidade” pautados na “economia da disciplina e

4 “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (Foucault, 2021, p. 8, grifo nosso).

da punição”, nossos modos de elaboração da violência no campo da arte da performance também diferem, como sugere Maria Angelica Melendi (2024, p. 22) em sua proposição de pensar “o Sul como um estado de corpo”. O que a autora chamará de *corpo vulnerado* (do latim *vulnus*, ferida ou ofensa desestabilizadora) nos convida a

pensar em corpos feridos, mas também em corpos que estão sempre à beira do colapso, instáveis, desassossegados, interrompidos, fragmentados, sempre à procura de espelhos onde se refletir, mas sempre, também, encontrando-os despedaçados. O corpo vulnerado é o corpo que quem já nasceu sendo arrastado e arrastando exílios. (Melendi, 2024, p. 38)

Com tons benjaminianos, esse corpo já em pedaços proposto pela autora não tem como se autoflagelar pois já foi, de antemão, atacado e exposto. Ao ser constituído por uma violência fundante que posiciona nosso corpo fora das convenções modernas de sociedade e humanidade, tais corpos partem de outro ponto para a exibição da violência, pois já estão inseridos nelas, ela lhes é *próxima demais*. Portanto, mais do que transpassar a pele para exibir um interno pulsante e real do corpo, talvez tais artistas latino-americanas estejam mais engajadas em demonstrar como a proximidade com a violência já se carrega em seus corpos antes mesmo das performances, inscrevendo em suas peles um corpo amedrontado e mais interessado em se provar sobrevivente do que exposto.

Um toque imóvel

A performance *Justo en el centro* integra uma já longa e consolidada pesquisa da artista Maria José Arjona sobre o tema da violência, desenvolvida em performances duracionais pautadas em ações repetitivas, estáticas e sintéticas. Nessa obra, é a lâmina demasiadamente próxima de seu pescoço – mas que só o toca ao acaso ao longo da duração da ação – o que permite a artista e público um reconhecimento da violência a partir da distensão do tempo. Se a artista caracteriza a violência como uma “força da qual estou ciente” (Arjona, 2018, p. 124, tradução nossa), marcando um posicionamento cético, no qual ela nem se direciona à tal força e nem a recusa. Ela a reconhece,

mantendo-se próxima, porém a uma distância segura. Também em suas palavras, a temporalidade distendida não é um modo de “meditar ou resistir ao capitalismo”, mas sim uma ferramenta de reconhecimento da violência: a artista afirma que o “processo pelo qual eu entendo minha **relação com o fora** e com os outros requer este tipo de foco e duração” (Arjona, 2018, p. 123, tradução nossa, grifo nosso).

Em outras obras suas, podemos perceber como essa duração se dá sempre a partir de atividades ou situações duvidosas entre atividade e passividade, como se Arjona assumisse, ao mesmo tempo, papel de vítima e de liberta. Em *Série branca* (2004-2009), a artista fica diversas horas durante vários dias soprando bolhas de sabão com pigmento vermelho contra uma parede branca, deslocando as imagens-clichê da brincadeira infantil e da bolha de sabão a voar para uma repetição absurda do gesto, que se torna quase da ordem da tortura ou da obrigação. André Lepecki (2016, p. 28, tradução nossa) nomeia tal imagem dupla como uma “estranha ressonância, fundindo-se em uma imagem carregada de tensão, senão de violência”⁵, afirmando ainda que a obra trata do “tempo e resistência e a violência incorporada na mais inócua das coisas”⁶ (Lepecki, 2016, p. 30, tradução nossa).

No caso de *Justo en el centro*, temos também uma imagem dupla: ao mesmo tempo há a referência de um discurso público e de um decepamento, mas aqui a violência é mais explícita e de maior risco do que no exemplo acima. As lâminas estão posicionadas não apenas ao redor do corpo da artista, mas em alturas ligeiramente diferentes de modo a repousarem sempre na altura média de seu pescoço (já que, anatomicamente, o centro da nuca é mais alto que o centro da garganta). Qualquer tentativa de fala, bocejo ou espirro é um encontro com a lâmina, tornando a artista a única responsável por ser atacada.

A obra recupera, de forma sutil, um caso emblemático colombiano. Em 15 de maio de 2000, um grupo entrou na fazenda de Elvia Cortés Gil e puseram em seu pescoço um colar bomba. O fato, amplamente divulgado

5 No original: “an uncanny resonance, coalescing into an image charged with tension, if not violence.”

6 No original: “time and endurance and the violence embedded in the most innocuous of things.”

em mídias da Colômbia e do mundo, foi rápida e erroneamente⁷ atribuído às Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc), mobilizando a memória e os traumas da população em um já traumático evento, que culminou não apenas na morte da vítima, mas também do policial que tentava desarmar a bomba. A artista afirma: “foi a primeira vez que como colombiana senti o real efeito do terrorismo”⁸ (Arjona, 2020, tradução nossa), resultando, mais de uma década depois, no que Arjona (2020) nomeia como a “única performance em que corro risco iminente”⁹.

Nesse sentido, é importante que a cabeça seja o foco do trabalho. Se a artista se apresenta vestida com uma roupa preta e justa, com calças e mangas longas, a proteção e simplicidade das vestimentas contrasta com seu rosto, maquiado e com os cabelos levados para trás com gel. Seu rosto se coloca para ser visto enquanto é passível de ser atacado, produzindo mais uma subversão do “gênero do retrato”, historicamente “tensionado em uma crítica aos estereótipos da sociedade colombiana de classe média e alta” (Giunta, 2018, p. 30) por artistas como Clemencia Lucena. Mas a imagem do rosto é um dos principais dispositivos para abordar os recorrentes desaparecimentos políticos dos contextos ditatoriais (como na *Cueca Sola*, dança chilena em que as mulheres performam sem os pares usuais, mas com as fotos do rosto dos desaparecidos no peito). O rosto, para além de uma zona de identificação, é o local de entrada do mundo através dos sentidos, como afirma Jean-Luc Nancy (2012, p. 47): “a cabeça é feita de buracos apenas [...] pupilas, narinas, boca, orelhas são buracos, evasões cavadas fora do corpo”. Seus movimentos geralmente visam estimular a troca entre o ambiente e os sentidos do corpo (a necessidade de ouvir algo melhor gera uma torção do pescoço, um objeto ao longe que precisa ser visto melhor convida a pronunciar a cabeça para frente, a necessidade de fala uma abertura da boca). Movimentos de recepção ao que é externo, mas que também dependem de maior exposição do corpo. Aqui, tais movimentos são interrompidos, e a

7 Após investigações nos anos de 2003 e 2004, o vínculo com as Farc não foi provado, conforme demonstram as plataformas de verificação de *fake news* *Rutas del Conflicto* e *Colombiacheck* (Fact Checking..., 2016).

8 No original: “*fue la primera vez que, como colombiana, sentí el verdadero efecto del terrorismo.*”

9 No original: “*única performance en la que corro un riesgo inminente.*”

cabeça parece intencionalmente reduzida à mera imagem, dissociando o vínculo entre rosto e produção de linguagem.

Assim, é central que nada se transforme nessa performance, pois dessa forma ela não aponta apenas para a violência do evento em si do colar bomba, mas também para a violência que ocorre na sua redução em imagem midiática e em sua apropriação visando gerar medo na população colombiana, valendo-se de um momento no qual “as fotografias valem pela sua capacidade de serem integradas e reenquadradas dentro de outras fontes de comunicação” (Phelan, 2017, p. 147). Pois se a imagem é recurso para uma política emancipatória, ela também é um dispositivo de produção ou manutenção de violência e medo (no caso, de apropriação do evento para mobilização de um imaginário contra as Farc).

Se há uma violência no corte possível a cada movimentação, há também uma violência que surge pela própria tentativa de, buscando se prevenir do corte, manter-se parada, direcionando sua presença física em performance mais e mais para o campo da imagem que, segundo Nancy (2016, p. 105), caracteriza-se pela imobilidade: “a exemplaridade do domínio visual, a respeito da imagem, deve-se ao fato de que ele é, antes de tudo, o domínio da imobilidade como tal”.

Invertendo as práticas de anonimato do corpo que são recorrentes nas investidas políticas da arte latino-americana¹⁰, a apresentação do seu rosto como uma quase máscara mortuária dá um tratamento muito particular ao fazer político dessa obra: em vez de tematizar o evento, performa ao mesmo tempo uma sobrevivência – ao terminar a obra sem nenhum arranhão, como Arjona (2020) narra – e elabora o medo de se confrontar com tal imagem desastrosa: a imaginação de um corpo decepado por uma bomba. A artista, ao exibir seu corpo rodeado por uma violência que é ao mesmo tempo física e produtora de sua imobilidade, faz de si símbolo de um cadáver jamais visto. Pois é o cadáver que nos ensina “que temos um corpo, que este

10 Carmem Maria Jaramillo (2018, p. 262) diz que “na esfera da arte, o corpo feminino ordinário, não idealizado ou canônico, normalmente opera no anonimato”, em casos hoje emblemáticos Maria Evelia Marmolejo com o rosto coberto por gazes ou *Camas* de Feliza Bursztyn, com camas com motores cobertas por tecidos. Já Maria Angelica Melendi (2024, p. 64) afirma que artistas latino-americanos “evitam sempre a imagem do corpo supliciado [...] mas, ao evocar as ausências na paisagem, deslocam e expandem as presenças latentes”.

corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em sua, que o corpo ocupa um lugar”, uma vez que é só na “ameaça perigosa” da morte como um “inatingível outro lugar” que descobrimos que nosso corpo não é “pura e simples utopia” (Foucault, 2021, p. 15). Carregado de tensão e imobilidade, seu corpo reduzido à mera imagem pode parecer um cadáver, mas é justamente pelo risco do corte que prova que ainda respira e, portanto, sobrevive.

A concomitância do medo

Assim como *Justo en el centro*, *Symbebekos* é uma obra que nasce do medo. Juliana Notari narra que sua performance surge do “pavor de ser assaltada” em um “momento de muita tensão” na sua relação com a cidade, que “beirava a síndrome do pânico”. Após sete assaltos, sendo o último com um pedaço de vidro em seu pescoço, a artista propõe para uma disciplina de graduação tal performance, na qual anda por um corredor de pedaços de vidro, em uma alusão direta ao recente assalto. Mas não é um exercício de superação do medo o que a artista sugere, pelo contrário, é um modo de elaboração e consciência dos seus contornos físicos (ela se descreve, em um texto sobre a obra, como “bela, jovem, branquinha, com feições que deixavam transparecer um ar de classe média” [Artista Juliana Notari..., 2022], mas também de sua dificuldade pessoal em lidar com limites (também afirma que “tinha inveja dos pais mais autoritários” e “se sentia desregrada” [idem] no período de formação básica).

O enigmático nome da performance vem do grego, e se reporta às formulações aristotélicas a respeito das quatro causas naturais, ponto central de sua Física. Hoje, o termo *symbebekos* tradicionalmente é traduzido como “por acidente” – sendo inclusive essa a noção citada pela artista em texto sobre a obra ao colocar o “acaso” como “essência” da obra (Artista Juliana Notari..., 2022). Mas Lucas Angioni (2010) sugere que uma melhor definição do termo seria “por concomitância”, em contraste com o “em si mesmo” (*kath’hauto*)¹¹. Por concomitância seria algo que não está na essência da

11 O exemplo mais discutido, presente na Física I, nos ajuda a compreender tal distinção: há uma diferença em afirmar “o médico exerce a medicina” e “o médico constrói casas”

coisa analisada, mas pode ser simultâneo a ela, dependendo de circunstâncias que não podem ser previstas ou controladas – o que em muito difere de algo acidental, que irrompe inesperadamente no sistema e causa danos ou interrupção. Se a concomitância é neutra em termos de valor, o acidente possui conotações negativas. Na ação de tentar abrir espaço sobre um chão pontiagudo, o possível evento do corte sobre a pele não é tanto um acidente, algo a ser evitado por gerar danos, mas sim uma consideração da incerteza própria ao ato de caminhar, ao ir contra o que está na frente do corpo.

Daí que a relação entre vidro e pele, por revelar tal atrito, é tão recorrente em performances como *Eroslion* (1971) de VALIE EXPORT, na qual a artista rola nua sobre uma placa de vidro e depois sobre vidro quebrado, ou em *A conquista da América* (1989) do duo chileno Yeguas del Apocalipsis, na qual a dupla dança a típica *cueca* sobre um desenho da América Latina no chão repleto de cacos de garrafas de Coca-Cola. Nas palavras de EXPORT (*apud* Stiles, 1992, p. 88, tradução nossa, grifo nosso) sobre sua obra, o fato de os artistas sobreviverem a tais cortes demonstra que o humano “se prova mais forte que o sistema ambiente ao superar seu ponto de impacto, o corpo”¹², afinal, “**os cortes na pele não são mais letais**, são aberturas que dão acesso ao íntimo, à membrana mais interna”¹³. Ora, letalidade e concomitância são antônimas: enquanto a primeira é aquilo que danifica de modo irremediável, a outra é aquilo que coexiste dentro do campo da incerteza e da eventualidade. Tais obras não seriam um impulso masoquista nem uma forma de superação, mas estariam antes demonstrando que o corpo sobrevive à tais eventos incertos, mas possíveis (como um assalto na cidade). Assim,

pois, segundo Angioni (2010, p. 529), no primeiro caso “a sentença é verdadeira de acordo com a definição do termo-sujeito. Para que o predicado ‘exerce a medicina’ seja verdadeiro a respeito de ‘médico’, basta tomar o termo ‘médico’ conforme as características que definem sua essência.” Já no segundo caso “a mera definição do termo sujeito não é suficiente para garantir a verdade da sentença. Para que o predicado ‘construir casa’ seja verdadeiro a respeito de ‘médico’, não podemos tomar o sujeito tão apenas conforme as características que lhe cabem essencialmente; devemos tomá-lo como uma descrição que remete a um indivíduo que possui, como propriedade concomitante, a propriedade relevante sob a qual o predicado se mostra verdadeiro”

12 No original: “*proves stronger than the surrounding system by overcoming its point of impact, the body.*”

13 No original: “*the cuts on the skin are no longer lethal, they are openings that grant access to the intimate, to the innermost membrane.*”

o surgimento do corte em *Symbebekos* tem em vista um **acostumar-se com o possível evento, elaborando-o em ato**, em vez de superá-lo ou evitá-lo.

Nesse sentido, não devemos ler a ação de abrir caminho jogando os cacos de vidro para o lado com a lateral dos pés como um modo de evitar o corte e superar o medo, mesmo porque a tentativa de desvio possui em si maior probabilidade de corte do que o caminhar sobre o vidro, que é na verdade o modo mais seguro de se concluir o percurso: hoje tornada uma prática recorrente em dinâmicas empresariais oferecidas por *coaches*, o *glasswalking* (“caminhada sobre vidro”, na americanização dos termos costumeira desses ambientes corporativos) propõe que alguém caminhe por um chão de cacos de vidro como uma prática de superação de medos diversos. Ao terminar o percurso sem se machucar, a pessoa teria vencido seus medos por uma força pessoal misteriosa adormecida, quando a explicação científica é que o aumento do ponto de contato entre as superfícies diminui drasticamente o risco do corte, possibilitando um percurso seguro.

Pois o medo e a ferida são contingentes aos contextos de cada corpo. Se Amelia Jones (2009, p. 54, tradução nossa) afirma que “o modo pelo qual a ferida ganha sentido é contingente aos corpos particulares que percebem e processam seus efeitos através de suas próprias experiências passadas”¹⁴, Luciana Oliveira dos Santos (2003, p. 50) diz que

a visão de medo enquanto contingencial implica a aceitação do fato de que, embora o nome seja o mesmo, as características que compõem a emoção, o que é aceito como caracterizando a emoção, varia em cada cultura e em cada época que atravessa determinada cultura.

Tal variação faz do medo uma emoção humana submetida a uma “administração especializada, despolitizada e socialmente objetiva” que visa “introduzir paixão” e “mobilizar as pessoas” (Žižek, 2014, p. 46). Se isso é claro em mobilizações massivas de ódio, práticas xenófobas e preconceitos diversos contra determinados grupos, muitas vezes resultantes de repetitivos discursos e práticas promotoras do medo, em tal superação individual e heroica de quem anda sobre o vidro sem se machucar também vemos uma perspectiva

¹⁴ No original: “the way in which the wound comes to mean is contingent on the particular bodies that perceive and process its effects through their own past experiences”

e um tratamento bastante contemporâneos do medo em ação, o que Costa (1991, p. 167) chama de “uma forma particular de medo e reação ao pânico, que é a cultura narcísica da violência. Essa cultura nutre-se e é nutrida pela decadência social e pelo descrédito da justiça e da lei”. Ora, superar o medo por uma prática individualista de percurso heroico parece um giro em falso, onde se lança mão justamente do individualismo que intensifica o sentimento de desamparo do sujeito para momentaneamente mascará-lo por uma perspectiva de vitória que beira a autoajuda. *Symbebekos* propõe exatamente o oposto: em vez de superar o medo como emoção indesejada e descartável, reconhece seu caráter contingente a todo ato, incluindo os não-violentos.

Pois podemos nos ferir com qualquer coisa que nos rodeia, com mais frequência do que percebemos: uma folha de papel sulfite pode nos cortar, farpas quase invisíveis podem entrar em nossa pele, nos ralamos em superfícies por um mero descuido. Mas isso evidencia, antes de tudo, que certas experiências da dor são também sinais de vida – daí que Notari abre caminho no corredor criado para continuar para além dele sua caminhada ao fim da performance. A artista nos conta que assim é possível manipular a relação entre medo e ferida, dissociando seus vínculos usuais e tornando a última não uma evidência da morte, mas sim da sobrevivência.

Descobrir-se viva na dor

Mas se o corte não é algo a ser temido, poderia uma superfície cortante ensinar algo a um corpo? Não sendo nem agressores intencionais e nem objetos úteis, o que podemos extrair desses objetos trazidos em práticas que buscam aproximar o corpo das artistas (e o nosso próprio, enquanto observadores) dessa inevitabilidade do corte e da comprovação da sobrevivência a ele?

Coloquemos as obras em relação para pensar tais questões. Há, em ambas, o diálogo direto com as dimensões do risco e do ataque ao corpo presentes na *body art* dos anos 1960. Tais práticas, pensando o corpo como material passível de manipulação, transformavam os espectadores em *voyeurs* de uma cena marcada por proposições de insistência e duração naquilo que era perigoso e prejudicial e que pedia por resoluções urgentes. Mas, das diversas formas de atacar ou flagelar o corpo (privando-o de alimentação, contato ou mesmo

terceirizando seu cuidado), *Symbebekos* e *Justo en el centro* parecem olhar especificamente para o corpo metodologicamente e intencionalmente cortado, recuperando o que Cindy Nemser (1971, p. 236, tradução nossa) chamou de “atitude clínica em direção à dor”, o que distancia as performances de um “exibicionismo sadomasoquista” e faz de suas propositoras “pesquisadoras” trabalhando sob “condições laboratoriais”.

E o que se pesquisa nesses casos nos quais a pele é atravessada é da ordem da sobrevivência, como demonstra Kristine Stiles (1992), no que chamou de “arte da destruição”, forma na qual artistas integram o corpo em obras conceituais ao invés de simplesmente performar narrativas literais de violência. Seriam obras que resultam de uma “crise da sobrevivência” (Stiles, 1992, p. 75, tradução nossa), que não é apenas “a apresentação das condições da destruição”, mas principalmente um exercício de investigação de um “‘senso alterado de si’ que é necessário para garantir a sobrevivência humana” (Stiles, 1992, p. 76, tradução nossa), sendo menos uma apresentação da dor e mais uma “renegociação dessa dor”, onde o “medo” é respondido com “confiança no potencial agregativo da arte” (Stiles, 1992, p. 78, tradução nossa).

Porém, ao contrário desses casos históricos, não encontramos nessas obras a natureza catártica de tais eventos, nos quais muitas vezes a sobrevivência é também encenada ou tornada narrativa. Em seu lugar, há uma metodologia clara de gesto, posicionamento e movimentação que, apesar de apresentar uma imagem violenta, na verdade impede uma violência desagregadora de chegar. Jean-Luc Nancy (2005, p. 16, tradução nossa) sugere que a violência irrompe de fora, sem respeito a um sistema interno, sendo assim, “a aplicação de uma força que permanece estrangeira à dinâmica ou sistema energética no qual intervém”, sem “interesse em saber”¹⁵ sobre aquilo onde interfere e marcada pela “impossibilidade de negociar, compor, ordenar e compartilhar”. Inegociável, ela seria “o princípio do intratável” (Nancy, 2005, p. 18, tradução nossa) e, portanto, “estúpida no sentido mais forte”: cretina. É também nesse sentido que Benjamin narra a violência divina, “que parece irromper ‘do nada’” (Žižek, 2014, p. 24) e cujo principal gesto é o da deposição. Ora, nada disso está presente nas performances, pelo contrário: ambas se

¹⁵ No original: “the application of a force that remains foreign to the dynamic or energetic system into which it intervenes [...] has no interest in knowing.”

pautam na possibilidade de negociação cuidadosa e contínua com o externo, habitando uma espécie de zona limítrofe entre o que parece violência e o que parece cuidado, fazendo da primeira um elemento constituinte de um sistema de proteção – lembremos que em ambas as obras as artistas estão também protegidas espacialmente pelos objetos cortantes.

E se ambas dependem da pele para tal negociação, é porque ela não é apenas espaço de proteção e fechamento, mas também de uma troca porosa entre dois ambientes. No suor, no ralar da pele e mesmo em sua abertura total, Jean-Luc Nancy (2015, p. 4) afirma que “o descolamento tendencial da pele corresponde à sua função essencial, que não é simplesmente o de embrulhar, mas desenvolver isto que ela envolve: expô-lo, colocá-lo para fora e no mundo”. Mas, para além desses eventos nos quais uma superfície de proteção se escarifica, revelando algo outrora escondido, há a pele que se volta para dentro, nos orifícios que arquitetam nossos sentidos. A pele também “se umidifica e invagina, torna-se mucosa, lábios e imperceptivelmente se transforma em garganta, [...] a cartilagem das orelhas vibra, os sexos incham” (Nancy, 2015, p. 5), revelando buracos e reentrâncias moles e porosos que permitem que algo do mundo entre em nós. São justamente esses os locais em jogo nas performances – em Arjona, é o rosto que se evidencia em contato com a superfície cortante, onde temos várias dessas aberturas, já em Notari o primeiro local onde se produzem cortes são nos dedos e unhas, zonas de maior contato e bastante frágeis ao corte.

Cortar a pele não de forma intencional, mas como ato concomitante ao desejo de sua manutenção, é compreender que ela não é só área de proteção, mas também recepção. Com Nancy (2021, p. 87, tradução nossa), compreendemos que a pele não é mero invólucro de órgãos, mas sim um campo de abertura, desenvolvimento da “presença no mundo que esses órgãos mantêm”. Como no jogo de palavras que faz no francês entre *peau* (pele) e *expeauses*, a pele também (ex)põe e (ex)pele. É nesse sentido que um corpo estrangeiro, como um caco de vidro ou uma lâmina, participam do que Nancy (2021) chama de “transpiração de peles”.

A violência está, portanto, na superfície, e não na perfuração do corte. O que nos sugere que, apesar de a imagem ser violenta, a eventual ação não o é. E, ainda com Nancy (2016, p. 98), podemos notar que a imagem é algo

que depende de certa violência, de um descolamento ou separação de um campo homogêneo: “assim é a imagem: é preciso que ela seja destacada, posta fora e diante dos olhos”

Sendo a violência algo que está entre as “coisas que não desaparecem” (Han, 2017, p. 7-8), é “falsa” a “impressão de que ela teria desaparecido” na contemporaneidade. Para Byun-Chun Han (2017, p. 21), não é a violência que desaparece, mas “o próprio agressor que se torna invisível”, em uma inversão de violência na qual “o front de batalha não se desenrola externamente, mas dentro das pessoas” (Han, 2017, p. 22). Se as performances surgem de um espanto das artistas em relação a um ataque externo (no caso de Notari, o sétimo assalto na cidade de Recife; já em Arjona, o evento do colar-bomba na Colômbia), tratam também da introjeção de tais imagens externas para pessoas que se entendem como potenciais vítimas de tais situações (como colombiana ou como mulher branca, conforme as próprias artistas narram). Se as obras resultam em uma imagem que materializa tais projeções, na forma de uma mulher a percorrer um corredor de cacos de vidro ou a se posicionar entre quatro lâminas, está aí o movimento de elaborar e visibilizar tais violências. Por outro lado, no ato concreto do corte ou em sua iminência está justamente a comprovação de sobrevivência que essas artistas elaboram como forma de conviver com o medo que relatam. As performances, assim, fazem imagem de uma violência que se pensa invisível enquanto provam a sobrevivência em relação à ferida, que deixa de ser clichê de violência e se revela como “violação da coerência do corpo” (Jones, 2009, p. 50, tradução nossa), que lança o corpo em um campo representacional, tirando-o, portanto, do sujeito que sofre.

Tal fenômeno é essencialmente estético, como argumenta Luc Boltanski (2004), pois não pede ao olhar do outro a sensação de injustiça ou a comoção, mas sim visa o sublime, marcado por um “movimento inicial do horror”, que é “transformado em um segundo movimento que se apropria e deste modo aprecia e melhora o que uma percepção ordinária teria rejeitado”. Estetizar a dor surge como mediação necessária entre a agonia da artista, inacessível, e nossa habilidade de fazer laços com elas para além da relação empática e mimética. Interessa, nesse sentido, notar na conclusão de Jones (2009, p. 57, tradução nossa) que a ferida é um modo de apontar os modos como nós somos

“rompidos por forças que restringem ou violam nosso senso de completude”, mas que esse “ato generoso de nos abrir para nossa própria dor e mortalidade” visa, antes de tudo, “reduzir as forças da violência” de um corpo que deseja, antes de tudo, apresentar-se como já ferido e, portanto, sobrevivente:

Na verdade, gostaria de sugerir, como um aparte, que é um movimento ‘feminino’, feminista e (de acordo com o trabalho de [Ron] Athey) e *queer* para apontar para as maneiras pelas quais o corpo não é de alguma forma anterior, ou mais autêntico, do que o signo, mas é ele próprio experimentado e legível como sempre já ferido. Através de atos de automutilação, que expõem a legibilidade do corpo como um campo de significação, o espectador está ligado ao corpo do outro através da empatia ou distanciado por repulsão. Artistas que encenam agonia evocam os medos de dor e penetração do próprio espectador, e por extensão, através de tais conexões, também experiências comunitárias de sofrimento, fazendo feridas pessoais falar com os outros e assim dar-lhes validade social e política. Ativar associações pessoais-políticas explícitas da ferida sangrenta com um aspecto da experiência feminina ou queer, como Pane e Athey fizeram, é rastrear determinações socialmente reconhecíveis de feminilidade e masculinidade queer visivelmente no corpo e realizá-los, novamente, através de uma dor que clama para ser reconhecida e exige que as suas implicações políticas sejam enfrentadas.¹⁶ (Jones, 2009, p. 54, tradução nossa)

Mas é nesse sentido que parte da violência contida nas obras é direcionada contra a própria expectativa da performance. Em uma sociedade orientada por princípios performáticos como forma de autogestão e introspecção da violência, um ato destrutivo deve incluir em si o desvio desse caráter destrutivo. Pois o que está em jogo em ambas as obras não é a violência, mas sim o

16 No original: “*In fact, I’d like to suggest, as an aside, that it is a ‘feminine’, feminist and (per Athey’s work) queer act to point to the ways in which the body is not somehow before, or more authentic, than the sign but itself experienced and readable as always already wounded. Through acts of self-wounding, which expose the body’s readability as a signifying field, the spectator is linked to the body of the other through empathy or distanced through repulsion. Artists who enact agony call up both the viewer’s own fears of pain and penetration and by extension, through such individual connectedness, also communal experiences of suffering, making personal wounds speak to others and thus giving them social and political valence. To activate explicit personal-cum-political associations of the bleeding wound with a specific aspect of feminine or queer experience, as Pane and Athey have done, is to trace socially recognizable determinations of femininity and queer masculinity visibly on the body and to enact them, again, through a pain that calls out to be acknowledged and demands that its political implications be grappled with.*”

cuidado, o que nos revela uma relação intrínseca entre esses supostamente antagônicos polos. O cuidado em lidar com um corpo estrangeiro que se direciona a você e que, ao te penetrar, te transforma. Nancy e Piazza (2006, p. 276, tradução nossa) afirmam que para “acolher o estrangeiro, é preciso mesmo que seja também sentir sua intrusão”¹⁷, pois é apenas esse outro que “me expõe excessivamente. Ele me extruda, ele me exporta, ele me expropria”¹⁸. É tal abertura que nos permite nos vermos como um outro, como parte de um fora, como não pertencentes à nossa própria identidade prévia, pensando a pele não mais como uma proteção do interior, mas sim como potencialidade de abertura – o que se torna evidente no fim de ambas as performances, quando as artistas se liberam do próprio ambiente que construíram para suas ações, saindo do corredor agora aberto em duas faixas ou tendo um dos pedestais retirados do local, abrindo espaço para um fora.

Esse cuidado, presente no discurso de ambas as artistas, é um cuidado que não vem no sentido da manutenção, mas sim da transformação: Notari (Artista Juliana Notari..., 2022) afirma que seu trabalho é justamente o oposto da “intenção de me mutilar ou de sacrificar meu sangue em nome da arte – como já há algumas décadas vêm fazendo alguns artistas filiados à *body art*”. Na verdade, entende sua obra como a ação de livrar-se “pacientemente do perigo, afastando cuidadosamente a ameaça da dor”. Já Arjona (*apud* Estrella, 2021, tradução nossa) narra como, ao fim das diversas horas da performance,

há uma grande surpresa justamente por todo o preconceito do que pode acontecer numa performance. Quando isso não acontece, há uma espécie de desencanto e é justamente disso que se trata, da capacidade do corpo de se afirmar em situações muito críticas.¹⁹

Nos dois relatos, há uma recusa dos pressupostos da performance pela via da própria performance, indo contra preconceitos e repetições históricas da violência, mas lançando mão da violência como campo de onde pode emergir

17 No original: “*Accogliere lo straniero dev’essere anche provare la sua intrusione.*”

18 No original: “*L’intruso mi espone eccessivamente. Mi estrude, mi esporta, mi espropria.*”

19 No original: “*hay una gran sorpresa precisamente por toda la preconcepción de lo que puede pasar en un performance. Cuando no pasa hay como un desencantamiento y, justamente se trata de eso, de esa capacidad que tiene el cuerpo de afirmarse en situaciones muy críticas.*”

tal cuidado transformador do corpo, que só se dá a partir de certo grau de risco, como sugere Nancy (2021, p. 89, tradução nossa): “Tudo o que encontra minha pele me encontra, e sem minha pele eu não encontraria nada”²⁰.

Referências bibliográficas

- ANGIONI, L. Sobre a definição de natureza. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 122, p. 521-542, dez. 2010.
- ANZIEU, D. **O Eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.
- ARJONA, M. J. Conversation between Maria Jose Arjona and Cecilia Fajardo-Hill. *In*: ARJONA, M. J. **Hay que saberse infinito**. Bogotá: MAMBO, 2018.
- ARTISTA JULIANA NOTARI, curadoria Clarissa Diniz, Galeria Amparo 60. **Juliana Notari**, 2022. Disponível em: <http://bit.ly/3VvfmyS>. Acesso em: 22 set. 2025.
- BOLTANSKI, L. **Distant suffering**: morality, media and politics. London: Cambridge, 2004.
- COSTA, J. F. Narcisismo em tempos sombrios. *In*: FERNANDES, H. R. (org.). **Tempo do desejo**: sociologia e psicanálise. São Paulo: Brasiliense; 1991.
- DUNKER, C. I. L.; RAMIREZ, H. H. A.; ASSADI, T. C. **A pele como litoral**: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Zagodoni, 2011.
- ESTRELLA, D. El viaje del cuerpo. **El Tiempo**, Bogotá, 27 feb. 2020. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/bocas/maria-jose-arjona-artista-del-performance-466472>. Acesso em: 3 jul. 2024.
- FACT CHECKING: Chequeando el mito del ‘collar bomba’ [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Rutas del Conflicto. Disponível em: <http://bit.ly/46jb5EV>. Acesso em: 22 set. 2025.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. *In*: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.
- HAN, B.-C. **Topologia da violência**. São Paulo: Vozes, 2017.
- JARAMILLO, C. M. Em primeira pessoa: poética da subjetividade no trabalho de artistas colombianas, 1960-1980. *In*: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 261-270.
- JEUDY, H.-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JONES, A. Working the flesh. *In*: HEATHFIELD, A. (org.). **Live art and performance**. New York: Routledge, 2004. p. 132-143.

20 No original: “Everything that encounters my skin encounters me, and without my skin I would not encounter anything.”

- JONES, A. Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning. **Parallax**, Abingdon, v. 15, n. 4, p. 45-67, 2009.
- LEONIDIO, O. Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 7, n. 13, p. 93-116, jan./jun. 2013.
- LEPECKI, A. **Singularities: dance in the age of performance**. New York: Routledge, 2016.
- LEPECKI, A. Resonancia, como en la piel (o:fonodermatografia). In: ARJONA, M. J. **Hay que saberse infinito**. Bogotá: MAMBO, 2018. p. 132-141.
- LOPES, C. Symbebekos. **Juliana Notari**, 2022. Disponível em: <https://www.juliananotari.com/carlos-lopes/>. Acesso em: 3 jul. 2024.
- MELENDI, M. A. **O corpo vulnerado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- NANCY, J.-L. Image and violence. In: NANCY, J.-L. **The Ground of the Image**. New York: Fordham University Press, 2005.
- NANCY, J.-L. 58 indícios sobre o corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, jan./dez. 2012.
- NANCY, J.-L. A pele essencial. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2015. DOI: 10.9789/2176-7017.2014.v6i1.%p.
- NANCY, J.-L. A imagem – o distinto. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 22, p. 97-110, 2016.
- NANCY, J.-L. **The Fragile Skin of the World**. Cambridge: Polity Press, 2021.
- NANCY, J.-L.; PIAZZA, V. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NEMSER, C. Subject-object: body art, 1971. In: WARR, T.; JONES, A. **The Artist's Body**. London: Phaidon, 2000. p. 233-234.
- OLIVEIRA, E. J. **A invenção de uma pele**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- PHELAN, P. Aparecer em público enquanto público. In: PAIS, A. (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p. 139-154.
- SANTOS, L. O. O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, DF, v. 23 n. 2, p. 48-55, 2003.
- STILES, K. Ethos and destruction art. **Discourse**, v. 14, n. 2, p. 74-102, 1992.
- VERGINE, L. **Body art and performance**. Milan: Skira, 2000.
- ŽIŽEK, S. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em 18/11/2014

Aprovado em 17/09/2025

Publicado em 10/11/2025