



Cidade, Memória e Artes Performativas

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

Cidade, Memória e Artes Performativas

Felisberto Sabino da Costa (org.)



Este livro contou com o suporte financeiro da CCEX – Comissão de Cultura
e Extensão Universitária da ECA/USP para a sua edição.

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



Copyright by Felisberto Sabino da Costa ©

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP

Capa: Felisberto Sabino da Costa

Projeto Gráfico e Diagramação: Isac Santos | Tikinet

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C568 Cidade, memória e artes performativas [recurso eletrônico] / organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2023.
PDF (212 p.)

ISBN 978-65-88640-97-5
DOI 10.11606/9786588640975

1. Teatro - Representação. 2 Performance. 3. Arte performática. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.028

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

SUMÁRIO

Corpo, Memória e Tempo	7
-------------------------------------	---

PARTE I

Cidade, Memória e Artes Performativas	13
--	----

Ex-Voto: Performance Ritual de Transmutação de Memórias Urbanas	27
--	----

PARTE II

CADUCA – O Que Devemos Lembrar

Investigação Dramatúrgica sobre a Memória e o Transcorrer do Tempo Pelas Vozes de Mulheres Idosas	43
--	----

Mar que Arrebenta: Rasif (e Recife) Falando Para o Mundo	65
---	----

Narrativas, Memórias e Registros	97
---	----

PARTE III

O Objeto no Teatro e o Teatro de Objetos	119
---	-----

PARTE IV

Por uma Perspectiva Contracolonial sobre o Entendimento do Corpo Mascarado:

Apontamentos sobre Possíveis Investigações	177
--	-----

Um Corpo Sem Lugar Para Estar Mulher	189
---	-----

Referências	207
--------------------------	-----

AUTORES/AUTORAS

Autores/Autoras	211
------------------------------	-----

Corpo, Memória e Tempo

Este livro, “Cidade, Memória e Artes Performativas”, emerge como resultado de uma longa trajetória das pesquisas mobilizadas nos últimos quatro anos pelo grupo O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. As discussões empreendidas pelos seus membros têm engendrado, desde então, reflexões em torno do tempo e da memória relacionadas à cidade e à cena contemporânea.

Desde 2019, inspirados por pensadores notáveis, como Byung-Chul Han e Henri Bergson, que destacam a importância de repensar o tempo e a memória para operar novos modos de existência, os pesquisadores do grupo embarcaram numa jornada que buscou transcender as fronteiras disciplinares e enriquecer a compreensão das complexas relações entre arte e experiência humana.

As considerações de Byung-Chul Han sobre a *Vita Contemplativa* (Vida Reflexiva), observando a importância de cultivar momentos de permanência e contemplação em um mundo acelerado, levou o grupo a discussões profundas relacionadas ao tempo e à contemporaneidade. A conversa se estendeu para o papel da memória na percepção, quando os estudos cotejaram Henri Bergson e o centro do seu pensamento sobre o tempo, envolvendo a relação entre duração e memória, na qual a verdadeira compreensão do transcurso temporal envolve uma apreciação do ato de rememorar como um fenômeno vivo e contínuo.

Essas conexões entre memória e tempo desdobraram-se de maneira singular. No transcorrer desse ano de 2023, O Círculo ampliou a exploração desses conceitos investigando suas relações com as artes performativas em conexão com o ambiente urbano. O pensamento do antropólogo Joel Candau, conhecido por seus estudos sobre memória, identidade e patrimônio, tem sido um dos principais referenciais nessa etapa. Candau escreveu diversos livros e artigos que exploram como as sociedades humanas constroem, preservam e reinterpretam suas memórias individuais e coletivas ao erigirem sua identidade, sua história social.

Sendo assim, no cerne das discussões atuais promovidas pelo grupo, está a convicção de que compreender a dinâmica entre memória, tempo, corpo e ambiente é essencial para desvendar a riqueza das manifestações artísticas contemporâneas, especialmente no contexto da cidade como matéria viva nos processos de criação.

É nesse contexto que surge a obra “Cidade, Memória e Artes Performativas”, cuja ambição é promover uma abordagem interdisciplinar e aprofundada sobre as interseções entre esses elementos. O livro é estruturado de maneira a abordar diversas facetas dessas intrincadas relações. Nos capítulos que se seguem investiga-se como artistas contemporâneos subvertem a lógica cotidiana dos espaços urbanos e revelam novas dimensões entre memória e experiência.

O leitor vai encontrar, por exemplo, uma abordagem sobre a exploração dos percursos performativos na cidade, onde as ruas e os espaços urbanos não são apenas palcos, mas protagonistas, ao revelarem suas histórias e lembranças latentes. Ao mapearem os trajetos da cidade, artistas convertem a experiência pretérita em uma recondução criativa ao presente, conectando a percepção atual às recordações que moldam a compreensão do tecido citadino. Sob esse aspecto, busca-se tecer relações entre cidade, memória e dramaturgia a partir de um coletivo teatral que dialoga com a urbe e suas figuras da arrebentação, corpos que são atirados para as suas margens.

A atenção também se volta para os monumentos públicos, entendendo-os como artefatos fundamentais na tessitura da memória urbana. A análise metódica destas esculturas ilumina aspectos históricos e culturais, oferecendo uma perspectiva sobre como essas construções operam como dispositivos que ativamente moldam e preservam a narrativa coletiva da cidade.

Adentra-se no complexo universo dos objetos e suas múltiplas dimensões e influência na construção e evocação da memória. A análise apresentada revela não apenas o papel desses elementos na cultura, mas também como se transformam em depositários de narrativas, como performam a presença na ausência do corpo. Os autores provocam ainda reflexões sobre como os objetos transcendem o *status* de adereço teatral, tornando-se dispositivos disparadores da experiência cênica.

A leitura do livro contemplará, além disso, uma perspectiva crítica que estabelece um diálogo provocador entre a máscara e a tradição – estudos acurados que observam os mascaramentos dentro e fora do ambiente cênico como uma linguagem de resistência, que desconstroem estereótipos e subvertem

estruturas coloniais. Expressões corporais mascaradas emergem como formas artísticas que narram histórias de reação, identidade e decolonialismo, desafiando narrativas dominantes e apresentando uma gama de vozes antes silenciadas. Esses mascaramentos revelam a atemporalidade das representações sociais, destacando sua presença perene tanto nas tradições culturais quanto nas expressões artísticas contemporâneas. A máscara, portadora de simbolismo, transcende o tempo, conecta eras e culturas, e torna-se um meio de expressão poderoso, moldando e preservando narrativas individuais e coletivas. Ao longo dos séculos, elas continuam a ser veículos potentes para a expressão humana e preservação da memória.

Espera-se que esta obra desperte no leitor um interesse renovado pela interseção entre memória, corpo e tempo nas artes performativas, oferecendo uma perspectiva enriquecedora e inspiradora sobre como esses elementos convergem para moldar nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. Numa época em que a cidade se torna não apenas palco, mas também testemunha da multiplicidade de temporalidades da vida cotidiana, o livro “Cidade, Memória e Artes Performativas” se põe como proposta para um diálogo frutífero entre performance e construção de identidades. A profundidade dos temas abordados não só nos convida a repensar a complexidade desses fenômenos, mas também a apreciar as riquezas que emergem quando corpo, memória e tempo convergem num diálogo frutífero nas artes da cena contemporânea.

Ipojucan Pereira da Silva

PARTE I

Cidade, Memória e Artes Performativas¹

John Cowart Dawsey (FFLCH-USP)

Ruídos, desvios

Segundo o antropólogo André Lepecki, “não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade” (2012, p. 56). Rachaduras provocam tropeços e desvios capazes de suscitar movimentos surpreendentes, inusitados. Nelas se encontram, sou levado a imaginar, histórias de assombração e esquecimento.

Na formulação de uma antropologia da performance, em inícios dos anos 1980, as atenções de Victor Turner (1987b, p.76) se voltam aos ruídos, resíduos e elementos estruturalmente arredios. Performance, para este autor, tem a ver com a experiência do límen. Em momentos liminares, seres sociais trapaceiam a si mesmos, interrompendo o fluxo da vida social. Provocam suspensão de papéis. Elementos submersos vêm à superfície. Materiais vulcânicos que se alojam em substratos inferiores irrompem rachando as crostas do presente. Dos fundos do esquecimento surgem elementos de histórias que ainda não vieram a ser. Com estranhamento, produzem efeitos de despertar. Brincam com o perigo. Produzem conhecimento.

A arte, diz Sergei Eisenstein (1990, p.10), é o mais sensível dos sismógrafos. Nas encruzilhadas das artes da performance, a antropologia busca essa sensibilidade. A música age sobre as serpentes, diz Antonin Artaud (1999, p. 91), porque o seu corpo toca a terra em sua totalidade, e as vibrações musicais que se comunicam à terra atingem todo o seu corpo. Sensibilidade de serpentes. Arte e vida se tocam. Na cidade, as artes performativas buscam a sensibilidade das serpentes. Os corpos em performance tocam a cidade em sua totalidade. Em suas fissuras, margens e orifícios se ouvem os sussurros e gritos de vozes emudecidas.

A rua é o palco, escreveu Richard Schechner (1993). Em performance a cidade se recria. Em foco, a ação e os seus efeitos surpreendentes,

¹ Palestra apresentada em 22/11/2023 durante o IV Encontro O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Espaço das Artes (antigo MAC) – Universidade de São Paulo.

desestabilizadores. Em ação se formam mundos em performance. Ação é o princípio das coisas. É o ato criativo que coloca o mundo em movimento. Como diz Hannah Arendt (2000, p. 258), ela tem a natureza do milagre e do inesperado. “No princípio era a ação”, diz Fausto de Goethe (2003). Embora estruturas sociais e simbólicas procurem atenuar os efeitos da ação, cuja natureza é romper todos os limites, elas jamais conseguem eliminar as consequências de sua imprevisibilidade. A ação é frágil e efêmera, e, ao mesmo tempo, potencialmente poderosa, explosiva. Na ação criadora dos seres, em movimentos sísmicos, se formam mundos em performance.

De acordo com Roland Barthes (1990, p. 85), teatro pode ser definido como uma atividade que “calcula o lugar olhado das coisas”. Essa definição – especialmente num registro ampliado do lugar *sentido* das coisas, ou *vivido* das coisas – também é relevante para pensar o ofício de antropólogos. As atenções de uma antropologia da performance se voltam particularmente para os lugares surpreendentes dos palcos: cantos, margens, fissuras, subsolos, submundos, rachaduras, aberturas no chão, bastidores, ruas e espaços onde os palcos ganham vida, e onde os públicos, entrando em cena, se transformam em atrizes e atores. E espectadores, como diz Augusto Boal (1985, p. 135), se transformam em espect-atores, espect-atrizes. A escuta se amplia e se afunda para captar, em palcos vivos e mutantes, os sussurros e ruídos de um inconsciente sonoro capaz de provocar o estremecimento e inervação dos corpos. Cenas expandidas, palcos porosos. Entrando em cena, a antropologia também se transforma em uma antropologia *em* performance. Em palcos vivos se formam mundos em performance. William Shakespeare (1975, p. 239) escreve,

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres não passam de meros atores;
Eles entram e saem de cena;
E cada um no seu tempo representa diversos papéis.
 (“As You Like It”, Ato II, Cena VII)

Talvez se possa acrescentar que, ao mesmo tempo em que “o mundo inteiro é um palco”, palcos e mundos se formam em performance. Em palcos vivos do mundo, ou *environmental theaters*, como diria Richard Schechner (1994), se formam mundos em performance.

Num registro sensível aos sons e ruídos dissonantes, a performance é capaz de produzir um efeito sismológico em relação ao tempo. Imagens do

passado irrompem no presente, em momentos de perigo, subvertendo um palco da história concebido como uma sequência de cenas que culmina num presente naturalizado. Com força vulcânica, tais imagens vêm à superfície rachando as crostas do presente. Em montagens carregadas de tensões camadas geológicas do passado, que se afundam na vida social, emergem no presente, se justapondo a sedimentações recentes. Assim se produz um efeito de interrupção em relação ao *continuum* entre passado e presente. Trata-se de um passado presente. Ou, melhor, de um tempo liminar, como diz Rebecca Schneider (2011, p. 11), com uma dica de Schechner, não passado e *não* não passado – aqui e agora. Um dos preceitos do historiador imaginado por Walter Benjamin é relevante a uma sismologia dos mundos em performance: é preciso “fazer explodir o *continuum* da história” (Benjamin, 1985, p. 229-230). Nesses momentos, sugere Schneider (2011, p. 30), a performance toca o tempo.

De acordo com Richard Schechner (1985b, p. 35-36), as tiras de comportamento a partir de quais se criam performances, podem ser comparadas às tiras usadas por um cineasta na feitura de um filme. Em montagens surpreendentes, às vezes chocantes, explosivas, performances são produzidas. No límen do tempo, se formam montagens carregadas de tensão. Ao falar da influência de Schechner sobre o seu próprio pensamento, Victor Turner diz: “Eu aprendi com ele que toda performance é ‘comportamento restaurado’, que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado (...) e presente da experiência social e individual” (1985, p. xi). Esta ideia está no cerne da antropologia da experiência e performance de Turner. Na fricção de gravetos pontiagudos do passado com as madeiras do presente, faíscam imagens dos fundos da memória e do esquecimento, formando mundos. Performance é uma arte de Prometeu. Na constelação dos tempos, em que os sons e ruídos do passado afloram em paisagens sonoras do presente, a performance, enquanto uma forma de montagem, mobiliza, aqui e agora, os restos e resíduos de mundos arcaicos, criando novos mundos, ou ensaiando mundos que ainda não vieram a ser.

Em *Cities of the dead*, de Joseph Roach (1996), mundos em performance se formam no encontro entre vivos e mortos. De acordo com Avery Gordon (2008), em *Haunting matters*, assombrações podem dar acesso aos elementos marginalizados, suprimidos, trivializados e negados. Uma imagem assombrosa ou fantasmagórica, que se manifesta como ausente, ou presença de uma ausência, esquecida e, no entanto, vital, pode interromper o curso das

coisas. Produz um desvio, possivelmente iluminando a nossa condição atual, e fazendo com que possamos ver coisas que antes não conseguíamos ver.

A seguir, vou apresentar três pesquisas tendo a ver com cidades, memórias e artes performativas. Um aviso aos navegantes: as artes performativas que encontrei nessas pesquisas são de pessoas provavelmente sem nenhuma formação artística formal. Em cada uma delas, lampejam imagens que me assombram.

Boias frias em performance

Me lembro da primeira vez em que vi um caminhão de boias frias cortadores de cana passando pelo centro de uma cidade. Levei um susto. Cobertos de fuligem de cana queimada, com panos cobrindo as suas cabeças e emoldurando os seus rostos castigados pelo sol, davam sustos em transeuntes. Na troca de olhares, a experiência de um estranhamento. Vinham dos sertões do Brasil – sertões profundos. Moravam em periferias de cidades: Risca-Faca, Buraco dos Capetas, Ponte do Caixão. iam e voltavam todos os dias dos canaviais, às vezes passando pelos centros da cidade.

Chama atenção o modo como certas figuras liminares, particularmente as do campo, assombram a cidade ao longo da história. Entre elas, os boias frias. Nos anos 1970, em meio a um clima de embriaguez generalizada induzido por sonhos de progresso, irrompem os boias frias no cenário nacional. Configura-se então um ato histórico de proporções míticas: a transformação dos canaviais paulistas no equivalente brasileiro dos campos de petróleo dos *sheiks* das arábias.

Entranhas dos sonhos. Espantalhos, assombrações. Assim eram chamados. E assim brincavam. Suscitavam o pasmo. Provocavam. Nas idas e vindas dos canaviais, no início dos dias e das noites, transformavam as tábuas de carrocerias de caminhões em palcos de um teatro cotidiano. Interrompiam o fluxo da cidade. Nos risos e gestos dos boias frias se manifestava um teatro de assombrações.

Teatro insólito. Em meio a risos, nos palcos de um espantoso cotidiano, boias-frias se transformavam em múltiplas personagens: *sheiks*, apaches, santos, loucos, Antônio Conselheiros, Lampião e Maria Bonita, bois, *boys*, *cau-boys*, Michael Jackson, Margaret Thatcher, espantalhos e assombrações, entre outras. Das escadinhas do fundo das carrocerias de caminhões, boias frias se faziam de sombras e assombrações, dando sustos em quem se encontrava nas calçadas. Bú! Às vezes se faziam de bois agonizantes e brincalhões, é boi!

Ou então, de loucos em barcas no mar verde dos canaviais. Um caminhão de boias frias também se transformava em uma nau dos loucos.

No caso dos boias frias não se tratava simplesmente da encenação de uma loucura que se contrapunha à normalidade do cotidiano. O próprio cotidiano era encenado como um desvario. Não há exemplo mais eloquente de nossa condição de *homo ludens* (cf. Huizinga, 1993) do que o teatro dos boias frias e as suas brincadeiras e encenações nos canaviais e carrocerias de caminhões, nesse extraordinário ou assombroso cotidiano, entrando e saindo das cidades. Aqui, a subjuntividade ou fazer de conta – o “como se” das coisas que Victor Turner (1982, p. 83) e Richard Schechner (1985a, p. 6) atribuem à performance, particularmente à performance estética, característica de quem age num estado de estranhamento, torna-se cotidiana.

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Trata-se mais do que um simples espelhamento do real. A subjuntividade que caracteriza um estado performático, liminar, surge como o efeito de um “espelho mágico” (Turner, 1987a, p. 22). Trata-se de um tempo e espaço propícios para associações lúdicas, fantásticas. Figuras alteradas, ou mesmo grotescas, ganham preeminência. Abrem-se fendas no real, revelando o seu inacabamento. Tensões suprimidas vêm à luz. Estratos culturais e sedimentações mais fundas da vida social vêm à superfície. Assim, nos espaços liminares, se produz uma espécie de conhecimento: um abalo.

Em uma de suas associações lúdicas e fantásticas, boias frias se apresentaram como *sheiks* das arábias. Na saída da cidade, de madrugada, ao passar por um grupo de pessoas, um dos rapazes da turma, tal como um apresentador de circo, chama atenção para a figura de seu colega que está de pé no tra-seiro do caminhão, um boia-fria com panos brancos emoldurando o seu rosto: “Olha o *sheik* das Arábias!” “Diretamente da Arábia Saudita. O Sheik Pagé!” “Úu! Coisa! Você já viu um *sheik*? Aqui, ó!”. Essas montagens de um “boia fria *sheik*” não deixam de ser reveladoras. A figura do boia fria arrepiou o imaginário social nos anos 1970, após a primeira “crise do petróleo” e a derrocada do “milagre econômico” brasileiro. Sonhos de um Brasil gigante que, “deitado em berço esplêndido”, despertava, enfim, de uma sonolência secular eram perturbados pela recusa dos *sheiks* do petróleo de fornecerem combustível para o mundo do capitalismo industrial. Ainda sob os efeitos do “milagre econômico”, num clima de quase embriaguez de uma nação movida pelo que Walter Benjamin chamaria de “narcótico do progresso”, foram montados os grandes

projetos nacionais visando a substituição de petróleo por cana-de-açúcar. Esta surgia com todo o brilho não apenas de um produto “moderno” (Graziano da Silva, 1981), exigindo altos investimentos de capital, mas de um produto que, por ser fonte de energia renovável, poderia dar sustentação aos projetos de desenvolvimento. Sob a perspectiva da “industrialização da agricultura”, a produção canavieira, porém, apresentava um problema: o ciclo da safra não havia sido totalmente mecanizado. Daí a necessidade do aproveitamento sazonal de uma imensa quantidade de cortadores de cana. Nesse momento, numa das “cenas primordiais” (cf. Berman, 1990, p. 148) da modernidade brasileira, irrompeu nas cidades e estradas, e no imaginário social, a figura do boia fria cortador de cana. Boias frias substituíram *sheiks* árabes. Nas carrocerias de caminhões andavam *sheiks* boias frias.

Em outras associações insólitas, boias frias se apresentavam como bois e *boys*. Ao passar por um caminhão de transporte de gado, um dos rapazes levanta-se e, fazendo um gracejo, grita: “Ê boi! Boia fria! Sou boy!”. Fantástica, essa junção de imagens também era real. Aparentemente arbitrária, a montagem evoca as rupturas, interrupções e travessias nas histórias de vida dos boias frias. História de vida vira montagem. Boias-frias eram, muitas vezes, levados ao campo em caminhões originalmente destinados para o transporte de gado. Como gado de corte eram levados. O êxodo rural, que criava nas cidades do interior paulista uma reserva de força de trabalho periodicamente incorporada durante a safra da cana-de-açúcar como mão-de-obra volante boia fria, era estimulada por um processo de substituição de pequenos produtores rurais por gado, e transformação de “terra de trabalho” em “terra de gado” (Garcia Jr., 1983). Substituídos por bois no campo, substituem aos bois nos caminhões. Assim, produzindo a matéria prima que impulsionou os grandes projetos nacionais do Proálcool e Planalçúcar, o esforço do seu trabalho serviu para fornecer energia para máquinas que povoavam os sonhos de uma sociedade e, como realização de um desejo proibido, os sonhos de um boia-fria: ser dono de um carro. Nas interrupções do trabalho nos canaviais rapazes às vezes entravam em estados de devaneio: “Meu sonho é ter um Passat. Ummmm. Ó, eu.... com uma mão no volante e outra aqui, ó.... a menina do lado, assim, ó. Aí você ia ver.” Nesses momentos, boias frias viravam *boys*, os “filhinhos de papai”, com acesso a carros e garotas. Mas, as trepidações dos carros em que esses *boys* boias frias andavam diariamente eram capazes de produzir efeitos de despertar. Nas carrocerias dos velhos caminhões, nos carros de boi transformados em carros de boias-frias, recuperados

pelos “gatos” dos depósitos de ferro-velho, esses *boys* iam em direção aos canaviais. *Boys* boias frias em caminhões de bois. “Ê boi! Boia fria! Sou *boy!*”

O “anjo da história”, sugeriu Walter Benjamin (1985, p. 226), seria como o anjo de um dos quadros de Paul Klee. O seu rosto leva a expressão de espanto. Os seus olhos estão fixos nos destroços do passado que se acumulam aos seus pés. Mas, ele não pode deter-se para juntar os pedaços. Suas asas estão prontas para o voo. De fato, às suas costas sopram os ventos de uma tempestade por qual ele é levado em direção ao futuro. Essa tempestade leva o nome de “progresso”. Nas carrocerias de caminhões, boias frias também andavam de costas em direção ao futuro, levados por uma tempestade chamada “progresso”. Ao nascer do dia, em direção aos canaviais. Ao cair da noite, em direção às cidades.

Mulher-loba em performance

Uma segunda pesquisa: Nossa Senhora Aparecida e a mulher lobisomem. Um assombro: quando vi Aparecida pela primeira vez, também vi a mulher-loba. Fui à Aparecida com um grupo de pessoas de um lugar onde morei por um tempo: o Buraco dos Capetas. Assim, brincando, chamavam o lugar onde moravam. Num momento de emoção, num corredor da Nova Basílica, devotas e devotos passam ao lado da santa. Parece que a persona do sagrado f(r)icciona os corpos de quem se transforma, por um instante, em filhas e filhos da santa. Ao mesmo tempo, os corpos também f(r)iccionam a santa que se transforma em algo como uma Nossa Senhora do Buraco dos Capetas.

Após as visitas às basílicas, seguimos o percurso de um catolicismo popular, percorrendo lojas e lugares de venda em trajetos descendentes por ruas labirínticas de Aparecida. A imagem da santa parece que vai junto se misturando em meio a uma multidão de objetos de venda. Sagrado e profano se misturam, se esfregam e se transformam um no outro. Ao pé do morro, estranhamente próximo à Nova Basílica, um parque de diversões. As grandes atrações: mulher gorila, mulher cobra e mulher-loba, ou mulher lobisomem. Não vemos mais a imagem da santa. Aparecida desapareceu? Ou virou aparição?

Fomos ver a mulher-loba. Formando um semicírculo, espectadores de pé numa pequena sala observam uma jaula sobre um palco, de onde sai uma moça. Ao seu lado, segurando os seus braços, dois rapazes. Ao estilo circense, um apresentador com alto-falante e de voz retumbante anuncia o fato espantoso de qual seremos testemunhas. Encena-se uma luta em que a moça supostamente recebe uma injeção – uma agulha imensa. Apagam-se as luzes.

Ouvem-se estrondos. Em meio a lampejos, a figura na jaula avulta. Ela agarra as barras de ferro. Num clarão de luz, irrompe a imagem bisonha de criatura peluda com o corpo e rosto de animal. Num repente rompe-se a jaula. A mulher-loba arrebenta as grades da jaula e salta em meio ao público. Algumas pessoas correm. Encenando uma luta, rapazes conseguem conter a criatura, que volta à jaula.

À semelhança de um teatro de Bertolt Brecht, o espetáculo da mulher-loba produzia um espanto, um estranhamento? Chamam atenção as afinidades entre Aparecida e a mulher-loba. Ambas são aparições. Ambas produzem efeitos de choque. Em um dos seus milagres, o susto provocado por Nossa Senhora derruba o cavaleiro arrogante do cavalo na escadaria da basílica. Em outro, quando um caçador devoto a ser devorado por uma onça chama por Nossa Senhora, ela provoca um efeito de pasmo na onça, soltando o caçador. “Nossa Senhora”, ou, simplesmente, “nossa”, é uma expressão de choque.

Em outra história sobre Nossa Senhora, lanternas e velas de devoção se apagam, depois, milagrosamente, se acendem. Parques de diversão produzem efeitos semelhantes, não com velas e lanternas, mas, na era da reprodutibilidade técnica, com choques elétricos e estouros de luz. Walter Benjamin viu nos parques de diversões os locais de educação das massas:

As massas obtêm conhecimento apenas através de pequenos choques que martelam a experiência seguramente às entranhas. Sua educação constitui-se de uma série de catástrofes que sobre elas se arrojaram sob as lonas escuras de feiras e parques de diversões, onde as lições de anatomia penetram até a medula óssea, ou no circo, onde a imagem do primeiro leão que viram na vida se associa inextricavelmente à do treinador que enfia seu punho na boca do leão. É preciso genialidade para extrair energia traumática, um pequeno e específico terror das coisas (tradução minha, *apud* Jennings, 1987, p. 82-83; Benjamin, 1999, p. 136).

No parque de diversões aprende-se a dizer “Nossa!”, com ponto de exclamação. Como Judith Butler (1993, p. xi) talvez pudesse sugerir, o parque de diversões onde se encontra a mulher-loba constitui um domínio de corpos abjetos. Apesar de que Nossa Senhora se encontre em outro domínio, dos corpos que importam, a experiência de abjeção não é estranha à Aparecida. Ela apareceu inicialmente como um corpo sem cabeça; sofreu ataques; foi violada, despedaçada em quase duzentos pedaços; o seu corpo foi remontado; o seu nariz se perdeu; um dos seus olhos tem um olhar estranho. Um dos seus

biógrafos disse que ela é “muito feia” (Alvarez, 2017, p. 71, 87, 95). Caso não se cobrisse com um rosário, uma coroa e um manto dourado, escondendo o seu corpo quebrado, ela também poderia ser colocada, tal como a mulher-lobo, num domínio de corpos abjetos.

Um dos primeiros milagres de Aparecida apresenta a imagem de um homem acorrentado, escravizado. Na aparição da santa, as correntes se quebram, se desfazem. O gesto explosivo de libertação, na cidade de Aparecida, ganha vida não tanto, talvez, nas basílicas, mas no parque de diversões onde a mulher-lobo e mulher gorila arrebatam as grades da jaula. Para muitas devotas, Aparecida, vestida de rosário, é uma mãe preta.

A história da primeira aparição de Nossa Senhora produz um assombro. Em 1717, a imagem do corpo sem cabeça de Aparecida foi encontrada nas águas do Rio Paraíba por pescadores numa pesca para um banquete a ser oferecido por autoridades locais em homenagem ao novo governador de São Paulo e Minas de Ouro, Pedro de Almeida Portugal que, como Conde de Assumar, seria conhecido como quem “cortava as cabeças e as pernas” de negros fugidos. (Alvarez, 2017, p. 136-137).

Falando sobre a mulher-lobo, uma mulher me disse: “Quer saber? Ela também é filha de Deus”. Não falou do contraste entre Aparecida e a mulher-lobo. Ela viu uma semelhança – como quem estivesse observando mãe e filha, ou duas irmãs. Walter Benjamin escreve:

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? (1985, p. 223)

De volta ao Buraco dos Capetas, folheando anotações de campo, um novo choque de reconhecimento. Em dramas cotidianos, transformações de devotas de Aparecida eram estranhamente parecidas com o que presenciei no parque de diversões.

Diante de um trator que ameaça demolir os barracos, uma mulher chamada Maria dos Anjos se transforma em bicho. “Vai ter que passar por cima de mim se quiser derrubar meu barraco e o barraco dos meus filhos!” “Virei onça”, depois ela falou. O povo também virou onça. O trator foi embora.

Ao chegar do canavial, descendo da carroceria do caminhão, no meio da rua, Seu José é confrontado pelo dono de um boteco chamado Risadinha:

“E aí, quando é que você vai pagar aquela dívida?” Seu José, que tinha fama de trabalhador, voltou para casa arrasado. A sua esposa, Dona Joana, em estado de fúria, correu para o boteco e, no meio da rua, na frente de todo mundo, esbravejou: “O que você tá pensando? Como que você humilha o Zé desse jeito? Você não lembra que o meu filho já pagou essa dívida? Tá pensando o que? Você não vai enricar às custas do Zé e dos meus filhos!” O dono do boteco disse: “Mullher doida!” Dona Joana respondeu: “Sou doida mesmo! Tá pensando que sou gente?” A mulher-loba poderia ter dito a mesma coisa.

Quando uma mulher soube que os policiais haviam parado o seu marido que voltava do trabalho, com mochila nas costas, ela correu para o local. Ela virou onça. Virou cascavel. Virou bicho. Os policiais foram embora. No espelho mágico da performance, que se descobre num parque de diversões, num canto da cidade, às margens das basílicas, Aparecida é uma mulher-loba.

Bonecos em performance

Uma terceira pesquisa: os bonecos do Rio Piracicaba em performance. Ao ver os bonecos pela primeira vez, levei um susto. Eram bonecos pescadores. Eu achava que era gente. Surgiram ao lado da Casa do Povoador, em Piracicaba. Na época, a prefeitura procurava recuperar a memória da ação civilizatória dos bandeirantes, restaurando a “casa mais antiga” da cidade, então em ruínas, que teria sido a casa do bandeirante Antônio Correa Barbosa. Mas, como viu Walter Benjamin (1995, p. 105-110), nas trilhas de Marcel Proust e Sigmund Freud, a memória voluntária também produz esquecimento. Da memória involuntária de uma cidade, lampejam imagens dos remoinhos do tempo, dos fundos do esquecimento. Em Piracicaba, dos substratos do inconsciente da cidade, lampejam imagens dos bonecos à beira do rio.

Logo soube que os bonecos eram feitos por uma pessoa chamada Elias, que morava próxima ao rio. Elias me contou que havia feito o primeiro boneco para uma criança, uma menina. O irmão menor da menina ficou com medo do boneco, e a mãe pediu para que Elias levasse o boneco embora. Elias colocou-o no barranco do rio. Olhando o boneco, Elias levou um susto. No boneco ele viu os antigos barranqueiros, as pessoas que moravam à beira do rio, muitos dos quais haviam morrido. Entre eles, as pessoas de sua família, pai, mãe, avós. Eram antigos barranqueiros, ancestrais. Elias fez outros bonecos, colocando-os, também, no barranco do rio. Mas, algumas pessoas “fizeram malvadeza”, incendiando e afogando os bonecos. Quanto mais as pessoas maltratavam os

bonecos, mais bonecos Elias fazia. Elias levou os bonecos para o outro lado do rio, o “lado de lá”, onde havia a mata. E, com ferros, enfiou os bonecos para que nem as enchentes os levassem. “Os bonecos não saem daqui”, ele disse. As histórias que ele contava sobre os bonecos eram parecidas com as que ele contava sobre os velhos barranqueiros. Os barranqueiros também “não saem daqui”. Por meio de um projeto chamado “A reconquista da Rua do Porto”, um termo que não deixava de evocar imagens de um novo tipo de bandeirante, a prefeitura tentava remover os velhos barranqueiros de suas casas. Diante das pressões da indústria do turismo e da valorização das terras à beira do rio, moradores antigos se viam ameaçados de sair de suas casas. Aquilo que Elias disse a respeito dos bonecos, ele também disse a respeito dos antigos barranqueiros: “eles não saem daqui”. Era como se os bonecos transmitissem energias para os próprios barranqueiros. Bonecos eram pessoas. Não eram bonecos do Elias, dizia o bonequeiro. É Elias dos bonecos.

Dos resíduos e destroços de uma enxurrada chamada progresso Elias fazia os bonecos. Numa carroça puxada por um cavalo chamado Lontra, Elias juntava os resíduos. “Sou o maior lixeiro de Piracicaba”, ele disse. Resíduos se transformavam em pessoas, em forma de bonecos. Com roupas doadas ou descartadas, ou mesmo encontradas em corpos levados pelo rio, que se enroscavam na Ponte do Caixão, os bonecos eram vestidos. Certa vez, outro artista e artesão da Rua do Porto, chamado Morelato, viu um rapaz chorando sobre os ombros de um boneco. No boneco ele havia reconhecido as roupas do seu pai, que havia morrido na semana anterior. Falando de Elias, Morelato disse: “Ele ressuscita as pessoas”. “Devo obrigação pro rio”, Elias dizia. Do rio vinham os peixes que não deixavam a sua família passar fome. Em barrancos do rio se faziam os pequenos plantios de milho, mandioca, ervas, frutas e feijão. Em 1975, depois de uma greve dos trabalhadores, quando Elias foi demitido da empresa Mause, o rio o socorreu. “Devo obrigação pro rio”. Essa frase ressoa como um refrão nas narrativas de Elias.

Ao rio Elias pertence. Ao seu cavalo, que o acompanha na coleta de sucata, ele deu o nome de Lontra – um cavalo do rio. Assim também ele entende os bonecos: ao rio pertencem. Confeccionados com varinhas de pescar e latinhas de minhoca, os bonecos evocam uma pesca maravilhosa. As varinhas de pescar são varinhas mágicas; ao invés de tirarem os peixes do rio, atraem os peixes e povoam o rio.

O “lado de lá” do rio, a mata, onde Elias levou os bonecos, também é o local onde, segundo as histórias que se contam sobre as origens da cidade, moravam os índios Paiaguá. Elias dizia que o seu pai era índio e a sua mãe cabocla. A empresa onde trabalhou, a Vila Boyes, foi construída em frente a uma praça, onde se localizava um antigo cemitério Paiaguá. A rua onde morava Elias se localiza na Rua Moraes Barros, a velha trilha caiapó que também serviu aos bandeirantes como o “Picadão do Mato Grosso”, a entrada aos sertões. Os índios Paiaguá foram dizimados. De acordo com alguns registros, as cabeças de índios Paiaguá foram colocadas em postes enfiados nos barrancos dos rios – “do lado de lá”, onde Elias colocava os bonecos.

Descendo o rio, encontra-se a Ponte do Caixão, onde às vezes se encontram os corpos de pessoas que morreram. Todos os dias, em sua carroça puxada por um cavalo chamado Lontra, Elias faz um percurso que vai da velha trilha caiapó, ou antigo “Picadão do Mato Grosso”, ao velho cemitério Paiaguá, à Ponte do Caixão, seguindo os barrancos do rio. Na carroça, ele leva os resíduos que se transformam em bonecos. “Ele ressuscita as pessoas”. E, com elas, os barrancos, os peixes e a vida do rio. Nesse teatro de bonecos, às margens do rio que atravessa uma cidade, os mortos se agitam.

Assombrações

Rememorando os momentos em que fui surpreendido pelas imagens insólitas de bonecos, mulher-loba e boias frias, vêm à mente a historiografia materialista de Walter Benjamin:

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também a sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido.

(Benjamin, 1985, p. 231)

A mônada benjaminiana é o que Avery Gordon (2008, p. 65) chama de assombração. A mulher-loba, os bonecos e boias frias eram mônadas dessa espécie. Em performance, como imagens suprimidas que surgem dos fundos do esquecimento, surpreendem. Brincam com o perigo. Nessas imagens que

me assombram, e que brotam das rachaduras e aberturas do chão de cidades, lampejam histórias que ainda não vieram a ser, e, quem sabe, “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.

Referências

- ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobrada pelos políticos e conquistou o Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra Ltda., 2017.
- ARENDR, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Forense, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 85-92.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 103-150.
- BENJAMIN, Walter. *Food fair*. In: BENJAMIN, Walter. **Selected writings 2, 1927-1934**. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts, and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 135-140.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOAL, Augusto. **Theatre of the oppressed**. Trad. Charles A. & Maria-Odília Leal McBride. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”**. New York and London, Routledge, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GARCIA JR., Afrânio. *Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- GORDON, Avery F. **Ghostly matters: haunting and the sociological imagination**. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2008.
- GRAZIANO DA SILVA, José. *Progresso técnico e relações de trabalho na agricultura*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- HUIZINGA, Joaquin. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- JENNINGS, Michael W. **Dialectical images: Walter Benjamin’s theory of literary criticism**. Ithaca and London, Cornell University Press, 1987.
- LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. **Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun., 2012 [2011], p. 41-60.
- ROACH, Joseph. **Cities of the dead: circum-Atlantic performance**. New York: Columbia University Press, 1996.
- SCHECHNER, Richard. *Points of contact between anthropological and theatrical thought*. In: SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985a, p. 3-33.

- SCHECHNER, Richard. *Restoration of behavior*. In: SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985b, p. 35-116.
- SCHECHNER, Richard. *The street is the stage*. In: SCHECHNER, Richard. **The future of ritual: writings on culture and performance**. London and New York: Routledge, 1993, p. 45-93.
- SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. Expanded edition. New York/London: Applause, 1994/1973.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. London and New York: Routledge, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *As you like it*. In: **The complete works of William Shakespeare**. Gramercy Books. New York/London: Random House, 1975, p. 229-256.
- TURNER, Victor. *Social dramas and stories about them*. In: TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982, p. 61-88.
- TURNER, Victor. *Foreword*. In: SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985, pp. xi-xii.
- TURNER, Victor. *Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance*. In: TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987a, p. 21-32.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. In: TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987b. p. 72-98.

Ex-Voto. Performance Ritual de Transmutação de Memórias Urbanas.

San Pestana, Prof. Dr. (UAM)

Diogo Cardoso, Mestre

[O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — SEU ALGOZ] ESTE AINDA NÃO É MÃO PARA QUALQUER TRABALHO QUE SEJA. REPARE AS VIAS DE PASSAGEM (AS DE LAZER SERIAM ATIVIDADE INÚTIL): QUEM AS PISA SÃO AS MESMAS MÃOS, AINDA QUE SOBRE RODAS, FAZENDO A GIRA DO ENGENHO. REPARE AINDA A COR DESSAS MESMAS MÃOS. AS VIAS COMO VASOS COMUNICANTES EM QUE PASSAM MERCADORIAS (E NÃO FALO APENAS DE COISAS — ALIÁS, FALO MENOS DELAS DO QUE DA SUBSTÂNCIA AMORFA QUE AS TRANSPORTA). [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — A INVISIBILIDADE DA GIRA] TALVEZ VOCÊ, PASS[E]ANDO POR UMA DESSAS VIAS, TENHA VISLUMBRADO UMA ESPÉCIE DE SOMBRA, OU MESMO UM ESPECTRO — UM SUSTO —, QUE TENHA SE APRESENTADO A SUA DISTRAÇÃO COMO UM INCÔMODO OBSTÁCULO QUE SE SUPERA COM UM ESNOBE E SIMPLES DESVIO DESDENHOSO. ESSAS COISAS SE PASSAM, MAS SÃO BREVES. NADA QUE ATRAPALHE A TRANQUILIDADE FORMAL DA ORDEM. AFINAL, A RODA SEGUE A GIRAR. ELA GIRA COM SANGUE OPACO, TRANSPARENTE MESMO, DE COISAS SEM IMPORTÂNCIA, SEM QUALQUER SUBSTÂNCIA OU CORPO QUE SIGNIFIQUE. COBERTO POR CARNE E PELE BARATA, ENTRE TONS DE PRETO E NADA, COM SEQUER ALGUMA IMPORTÂNCIA. ALGO UNIFORME COMO O GIRO DE UM ENGENHO [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — A VIOLÊNCIA DOS CÃES DE GUARDA QUE AS PROTEGE] ÀS VEZES ESSA ORDEM PADECE DE ALGUM RUÍDO. MAS FELIZMENTE HÁ AQUELES QUE TÊM OLHOS — E DENTES, PRINCIPALMENTE DENTES — PARA ENXERGAR ESPECTROS DESORDEIROS. UM OLHAR E UMA MORDIDA — MODOS E MEIOS SUFICIENTES PARA SE RESTABELECEM O PLENO E PACÍFICO FUNCIONAMENTO DA GIRA. (OUTRAS VEZES, A MORDIDA NÃO PEGA FUNDO, SENDO NECESSÁRIO, DIGAMOS, UMA "DESAPARIÇÃO FÍSICA" — UM EXEMPLO, MAIS PRECISAMENTE.) PALMAS PARA O AR, UM ESTOURO MAIS ALARMANTE — A MÁQUINA GIRA SEMPRE, COM TODOS OS APARELHOS EM SEU DEVIDO LUGAR. EM SEU LUGAR DEVIDO. [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — O SILÊNCIO REFÉM DA GIRA] [ISSO, ATÉ QUE A GIRA CAIA FORA DESSE CÍRCULO QUE [A] SUSTENTA. ENTRE NOITES CHIADO PISCARES DE OLHOS GESTOS CIFRADOS] A GIRA.²

² Texto de Diogo Cardoso, manteve-se fonte e formatação propostas pelo autor. O texto, bem como diversos excertos neste trabalho formam parte da tese *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*, de San Pestana.

EX-VOTO é uma performance realizada por Diogo Cardoso e San Pestana entre 2017 e 2018. Programa: em dias históricos, entre dois pontos significativos da cidade de São Paulo, performer negro portando sagrado coração de boi conduz carro de coleta de resíduos em que transporta performer branca trajando cosmopolitismo truculento e portando sagrado coração de Jesus. No ponto final, o performer deixa coração de boi, e uma performer branca retira o carro com os restos de branquitude.

Foram realizadas três edições da ação. Além do programa proposto, elas têm em comum certas reações dos transeuntes: a maioria das pessoas brancas “não via” Diogo Cardoso; embora muitas se mostrassem perplexas e aparentassem compreender a imagem que tinham diante de si, a maioria não se chocava com o lugar de Cardoso na ação, ao contrário, se regozijava e saudava a figura de SanPan, a polícia católica paulista, performada por San Pestana. Por outro lado, a maioria das pessoas negras, das pessoas trabalhadoras e das pessoas em situação de rua enxergava a imagem integralmente, muitas expressavam suas impressões. Nós nunca interrompemos a ação, mesmo diante de questionamentos ou falas de aprovação. Nas três vezes que performamos, fizemos o trajeto do começo ao fim, buscando memorizar e registrar o que escutávamos e víamos. No detalhamento de cada edição da performance, serão expostos mais detalhes sobre a recepção do público.

Na primeira edição, Diogo Cardoso trajava o macacão branco de operário. A escolha de um uniforme partiu da percepção de que em alguns bairros ricos de São Paulo uma maioria de homens negros circula uniformizada. A cor branca não foi exatamente uma escolha. Era o que tínhamos disponível e nos pareceu uma boa opção.

A primeira ação, realizada na av. Paulista, nos mostrou que o branco gerava confusão: a brancura do traje aliada à branquitude dos transeuntes dificultava a leitura da imagem. A fala de uma observadora cis branca, com cabelos descoloridos, é exemplar: “O que é isso? Não consigo entender... Deve ser uma campanha de doação de órgãos... De sangue... Definitivamente é uma campanha de doação de sangue! Porque se não for... Eu não consigo saber o que é”.

Assim, para a segunda e terceira edições da performance decidimos mudar o uniforme de Cardoso, que passou a ser composto de calça bege, camiseta branca e chinelos. Caso haja dúvidas: a escolha está baseada em uniformes de presidiários.

EX-VOTO 1.0: Data: 14 de maio de 2017 – domingo. Local: Av. Paulista. Ponto de partida: Casa das Rosas. Ponto de Chegada: Palacete Franco de Mello – última Casa Grande da Av. Paulista. Participação: Ayelén Medail. Registros: Sandro Cajé e Ayelén Medail (Figura 1).

Figura 1: Diogo Cardoso e San Pestana.
Performance EX-VOTO – Av. Paulista, 14 de maio de 2017.



Fonte: acervo dos performers.
Foto: Sandro Cajé.

EX-VOTO 2.0: Data: 11 de outubro de 2017 – quarta-feira / 11 de outubro de 1492 – “último dia de liberdade”. Local: Av. Brasil. Ponto de partida: Igreja Nossa Senhora do Brasil. Ponto de Chegada: Monumento às Bandeiras. Participação: Júlia Ruiz. Registros: Diego Martínez e Júlia Ruiz (Figuras 2 e 3).

Figuras 2 e 3: Diogo Cardoso e San Pestana.

Performance EX-VOTO – Av. Brasil, 11 de outubro de 2017.



Fonte: acervo dos performers.

Fotos: Diego Martinez.

EX-VOTO 3.0: Data: 25 de janeiro de 2018 – quinta-feira (feriado pelo aniversário São Paulo). Local: Centro Histórico de São Paulo. Ponto de Partida: Solar da Marquesa. Trajeto: Catedral da Sé (onde ocorria a missa de aniversário da cidade), Largo de São Francisco, Largo São Bento, Pátio do Colégio. Ponto de chegada: Monumento à Fundação da Cidade de São Paulo. Participação: Ayelén Medail. Registros: Ana Musidora e Ayelén Medail (Figura 4).

Figura 4: Diogo Cardoso e San Pestana.

Performance EX-VOTO – Centro Histórico, 25 de janeiro de 2018.



Fonte: acervo dos performers.
Foto: Ayelén Medail.

Como mencionado anteriormente, as escolhas das datas e dos locais não foram arbitrárias. São dias históricos e o percurso ocorre entre dois pontos significativos da cidade de São Paulo.

Em 14 de maio, o dia seguinte à “abolição da escravatura”, quando a população negra se vê “livre para morrer na sarjeta”, como pontua Sueli Carneiro (Mano a Mano, 30’46”, 2022), a performance ocorreu entre dois casarões erguidos por barões do café localizados no início e no final da Paulista, avenida

que fora aberta pela riqueza agrária [e que] havia se transformado na via dos casarões dos industriais e logo em seguida na avenida do mundo das finanças, dos prédios modernos e de bancos suntuosos. Eleita pela população da cidade como símbolo de São Paulo, certamente a Paulista é a “perfeita tradução” da história econômica da cidade e do país (Casa das Rosas, s.d., s.p.).

O ponto de partida, a Casa das Rosas, é uma mansão que foi projetada em 1928 pelo emblemático arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo³, e concluída em 1935. Na casa com trinta cômodos, os herdeiros de Ramos de Azevedo viveram até meados dos anos 1980 (Casa das Rosas, s.d., s.p.).

O ponto final, o Palacete Franco de Mello, é propriedade da família de um *barão do café*, Joaquim Franco de Mello. Foi construído em 1905 pelo português Antônio Fernandes Pinto, sendo uma das primeiras residências a surgirem na avenida. Em 2015, foi ponto de encontro de manifestantes anti Dilma Rousseff, reunidos por Renato Franco de Mello (neto de Joaquim) (Pires e Scarpin, s.p., 2015).

Aos domingos a Avenida Paulista é fechada à circulação de carros, tornando-se local de lazer, com *shows* e vendas de trabalhos de artistas independentes. Neste espaço, além da supracitada mulher cis branca que acreditava ser uma campanha do Ministério da Saúde, foi marcante a interação de outra mulher cis branca, também de cabelos descoloridos que, eufórica, caminha de costas olhando para nós e “explicando” a um grupo de garotos que trabalhavam vendendo doces que aquilo “é arte! É o que você quiser!”. Ao que o grupo refutou: “não, é uma polícia”. Para as crianças, negras, a relação entre aquela figura branca de quepe e com rédeas atadas a um homem

³ Arquiteto que projetou e executou edifícios como a Pinacoteca do Estado, o Teatro Municipal, o Prédio da Light e o Mercado Público de São Paulo. Fonte: <https://www.casadasrosas.org.br/institucional/>

negro era óbvia: é uma relação de poder, é uma polícia. Não há dúvida nem abertura para a imaginação. Da mesma forma foi para outro garoto, também vendedor de chicletes, que ao se deparar com Cardoso estende a palma da mão e profetiza: “tá defendido em nome de Jesus”.

O segundo percurso foi realizado em 11 de outubro, “último dia de liberdade” como se diz em alguns países vizinhos, pois é véspera do dia que marca a chegada, em 1492, das caravelas espanholas em Abya Ayala⁴.

Para esta data, escolhemos primeiro o ponto de chegada, o Monumento às Bandeiras. Intuímos que a igreja Nossa Senhora do Brasil, localizada no coração do Jd. América, distante 1,5 km do monumento, em uma linha reta pela Av. Brasil, seria um bom ponto de partida. Ao visitar a igreja e estudar sua história tivemos certeza.

A avenida Brasil corta o Jardim América, loteamento luxuoso projetado pela City of San Paulo Improvements and Freehold Land Co. Ltd. (Companhia City). A empreitada foi uma parceria entre o banqueiro belga Édouard Fontaine de Laveleye e o arquiteto francês Joseph Bouvard, com grande aporte financeiro do banco inglês Boulton Brothers, cujo presidente, Lord Balfour of Burleigh, também estava à frente da São Paulo Railway (D’Elboux, 2020, p. 11).

A igreja Nossa Senhora do Brasil remete a uma escultura de madeira de 1,5m da Virgem Maria, do início do século XVII, feita por artista indígena em uma missão em Pernambuco. A obra ficou desaparecida entre 1630 e 1710 e em 1725 o Frei Joaquim d’Afragola que “tinha muito carinho pela imagem (...) secretamente, enviou-a com todos os seus adornos [de ouro] para o seu convento de origem em Nápoles, na Itália” (Paróquia Nossa Senhora do Brasil, s.p., s.d.). Em 1840 a imagem sobreviveu ilesa a um violento incêndio na igreja. Diante disso e de “inúmeros outros milagres”, o Vaticano recomendou à diocese local que coroasse a santa com o título oficial de Nossa Senhora do Brasil. Muitas tentativas foram feitas para trazer a obra de volta a nosso país. Diante das negativas, criou-se na década de 1940, durante a fundação de bairros de classe alta em São Paulo e no Rio de Janeiro, duas paróquias com a mesma denominação.

A construção da matriz em São Paulo, que ocorreu entre 1942 e 1958, foi decidida em reunião no Banco Comercial do Estado de São Paulo. A autoria

⁴ Esta denominação “provém da cosmogonia da população Guna, uma nação indígena na região Guna Yala (ou a terra dos Guna), formalmente conhecida como San Blas no que é hoje o Panamá” (KEME, 2018, p. 21). Passou a ser difundida pelo líder aymara Takir Mamani, após os Guna ganharem uma batalha judicial por seu território contra o capitalista estadunidense Thomas M. Moody (idem).

do projeto inicial foi do engenheiro George Prziembel, mas a realização foi do arquiteto e professor Bruno Simões Magro, catedrático da FAU/USP (idem). Os santos que compõem os altares foram esculpidos por professores da Faculdade de Belas Artes (ibidem).

Ao entrar na igreja, à direita, estão localizados azulejos que curiosamente, além de retratar milagres, também rogam por proteção às famílias Mattarazzo (cujo patriarca foi eminente industrial italiano radicado em São Paulo), Siqueira Matheus (cafeicultores) e à família imperial brasileira. Neste último, entre o patriarca e matriarca, um símbolo que Diogo Cardoso conheceu em visita a igrejas fortificadas de Portugal: a união entre o clero e as forças armadas. Sim, nossa intuição nos levou à casa sagrada de SanPan, a polícia católica paulista.

Antônio Paim Vieira, pintor e ceramista, foi quem definiu a decoração dos interiores e, conforme o site da paróquia:

A identidade nacional foi característica marcante da temática e da técnica que empregou. É de sua autoria a pintura no teto da capela-mor (...). Ao centro, a Virgem e o Menino estão cercados de representantes das diversas regiões brasileiras, vestidos com roupas típicas (Paróquia Nossa Senhora do Brasil, s.p., s.d.).

À direita da Virgem com o menino, representantes das políticas públicas de branqueamento⁵: gaúchos, caipiras e imigrantes europeus; à esquerda: indígenas, mestiços e negros estereotipados. Tal disposição não nos parece arbitrária, pois qualquer pessoa que tenha frequentado o catecismo sabe que, conforme a bíblia, o Rei dirá “aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, possuí por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo” (Bíblia, Mateus 25-34, s.p., s.d.)

O ponto final da ação em 11 de outubro foi o Monumento às Bandeiras:

localizado no Parque Ibirapuera, (...) representa os bandeirantes que desbravaram o país no período colonial. Pode-se observar portugueses, negros, mamelucos e

⁵ Políticas públicas da virada do século XIX e início do século XX que incentivaram a vinda de imigrantes europeus brancos de países como Itália, Alemanha, Espanha, Portugal, entre outros, bem como de países asiáticos, como Japão. Tinham como objetivo eliminar, gradativamente, as populações negras e indígenas. Para saber mais consulte Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites –século XIX, de Celia Maria Marinho de Azevedo, e ouça o podcast Mano a Mano com Sueli Carneiro (link nas referências bibliográficas).

índios (sic) puxando uma canoa de monções. Encomendada pelo Governo de São Paulo em 1921, a obra do escultor [italo-brasileiro] Víctor Brecheret só foi inaugurada durante as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1953. (Monumentos, s.p., s.d.).

O trajeto pela Av. Brasil foi para nós o mais estranho. Praticamente não havia pedestres. Nas calçadas as poucas pessoas que circulavam eram prestadoras de serviço, “devidamente” uniformizadas. Nas entradas das mansões, seguranças também uniformizados se comunicavam por rádio à medida que avançávamos no nosso trajeto.

Descemos a avenida pela faixa para ônibus. Nenhum motorista nos desrespeitou, apressou, buzinou de forma brusca. Desviavam tranquilamente, às vezes soava alguma buzina amistosa. As pessoas dentro dos ônibus, trabalhadoras, tinham semblante misto de surpresa e identificação. Chegamos a ouvir: “é isso aí ainda hoje, ó!”.

Dos carros de luxo, pouco se viu através dos vidros escurecidos. Mas aquelas pessoas que os baixaram, sorriram, acenaram, apontaram para a figura de SanPan, a polícia católica paulista, mostrando-a para as crianças, como se fosse o Mickey Mouse ou algo assim.

A última realização da ação (até o momento), em 25 de janeiro de 2018, teve o percurso mais longo. Partindo do Solar da Marquesa, atravessou-se a Praça da Sé no horário da missa de aniversário da cidade, se dirigiu para o Largo do São Francisco, Mosteiro de São Bento, sendo finalizada no monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo, localizado no Pátio do Colégio.

O Solar da Marquesa de Santos é um “raro exemplar de residência urbana do século 18”. A Marquesa de Santos, Domitila de Castro Canto e Melo (1797 – 1867), foi a proprietária entre 1834 e 1867 (...) “tornaram-se famosas as festas ali realizadas, e o imóvel passou a ser conhecido como Palacete do Carmo, uma das residências mais aristocráticas de São Paulo” (Museu da Cidade de São Paulo, s.p., s.d.).

A Catedral da Sé teve sua primeira edificação em 1740. Em 25 de janeiro de 1912, inaugurou-se as obras de construção da atual Catedral Metropolitana. Em 1934, foi inaugurado o monumento do Marco Zero a alguns metros da fachada principal da Catedral. A Praça da Sé e a Catedral Metropolitana “constituem testemunhos materiais da transformação da vila colonial em

metrópole, do Império em República, dos bondes em metrô e das diversas formas de sociabilidade e cultura ao longo de seus quase 500 anos de existência” (CONDEPAATH, s.p., s.d.).

Largo do São Francisco: em 1827, a Academia de Direito de São Paulo se instalou no antigo convento franciscano, situado no atual largo. A nova construção da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo foi idealizada no início da década de 1930 e concretizada por Alcântara Machado, jurista e diretor da faculdade (CONDEPAATH, s.p., s.d.). Até março de 2023, homenageava-se Amâncio de Carvalho, catedrático de Medicina Legal (1891 a 1925) que manteve e expôs como curiosidade, durante 30 anos, o corpo embalsamado de Jacinta Maria de Santana, uma mulher negra falecida nas ruas de São Paulo em 1900 (Salles, s.p., 2023).

O Mosteiro de São Bento conta com mais de 400 anos de História. O local era a morada do cacique Tibiriçá, liderança dos indígenas Guaianás. Foi doado pela Câmara de São Paulo em 1600 aos monges. Já é a quarta construção. O antigo edifício, muito decadente em fins do Século XIX, foi substituído em 1910 pela nova igreja e Mosteiro. O projeto é de Richard Berndt, arquiteto alemão, a decoração de Dom Edelberto Gressnigt, monge beneditino belga (Arquidiocese de São Paulo, s.p., s.d.).

O ponto de chegada foi o Pátio do Colégio, que marca a fundação pelos jesuítas do Colégio de São Paulo de Piratininga em 25 de janeiro de 1554. Na mesma data em 1925 foi inaugurado monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo, no qual

No alto do pedestal uma figura feminina em bronze representa a Cidade de São Paulo coroando seus fundadores. Na mão direita, traz uma tocha, símbolo de amor eterno; na esquerda, um ramo de louros e uma foice, simbolizando a glória e o trabalho. (...) Nas quatro faces do pedestal, baixo-relevo em bronze mostram aspectos dos primeiros tempos da vila: a catequese, destacando o trabalho do Padre Anchieta; a primeira missa, celebrada pelo Padre Manoel de Paiva em 25 de janeiro de 1554, dia da Conversão de São Paulo; a defesa da vila pelo cacique Tibiriçá; a embaixada de paz por Anchieta e Manoel da Nóbrega junto aos índios (sic) Tamoios. Na base da coluna, figuras de bronze em alto-relevo representam os indígenas em trabalho braçal, erguendo as primeiras casas da vila e a igreja, sob as ordens do Padre Afonso Braz (Zani, 2005, s.p.).

Este trajeto, além do mais longo, foi o mais estarrecedor. O início, com a irreverência das mulheres trans e travestis em situação de rua na Praça

da Sé, que debochavam de SanPan, não deu pistas do que estava por vir. No cruzamento da Rua Líbero Badaró com o Viaduto do Chá, na esquina da prefeitura, um grupo de corrida de homens cis brancos, musculosos, “bombados”, parou no semáforo e nossa imagem foi de completo regozijo para eles... Bateram continência e aplaudiram SanPan sem qualquer constrangimento. Era o eleitorado de Bolsonaro dando indícios dos funestos anos que viveríamos.

Seguimos em frente com aquela cena indigesta nas retinas. Em frente ao Mosteiro de São Bento, muitos homens em situação de rua deitados na calçada, na sombra do edifício, se expressavam “é vassalagem que fala, né?”, “porque não é a pessoa branca carregando o preto?”.

A chegada no Pátio do Colégio foi brindada por um *walking tour*. Dezenas de pessoas com abadás “I São Paulo” foram surpreendidas por nós, com o carrinho de coleta que alugávamos do Sr. Severino, adornado na traseira com a plaquinha “São Paulo Cidade Linda” – *slogan* do então prefeito João Doria Jr. Nos vídeos desse momento é possível ver as expressões de dúvida da maioria das pessoas, sem ter certeza se aquilo era parte do programa do passeio. Somente uma mulher negra nos filma com expressão irônica, dando indícios de que percebe nossa intrusão.

Pretendíamos realizar encontros para aprimorar o trabalho, talvez desenvolver outras ações anteriores à entrega do ex-voto. Porém, não realizamos mais a performance em 2018. Entre a indigestão da situação política e as demandas pessoais (de trabalhos, de preservação da nossa amizade e de cuidado com nossa saúde mental), adiamos a quarta edição da ação, que não sabemos se ocorrerá.

Cogitamos inverter as posições das personas (e volta e meia somos questionados sobre porque não fizemos isso), mas não nos pareceu “uma solução”. Hoje, cinco anos depois, confirmamos que tal inversão é demagógica. A performance é carregada de utopia: a gira que sustenta a estrutura capitalista de exploração é interrompida, o ex-voto a SanPan, a polícia católica paulista, é deixado em seus altares monumentais e seu ex-devoto segue rumo a um futuro de infinitas possibilidades. Os restos da santidade que carrega o espírito capitalista fundador da metrópole são levados para descarte. Assim se encerra o ritual performático de transmutação da cidade e sua memória, mas sem encenar e/ou representar demagoricamente a inversão de uma estrutura que se sustenta há séculos.

A figura de SanPan, construída a partir de experiências pessoais de San Pestana enquanto pessoa branca e caipira buscando acessar ao que debochadamente nomeamos de classe artística acomodada bem-sucedida paulistana, deu lugar, nos últimos anos, a outras santidades.

SanPan, a polícia católica paulista, surge de uma súbita tomada de consciência de classe, raça e gênero no ano de 2014. A autopercepção de San Pestana como soldadinho chacrete defendendo a “prosperidade paulista” ao mesmo passo que se nutre do sangue dos miseráveis, do sangue daqueles que não têm “boa aparência” para acessar os lugares que seu privilégio branco lhe proporcionou, foi o ponto de partida para os primeiros esboços (desenhos) da figura. Seu desenvolvimento, sua encarnação no corpo do performer, se deu em *workshops* com o coletivo transnacional La Pocha Nostra e subsequentes disciplinas de pós-graduação na ECA/USP em 2015 e 2016, onde realizou a pesquisa de doutorado.

Durante o período de experimentações na Universidade São Paulo ficou evidente a dificuldade de colegas e professores de olharem diretamente para o tema. Acreditava-se, naquele momento, que isso acontecia, pois, a figura não estava bem desenvolvida, não havia uma ação performática bem definida. Porém, após a parceria com Cardoso e as edições de EX-VOTO, fica patente que a questão é sobre a recusa da branquitude em tomar consciência do próprio racismo. É sobre dissimulá-lo e não o encarar quando se mostra bem diante de seus olhos. Mais um dos artifícios de manutenção da gira.

Referências:

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Basílica Nossa Senhora da Assunção - Mosteiro de São Bento. Disponível em: <https://arquisp.org.br/regiao/paroquias/mosteiros-igrejas-historicas-oratorios-da-regiao-se/basilica-nossa-senhora-da-assuncao-mosteiro-de-sao-bento> Acesso em: 19 nov. 2023
- BÍBLIA, A. T. Matheus 25. In: BÍBLIA online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/25/34> Acesso em: 24 nov. 2023.
- CASA DAS ROSAS. **Institucional**. Disponível em: <https://www.casadasrosas.org.br/institucional> Acesso em: 14 nov. 2023.
- CONDEPAATH. Catedral Metropolitana da Sé e Praça da Sé. Disponível em: <http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/catedral-metropolitana-da-se-e-praca-da-se/> Acesso em: 19 nov. 2023.
- CONDEPAATH. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e Tribuna Livre. Disponível em: <http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/faculdade-de-direito-da-universidade-de-sao-paulo-e-tribuna-livre/> Acesso em: 19 nov. 2023.
- D’ELBOUX, Roseli Maria Martins. Os primeiros anos da Cia. City em São Paulo (1911-1915): a revisão de uma lacuna. **Revista brasileira de estudos urbanos e regionais**, v.22, e.20,

- 2023 pt, 2020 Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/6194> Acesso em 14 nov. 2023.
- KEME, Emil. Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica. **Native American and Indigenous Studies**, vol. 5, 1ª ed. Minnesota, University of Minnesota Press, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/42807469/Para_que_Abiyala_viva_las_Am%C3%A9ricas_deben_morir_Hacia_una_Indigeneidad_transhemisf%C3%A9rica. Acesso em: 11 maio 2023.
- MANO A MANO – EPISODIO SUELI CARNEIRO.** [Locução de]: Mano Brown. Local: Produtoras MugShot e Boogie Naípe; codireção criativa da Agência GANA. Mai. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrmog0RkUnCPr> Acesso em: 29 set. 2023.
- MONUMENTOS. **Monumento às Bandeiras.** Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/monumentos/> Acesso em: 14 nov. 2023.
- MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO. **Solar Da Marquesa De Santos.** Disponível em: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/solar-da-marquesa-de-santos/> Acesso em: 19 nov. 2023.
- PARÓQUIA NOSSA SENHORA DO BRASIL. **Institucional.** Disponível em: <https://nossasenhoraobrasil.com.br/padroeira/> Acesso em: 14 nov. 2023.
- PIRES, Carol e SCARPIN, Paula. O grito do casarão. Herdeiro abre palacete contra Dilma. **Revista Piauí.** Edição 104, Maio 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-grito-do-casarao/> Acesso em: 14 nov. 2023.
- SALLES, Silvana. Direito da USP retira homenagem a professor que expôs corpo de mulher negra como curiosidade. **Jornal da USP.** Diversidade. Abril de 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/diversidade/etnico-racial/direito-da-usp-retira-homenagem-a-professor-que-expos-corpo-de-mulher-negra-como-curiosidade/> Acesso em: 19 nov. 2023.
- ZANI, Amadeu. Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. Acervo “Barroco Memória Viva”. 2005. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252393?locale=pt_BR&contrast= Acesso em: 19 nov. 2023.

PARTE II

CADUCA – O Que Devemos Lembrar

Investigação Dramatúrgica sobre a Memória e o
Transcorrer do Tempo Pelas Vozes de Mulheres Idosas.

Cintia Alves (ECA/USP)

Antes da cronologia, o tempo é uma
ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias
do corpo, uma andança anterior à progressão,
um modo de predispor os seres no cosmos.

Leda Maria Martins

A narração é uma das formas de compartilhar experiências, não só as minhas, mas também as de outrem. Tomo isso, daqui por diante, como azimute, e o que proponho a seguir é uma partilha das muitas histórias pelas quais transitei e acabaram por impregnar-me e transbordar como dramaturgia. Talvez a dramaturgia seja isso, um exercitar frequente de composição a partir dos fragmentos que extravasam da memória. O que aqui verteu foi batizado como *CADUCA – o que devemos lembrar*, a encenação que fiz a partir de um mergulho no universo das mais velhas, um mergulho espiralar, como aponta Leda Maria Martins (2021), no qual o passado ilimitado se entrelaça com presente e futuro. *CADUCA*, escrita assim com todas as letras maiúsculas, para que se apresente como de fato é, algo além da palavra, uma instituição formada de memórias e esquecimentos, do extraordinário e do comezinho. Desde já comunico que narro em primeira pessoa, porque digo a partir do meu íntimo e sem generalizações, uma vez que não sou afeita a elas. Sempre que pluralizo, faço no feminino, porque é feminino o mundo que me cerca, foram em sua maioria as mulheres que pegaram a minha mão e me ajudaram na jornada. Apresento a linha do tempo como um bordado, acompanho os zigue-zagues da memória ora trazendo o passado, ora o presente, ora vendo, ora inventando. É uma partilha e, como tal, terá um pouco de quem escreve e um pouco de quem lê.

16 de novembro de 2022.

Estava sentada em um bar, perto da USP,⁶ com outras colegas e o professor de Dramaturgismo Crítico, celebrando o final do ano letivo da minha primeira disciplina presencial após a pandemia da COVID-19.

Tomava meu copo de água com gás e limão espremido quando ouvi o celular. Estranhei. Meu celular sempre está no silencioso, e alguém ligar, em vez de mandar mensagem, é algo que acontecia nos anos 1990.

— Cintia!

— Oi, Li! Tudo bem?

Era Eliane Weinfurter,⁷ atriz de CADUCA. Fazia nove dias que tínhamos feito a última apresentação da primeira temporada do espetáculo.

— Onde você está?

— Estou aqui perto da USP. Quer me encontrar?

— Você está sozinha?

— Não. Estou aqui bebendo com o povo da pós.

— Você lembra que, no dia da estreia de CADUCA, eu liguei para a portaria do prédio da Lizette, né?

Eu me lembrava. Essa é uma história curiosa.

16 de outubro de 2022

Dia da estreia.

Talvez fossem 13h30. Não tenho certeza dos tempos. Estava envolta com a montagem da cenografia e iluminação. Apesar de ser tudo muito simples, precisava ser feito e com presteza. Tínhamos combinado que a equipe técnica chegaria às 10h e o elenco às 11h. A intenção era que tivéssemos uma passagem do espetáculo inteiro às 13h, mas estávamos atrasadas. A estreia seria às 16h, no pequeno e encantador espaço cultural Cita, no Campo Limpo, zona sul de São Paulo. Por isso, acredito que tenha sido por volta de 13h ou 13h30 que Eliane perguntou:

⁶ Universidade de São Paulo no campus Cidade Universitária.

⁷ Eliane Weifurter é mulher negra, tem 52 anos, é mãe do Augusto, vó do Ayam. Encontrou o teatro por intermédio da professora de educação artística na oitava série, dona Benê. Anos depois, no Teatro Ventoforte, reencontrou-se. Segue atriz até hoje. Texto autobiográfico.

— Você tem notícias da Lizette⁸?

Naquele momento, me dei conta de que Lizette não havia chegado. Tinha me empenhado na luta contra o projetor — e ele estava ganhando —, por isso minha atenção estava totalmente voltada para o atraso na montagem.

Mas, naquele momento, o atraso de Lizette Negreiros se transformou em minha principal preocupação. Peguei o celular para ver se ela havia enviado alguma mensagem. Nada. Mandeí mensagem, ciente de que não obteria resposta. Era uma prática comum Lizette não atender ao celular nem responder às mensagens. Ela fazia isso num tempo todo próprio.

Liguei. Caixa postal.

Eu precisava que toda a equipe e elenco estivessem a postos para passarmos o ensaio técnico. Pedi para que alguém, não me lembro quem, tentasse localizar Lizette, senão teríamos que passar um ensaio técnico comigo representando a Caduca⁹ para que fizéssemos as marcações de luz.

A ideia de CADUCA surgiu em 2016. A *bachan* (*batiam*, *obaachan*, *bá*, “vovó” em japonês) de Juliana Keiko¹⁰ tinha acabado de ser diagnosticada com doença de Alzheimer – o mal de Alzheimer – e as duas viveram um episódio muito peculiar. Juliana foi visitar a avó e Dona Aya a olhou com deslumbre:

— Quem é você?

— Eu sou sua neta mais velha, Juliana.

— Nossa! Como você é bonita!

A avó a estava vendo de novo pela primeira vez. Aquele frescor era, de alguma forma, prazenteiro. Com o impacto dessa experiência, Juliana propôs que investigássemos a poesia daquele momento, as possibilidades de incontáveis novidades consequentes da perda de memória. Era uma forma de colocar novas lentes sobre um problema tão grave.

A doença de Alzheimer é uma condição neurodegenerativa irreversível que resulta em déficits cognitivos progressivos, afetando a funcionalidade e a

⁸ Lizette Negreiros é uma atriz negra nascida em 04 de dezembro de 1940, em Santos, litoral de São Paulo. Quando jovem, empreendeu uma viagem para a realização do sonho de ser atriz. Fez novelas, filmes e minisséries e foi curadora de teatro para infâncias e juventudes do Centro Cultural São Paulo por mais de 30 anos.

⁹ Essa Caduca é a personagem por isso é grafada com apenas a inicial em maiúscula.

¹⁰ Juliana Keiko é uma mulher de 35 anos de descendência oriental, nascida em Votorantim, interior de São Paulo. Musicista e musicoterapeuta, apaixonada pelos sons e por fazer música para crianças por meio de espetáculos teatrais. Texto autobiográfico.

autonomia. Os sintomas incluem perda de memória, comprometimento da linguagem e de habilidades de julgamento. O *mal* é a principal causa de demência no mundo, sua suscetibilidade inclui idade avançada e fatores ambientais relacionados ao estilo de vida. Frequentemente, de forma leviana, associam-se a atos cotidianos, “esqueci onde coloquei o celular, estou com Alzheimer”, mas a perda da memória pode ser vista como um aspecto secundário; os sintomas evoluem em progressão, e além dos cognitivos, a doença pode manifestar sintomas comportamentais e psicológicos, como ansiedade, depressão, desinibição, irritabilidade, delírios e alucinações (Reis; Marques; Marques, 2022). Minha avó materna, dona Benedita Cândida das Dores, faleceu com “mal de Alzheimer” em 1991, quando pouco se sabia sobre a doença, e eu pude acompanhar a transformação daquela senhora gentil, zelosa, exímia cozinheira, que me ensinara a costurar e bordar, em uma pessoa que não conseguia comer ou ir ao banheiro sozinha, que mal identificava as filhas e não sabia o próprio nome.

Quando Juliana trouxe o relato sobre sua *bachan* e os “óculos de ver de novo pela primeira vez”, como ela nominou, pensei ser uma oportunidade de refletir sobre minha avó.

A ideia evoluiu e foi sendo redesenhada com o passar do tempo. Retomei o projeto em 2020, em meio à pandemia, com novo enfoque: não mais a perda da memória, e sim as memórias preservadas na mente e no corpo de mulheres idosas. Estávamos cercadas por anciãs: minha mãe, dona Nadyr Barcelona; a própria dona Aya Hamadi Kawachi; e uma mulher muito especial para mim, a atriz Lizette Negreiros, que eu chamava de “Dinda”, porque fora ela a abrir as portas para que eu começasse minha carreira no teatro. Era essa última a pessoa que estávamos esperando.

Já eram 14h e Lizette ainda não tinha aparecido. Eliane, a mais cuidadora entre nós, ligou inúmeras vezes para o celular e falou com o porteiro do prédio. Ela tinha saído de casa 11h. Nessa ocasião, Eliane deixou o número do celular dela, caso o porteiro tivesse novas informações. Estávamos ficando apreensivas.

Eu quis que a dramaturgia fosse construída a partir da coleta das memórias dessas três mulheres amalgamada às de outras mulheres octogenárias que surgissem no processo.

Dona Aya não foi entrevistada. Além de seu estado de saúde, ela morava em São José do Rio Preto, interior de São Paulo, quinhentos quilômetros

distante. Juliana tinha feito uma biografia e vários registros em fotografias e vídeos da avó, entre 2016 e 2017.

Aya Hamadi Kawashi nasceu no dia 06 de agosto de 1933 e foi registrada no dia 05 de fevereiro de 1934. Filha de imigrantes japoneses, desde cedo ajudou a cuidar dos irmãos que trabalhavam na lavoura, no noroeste paulista. Casou-se com Takao Kawachi e teve quatro filhos. Aya e Takao amavam pescar e jogar cartas, o que ensinaram aos netos. Ela era uma mulher espirituosa, sempre pronta a contar causos e rir, inclusive de si mesma. Cozinhava muito bem, tanto pratos doces quanto salgados, como coxinha com massa de mandioca e o bolo gelado conhecido como bolo de Sorocaba, pois só os fazia quando os filhos e netos de Sorocaba iam visitá-la. Faleceu no dia 30 de junho de 2023.¹¹

Figura 1: Juliana Keiko e Aya Hamadi Kawashi.



Fonte: Viviane de Melo Bezerra, 2016.

Tencionava coletar os relatos em primeira pessoa. Tinha ciência que, durante o processo de composição, ia ficcionalizar aquelas experiências, fundi-las de alguma forma, mas precisava do acesso às fontes primárias, precisava ouvir aquelas vozes.

¹¹ Informação fornecida por Juliana Keiko Kawachi em 14 de outubro de 2023.

7 de março de 2022

A primeira entrevistada foi minha mãe, a professora aposentada Dona Nadyr Alves Pereira Barcelona.

O nome que carrega nos documentos é Nadyr Alves Pereira. No dia do casamento, meu pai exigiu que o *Barcelona*, legado do meu avô, fosse retirado. Ele não queria que a marca de um indivíduo “preto” fosse transmitida aos filhos. Quando minha mãe completou 80 anos, em 2013, retomou o *Barcelona*. Não no cartório, mas passou a se enunciar com os quatro nomes. Ela fez isso ainda enquanto meu pai era vivo. Era como se bramisse que nunca perdera a identidade. E é essa designação que deseja ver em sua lápide.

Dona Nadyr nasceu em 13 de setembro de 1932 e foi registrada em 24 de março de 1933. Ela aproveitou essa brecha para rejuvenescer seis meses. Comemora seu aniversário no dia do nascimento, mas com o ano que consta da certidão. Essa prática do registro tardio era comum nas primeiras décadas do século passado. A carência de cartórios, muitas vezes aliada à desinformação criava esse descompasso entre o nascimento e a documentação. Era comum vários irmãos e irmãs de idades diferentes terem a mesma data de nascimento no registro civil. Havia também o costume de registrar as crianças somente quando “vingavam” o primeiro ano. A lei que determina um prazo legal máximo para que uma criança seja registrada é de 1995 (GAGO, 2005).

Em 1945, Dona Nadyr tinha 12 (13) anos, quando seu pai, senhor Hildebrando Barcelona, chamou para anunciar o que acabara de ouvir no rádio:

— ... a rádio de Hamburgo, depois de transmitir “O Crepúsculo dos Deuses” por muitas horas, acaba de anunciar: o Führer morreu. Terminou a guerra! Terminou a guerra! Terminou a guerra! (Ralefar, 2012)

Era o final da Segunda Guerra Mundial. A família da minha mãe tinha em casa um dos poucos rádios que havia na cidade de Duartina, por isso, era comum que a vizinhança fosse até lá para saber das notícias.

A família de minha mãe tinha um Transglobe, um rádio grande que usualmente ficava na sala. Naquela época era tudo pelo rádio.

— Então, o meu pai falou que tinha ouvido que a Guerra tinha acabado e foi uma alegria. Porque estava todo mundo sofrendo, preocupado com isso. A gente tinha ido à Estação de Duartina quando os soldados embarcaram para a

Força Expedicionária. Foi muito triste. Quando acabou, todo mundo foi para a Estação de novo. Voltou mais ou menos a metade.

À medida que ela contava, eu construía intimamente uma nova dimensão da guerra, a sua *metamemória*, maneira com que a pessoa representa sua própria memória (Candau, 2021), traz luz a acontecimentos que são muitas vezes ignorados pela narrativa histórica. Aos poucos, os soldados ganhavam contornos, tinham famílias, humanidade, deixando de ser uma massa disforme de indivíduos que serviram ao Estado, tornando-se pessoas com subjetividades, sorrindo pelo regresso e chorando pelas perdas.

Figura 2: Nadyr na sala com Cintia Alves durante a entrevista.



Fonte: Geraldo de Lima, 2022

Dona Nadyr estudou no Colégio São José, em Bauru, interior de São Paulo. Um colégio interno gerenciado por freiras, em sua maioria, de origem alemã. Nadyr, ou Didi, como era chamada pelo pai, foi a única estudante negra durante os anos em que esteve lá, desde a quarta série primária até completar o Magistério.¹² Formou-se professora em 1952.

Meu avô construiu, na fazenda do senhor Lorena, onde trabalhava, um pequeno grupo escolar, com uma única classe com estudantes de diferentes idades e séries. Foi nesse lugar que minha mãe começou a lecionar. Algum tempo depois, vieram, pai e filha, até a capital de São Paulo para que ela pudesse ingressar como professora em uma escola pública. Ela foi designada para a cidade de Junqueirópolis, interior de São Paulo. Ia morar sozinha e longe da

¹² Quarto ano do ensino fundamental até o final da formação técnica de professoras, que não existe mais.

família. Naquele tempo era assim, as professoras vinham do estado todo para se inscreverem, muitas não conseguiam vaga por falta de pontuação, o que, na educação, equivale ao tempo de experiência. Meu pai, José Alves Pereira Netto, estava presente nesse dia e foi designado para a mesma cidade e escola.

Figura 3: Nadyr Barcelona em registro feito no baile de formatura do Magistério.



Fonte: arquivo pessoal, 1952.

Sempre fui ótima ouvinte das histórias da minha mãe, sobretudo quando ela falava do pai, que eu não conheci. Um homem negro retinto, alto, magro, que, na imagem que guardo, vinda de uma fotografia antiga, tinha sorriso largo com dentes muito brancos e um elegante chapéu Panamá. Eu não conheci meu avô. Ele faleceu quando eu tinha pouco mais de um ano. Mas sempre gostei de ouvir falar dele, o administrador de fazendas em Duartina, um homem que teve pouco estudo, mas que era um

gentleman. Mesmo sabendo que esse seu Hildebrando, saído das narrativas da minha mãe, era um personagem idealizado, gosto de ser sua descendente. Mais tarde, quando li *O Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus (2014), peguei emprestadas as memórias dela para compor meu avô com um pouco de cada homem negro e justo que ela encontrou.

O antropólogo Joël Candau destaca a contribuição da memória familiar para a construção da identidade em um jogo de preservação e recriação, como um princípio organizador que se compartilha e apropria de maneira singular:

De um lado, intervém o compartilhamento de certas lembranças e esquecimentos (em particular o dos mortos) ou, mais exatamente me parece, o compartilhamento da vontade de compartilhar, uma vez que o nível metamemorial é importante para a representação de uma memória familiar. (Candau, 2021, p. 140)

No fundo, o que me impelia a essa coleta de metamemórias era desenhar um percurso de possíveis identidades do feminino e refletir como eu aprendera a ser mulher observando essas subjetividades, uma vez que transmissão contínua de conhecimentos entre gerações é elemento de base para a aprendizagem ao longo da vida e para a construção da identidade. A memória é fundamental para a reprodução e reinvenção da sociedade, com suas complexas interações entre fidelidade e invenção, lembrança e esquecimento (Candau, 2021).

Essa era a estrutura basilar para a dramaturgia de CADUCA, e por isso eu não sabia o que seria contado, eu ia me preenchendo como um baú até que algo entornasse sentido. Eu tensionava juntar um pouco do que eu ouvia com aquilo que eu aprendia nessa escuta, que poderia ser sobre mim, sobre a pessoa narradora, sobre a história ou sobre a vida, e o que resultaria dessa troca.

No projeto inicial, Lizette viveria a avó, como uma *griot*, a recontar a “colcha de retalhos” das recordações trazidas pelas outras octogenárias que entrevistávamos, a começar pelas duas que já mencionei. As *griots* são contadoras de histórias, poetas e músicas, cuja origem remonta ao Império do Mandi, e desde então o griotismo vem sendo praticado por toda a África Ocidental. São as responsáveis por dar continuidade às narrativas que demonstram os valores, os mitos, as lendas, as cantigas (Höfs, 2014) e muito além disso, são guardiãs que unem presente e passado, que reconectam as espirais do tempo. Herdamos nossas *griots* na diáspora.

Gosto de pensar que são as nossas “mais velhas” que ofertam as histórias, as tradições e, mesmo que não carreguem a alcunha, nossa *griots* emergem como uma representação simbólica da memória e ancestralidade, sendo a biblioteca viva de comunidades, preservando tradições e identidades, muitas vezes em espaços de resistência. Lizette, portanto, encarnaria uma artesã da palavra e transmitiria as histórias aos netos, e, no lugar da tradição oral, seriam as experiências, as subjetividades que estariam recompostas. Minha ocupação não era com a construção de uma linha do tempo ou a busca de testemunhas oculares de eventos históricos, queria entender como aquelas mulheres, nascidas na primeira metade do século XX se compuseram como indivíduos e como fazem o trânsito até o século XXI. De quais valores são constituídas. Portanto, minha busca não era tanto pelo fato, e sim pela falha, pelo não dito, pelos silêncios.

No início do processo, estabeleci um grupo de estudos que se debruçou na pesquisa para os caminhos da dramaturgia: eu, Letícia Soares,¹³ Edson Calheiros¹⁴ e Júlia Katula.¹⁵ Estávamos em um momento confuso da pandemia, em 2021, o mundo começava lentamente a voltar às atividades presenciais, mas tudo era ainda um tanto incerto. Nossas primeiras reuniões foram virtuais e eu adiava os ensaios, aguardando o máximo de doses da vacina. Havia muitos motivos para temer nosso encontro: no elenco, tínhamos uma atriz surda, Nayara Silva,¹⁶ que usava o recurso da leitura labial como meio de comunicação, o que inviabilizava o uso de máscaras; e Lizette tinha 81 anos, o que a colocava em um grupo especialmente vulnerável às complicações que o coronavírus podia trazer.

¹³ Letícia Soares, atriz pelo INDAC – Escola de Atores, é educadora licenciada em Letras (Português e Espanhol - USP) e pós-graduada em Arte na Educação (ECA/USP). É integrante do Grupo de Estudos do Surdo no Teatro (GESTOS) e do Grupo de Estudos Poéticos em Arte e Educação. Texto autobiográfico.

¹⁴ Edson Calheiros é graduado em educação física e especialista em saúde mental. Nasceu na Lapa, é um homem cisgay branco e trabalhador do SUS. Começou a dançar ainda criança, o que o ajudou a sobreviver às adversidades de ser uma criança vyada. Texto autobiográfico.

¹⁵ Júlia Katula é uma mulher de 19 anos, preta de pele clara, cria da zona sul de São Paulo e filha de mãe solteira. Conheceu o teatro em 2018, e desde então os palcos e as ruas passaram a conhecê-la muito bem. Texto autodescritivo.

¹⁶ Nayara Silva é arte-educadora, poeta surda e consultora de tradução de Libras. Participa do Slam do Corpo e de outros saraus e batalhas de poesia como *slammer*, poeta e MC! Mãe, negra surda, performer, cofundadora do grupo RamariaS e contadora de histórias no gRUPO êBA e atriz. Texto autobiográfico.

A ideia era irmos a asilos, conversar com várias mulheres, mas nos adaptamos ao virtual. Letícia propôs que assistíssemos ao filme *El Agente Topo (Agente Duplo)*, da cineasta chilena Maite Alberdi (2020), uma narrativa documental construída em duas camadas: uma espionagem fictícia para documentar a vida das idosas dentro de um asilo.

A primeira dá-se pela construção da personagem protagonista, que será um espião. O homem recrutado não sabe que, na realidade está sendo chamado a participar como protagonista de um documentário. Ele se candidata ao cargo de espião. Com um anúncio no jornal, recrutam-se os serviços de um homem, entre 80 e 90 anos, para realizar uma investigação, com disponibilidade para ficar três meses fora de casa. Assim que é selecionado senhor Sergio Chamy, que é orientado a atuar infiltrado dentro de um asilo, disfarçado como interno, para observar o tratamento dispensado a uma senhora, a mãe da contratante.

A segunda camada dá-se pelo cotidiano do local. A equipe de documentaristas está presente para registrar o dia a dia. A ideia de Alberdi cria um elemento de ficção, torna Sergio ao mesmo tempo um homem real e alguém que interpreta uma personagem.

O filme passa em revista vários aspectos do envelhecer, a debilidade do corpo e da memória, a demência, a solidão, que se junta ao flerte. Sergio, sendo um dos poucos homens em meio a tantas mulheres, torna-se elemento de desejo.

Contudo, é o abandono que salta aos olhos. O asilo é ocupado majoritariamente por mulheres, viúvas que recebem poucas ou quase nenhuma visita de filhas, filhos ou parentes. Sergio, em um dos últimos relatórios ao seu “superior”, revolta-se com o serviço para o qual é contratado, interpela por que a filha, em vez de contratar um detetive, não vai visitar a mãe.

Algum dia em março de 2022

Letícia, em um passeio com Aurora,¹⁷ sua filha, no Parque da Água Branca, foi “abordada” por uma senhora que aparentava ter pouco mais de 70 anos:

— Eu não gosto que me mandem! Eu não quero cuidar de netos, eu quero dançar.

¹⁷ Aurora é filha de Letícia Soares, nasceu em 2018, quando fazíamos o espetáculo *Política da Editora I*, de Eduardo Aleixo. É uma menina branca, de cabelos encaracolados e muito séria que faz lindos desenhos.

Foi mais ou menos esse o texto com o qual dona Querubina se apresentou.

Ela falava dos amores, das festas e transbordava vitalidade. Isso já era suficiente para mudar os rumos que eu tinha proposto como base de criação para CADUCA, que era uma avó que contava histórias para os netos.

CADUCA tensionava refletir sobre o etarismo, e dona Querubina foi quem impôs o maior ponto de reflexão: minha proposta era carregada da ideia de que a anciã é uma mulher a serviço, uma mulher sem necessidades próprias, passiva diante da vida.

A intelectual indiana pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak (2010) reflete que, dentro do contexto colonial, as mulheres são as maiores vítimas de violência, e a maior delas não é apenas serem silenciadas e invisibilizadas, é, sobretudo, não serem sequer consideradas.

(...) a construção ideológica de gênero mantém dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (Spivak, 2010, p. 85)

Spivak parte do ritual de *sati* no qual a esposa imola-se sobre a pira de cremação do marido, um ato cerimonial ligado às tradições védicas, não é praticado por todas as viúvas e não está ligado a uma casta específica. Esse ritual torna-se um campo de disputa entre a tradição védica e a legislação colonial britânica. Muitos valores estão imbricados nessa disputa desde o fato de que, segundo a tradição védica, a autoimolação só é permitida no caso sacrificial específico em que a pessoa atinge uma consciência elevada da verdade ou em lugares sagrados, contudo em ambos a prática é restrita aos homens. O *sati* é a ocasião em que é permitido às mulheres se imolarem. A coroa britânica proibiu a prática alegando proteção às viúvas. Spivak não tece juízo sobre a cerimônia, apenas apresenta que essa foi uma ação de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (2010, p. 123) em uma ação que exclui absolutamente conhecer a perspectiva das mulheres que potencialmente praticariam o ritual:

Nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres. Tal testemunho não seria ideológico-transcendente ou “totalmente” subjetivo, é claro, mas teria constituído os ingredientes para se produzir uma contrassentença. (2010, p. 123)

Em 2000, escrevi um espetáculo para um grupo de senhoras idosas da cidade de Catanduva, interior de São Paulo, chamado *Mamãe coragem ou a visão que Eva tem do Pentateuco*, dirigido por Teka Mastrocola.¹⁸ Eu trabalhei a partir de entrevistas feitas ao longo de alguns encontros semanais. As atrizes eram mulheres em torno dos 80 anos e, em sua maioria, viúvas. Era recorrente o relato da liberdade adquirida depois de viúvas. Aquelas mulheres, nascidas no começo do século XX, tinham passado da tutela dos pais para a dos maridos e mais tarde, muito recentemente, estavam livres e podiam fazer o que quisessem. Eram visíveis a alegria e o sentimento de libertação nos encontros daquele grupo que, além de fazer teatro, dançava e viajava junto. Eu me lembro de uma cena, criada para realizar o sonho de uma delas, que era o *striptease* de Rita Hayworth no filme *Gilda*. Em um momento icônico, no qual a personagem se apresenta em um cabaré cantando “Put the blame on Mame”, vestida com um tubinho preto com os ombros nus e luvas pretas cobrindo além dos cotovelos, Gilda tira uma única luva, e esse gesto ficou marcado na história do cinema estadunidense e, de certa forma, no mundo. O sonho de uma mulher idosa não é necessariamente cuidar dos netos. É ser vista e ouvida.

Em 1988, Maria Alice Vergueiro em *A velha dama indigna*, texto de Bertolt Brecht, direção de Cacá Rosset, no Centro Cultural São Paulo. A história é de uma mulher pequena e franzina que fica sozinha em uma pequena vila após a viuvez. Os filhos mudam para países estrangeiros, mas um se casa e fica morando na mesma vila que a mãe, torna-se o responsável por informar aos demais os passos dela. O que ele reporta é que a mãe sofre uma transformação enorme, vai ao cinema, recebe crianças e pessoas de má índole em sua enorme casa. Torna-se uma mulher indigna. Eu me lembro de Maria Alice Vergueiro, com sua voz tonitruante, dizer que a mulher arranhou uma amiga, que era uma pessoa com deficiência intelectual, e essa era a sua companhia favorita para aquelas tardes de alegria. Em pouco tempo, ela morre. Eu ainda vejo a sua figura dizendo o final do texto, algo como:

— A velha dama indigna viveu uma vida de servidão, mas gozou plenamente o pouco de sua liberdade.¹⁹

¹⁸ Teka Mastrocola é uma diretora teatral de Catanduva, interior de São Paulo. Viúva de Arlindo Mastrocola e mãe de dois filhos e uma filha, fundou, nos anos 1990, em sua chácara, um centro cultural que proporcionava formação artísticas para crianças, jovens e idosos. Ganhou vários prêmios em festivais de teatro e dança.

¹⁹ Esse trecho foi escrito sem consulta, a partir da minha memória.

Eu ainda não sabia nada sobre o texto de CADUCA, mas ela seria uma mulher viúva e sozinha, em sua casa grande e vazia, e sairia de lá para gozar a vida.

Já se aproximava a hora da estreia quando alguém, acho que foi o Geraldo Lima²⁰ viu Lizette atravessando a praça que fica em frente ao Cita e nos avisou. Todos corremos para recebê-la. Ela trazia suas duas grandes bolsas, uma em cada ombro, e um papel amassado na mão. Estava acompanhada por duas jovens. O que chamou a atenção era que a personagem Caduca começava a jornada exatamente assim com duas companheiras de viagem. Caduca era uma versão possível da própria Lizette. De qualquer forma, essa chegada foi um enorme alívio. Finalmente estreariamos CADUCA.

12 de março de 2022

A entrevista com Lizette Negreiros foi em seu apartamento. Estávamos eu, Edson, Letícia e Aurora. Ela se sentou na ampla sala de seu apartamento, em uma cadeira florida, próxima à janela. Estava com as pernas cruzadas, olhava com o jeito calmo e uma elegância muito própria. Conversamos sobre frivolidades enquanto eu arrumava o microfone de lapela.

Figura 4



Lizette Negreiros sentada na sala de sua casa no dia da entrevista. Fonte: imagem da autora, 2022.

²⁰ Geraldo Lima é mestre em cinema e fotógrafo. Tem feito o registro dos meus processos de trabalho desde 2016. É meu companheiro.

Lizette Toledo de Negreiros nasceu em uma família simples, no Morro de São Bento, cidade de Santos, litoral paulista, em 04 de dezembro de 1940. O pai vinha de uma tradição de artistas. Ele tocava violão em um conjunto musical, e a irmã dele, Laura Ferraz, tinha sido radioatriz.

A incursão de Lizette no teatro está recheada de episódios de constrangimento por racismo, e, como eram os anos 1950, era naturalizada a presença da mulher negra como subalterna e não como o centro das atenções sobre o palco. A primeira experiência foi no teste em um programa radiofônico reconhecido pela sociedade santista “As meninas da Didinha Sinhá”, uma afamada socialite e radialista: “Quando eu cheguei na rádio, as meninas que a Didinha Sinhá tinha ao seu redor eram todas meninas brancas, com vestidos brancos rodados, sapato com pulseirinha e meinha, que era moda naquela época”.²¹ O vestido curto e roto era o melhor que ela tinha para a ocasião.

No início dos anos 1960, dividia o tempo entre trabalhar para ajudar nas contas da casa e o começo dos estudos de teatro no Real Centro Português, no centro da cidade de Santos.²² Era um reduto de preservação da memória e da cultura dos colonizadores portugueses. Ela e a amiga, Teresinha Tadeu, queriam fazer teatro, por isso a tia da amiga foi até lá e perguntou se “as duas negrinhas que querem fazer teatro” poderiam participar. Ambas foram com a desconfiança de que duas jovens pretas, pobres e malvestidas seriam barradas naquele contexto. Foi assim que Lizette ingressou no teatro amador, participando de encenações dirigidas em sua maioria por Antônio Faraco e com a dramaturgia de autores portugueses.

O teatro amador sempre aconteceu paralelamente ao trabalho remunerado. Foi assim que ela atuou no grupo PERSAN, no qual teve a experiência de encenar *Pedro Mico*, de Antônio Callado, nos morros de Santos,²³ e do Teatro Estudantil Vicente de Carvalho (TEVC), uma companhia estruturada de teatro amador que participava de festivais por todo o Estado de São Paulo. Em 1968, a proposta no TEVC era montar *A Invasão*, de Dias Gomes, autor que teve a obra censurada durante a ditadura civil-militar no Brasil.

²¹ Os trechos entre aspas foram retirados da entrevista.

²² Segundo Lizette, havia uma nítida diferenciação social entre as instituições do centro, que estão voltadas às pessoas mais pobres, e as que se localizavam na praia, onde aconteciam os espetáculos de música e teatro reconhecidos.

²³ O texto fala sobre a desigualdade social e racial entre a favela e a zona sul do Rio de Janeiro.

Foi nesse ano que ela e a amiga Cleide Queiroz,²⁴ com quem trabalhava na Santa Casa de Misericórdia de Santos, viram no jornal *Diário da Manhã* um anúncio que as levaria ao teste de elenco, que iria acontecer em São Paulo, no Teatro de Arena, para o espetáculo *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, com músicas de Chico Buarque e direção de Silney Siqueira, na Companhia Paulo Autran.

Era um movimento ousado para as duas, significaria uma transformação completa de vida, teriam que pedir demissão dos empregos e abdicar da aparente estabilidade, na tentativa de transformar o sonho de ser atriz em realidade. Viajaram para São Paulo apenas com o dinheiro das passagens. Não tinham sequer para comer.

“Tudo para nós era grandioso e novo. Entrar no Teatro de Arena era um sonho, um passo muito maior do poderíamos dar”. Mais uma vez, não se reconheceram naquele ambiente. Havia uma fila enorme de pessoas, todas brancas. A única atriz negra era Ruth de Souza, que já era conhecida no circuito teatral. Elas entraram em uma salinha onde estava o diretor Silney e Romário José, diretor musical, acompanhados por alguns músicos. Tendo sido anunciadas como “as meninas de Santos”, fizeram o teste, mas não acreditavam que seria possível a aprovação. Mesmo assim, mantiveram a esperança de que a produção iria telefonar.

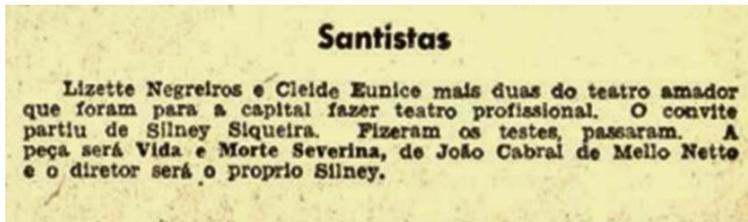
Voltando a Santos, as duas não tinham telefone, então usaram o número de um amigo, Gilberto, que seria o emissário. Um dia, a produção ligou para combinar dia e horário para que ambas pudessem receber a ligação. Elas estavam na casa de Gilberto no horário marcado, quando o telefone tocou:

— Alô! Ah, sim! Elas estão aqui.

Cleide se recusou a atender, o nervosismo a impedia, pediu para que Lizette respondesse pelas duas. Lizette atendeu ao telefone e o que sucedeu foi uma sequência *ahams, sei, sim* e outros sons que não chegavam a formar palavras. Quando desligou, estava pálida, olhou para amiga e disse “passamos”.

²⁴ Cleide Queiroz é uma atriz brasileira, negra, nascida em 06 de dezembro de 1940. Amiga de Lizette Negreiros.

Figura 5



Publicação no jornal Cidade de Santos. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 1969.

“Foi um dos momentos mais inusitados, uma mistura de tudo aquilo que eu tinha vivenciado em Santos, aquelas dificuldades de como seguir. A felicidade de ter passado e tudo aquilo que iria implicar na minha vida. A minha vida iria mudar.”

Gilberto as levou para São Paulo em seu fusquinha. Foram as duas com todas as coisas que tinham e, assim, começaram um caminho que não teve mais volta.

Quando concluímos nossa conversa, foi como se algo dentro de mim tivesse se iluminado: CADUCA seria a história da mulher que não foi. Ela vê o anúncio com Cleide e Lizette, mas por medo ou vergonha, não faz o teste. Anos mais tarde, quando já está velha e senil, quando o tempo não tem mais significado, ela encontra o anúncio, que ficou guardado todos esses anos, e vai para São Paulo, para o teatro de Arena, fazer o teste. Ela é acompanhada por duas mulheres, que são projeções dela própria: a Mulher que não foi e a Morte.

Quando fui para Catanduva, pela primeira vez, trabalhar com um elenco de pessoas idosas, Teka Mastrocola me fez dois alertas: era preciso escrever textos curtos e que pudessem ser repetidos pela boca de diferentes atrizes, porque a debilidade da memória não permitia que decorassem; e era preciso distribuir as personagens entre várias pessoas porque alguém podia morrer.

Comecei esse texto contanto sobre o telefonema que recebi de Eliane em novembro de 2022 e, agora, devo partilhar o motivo da ligação.

– O Geraldo está com você?

– Não. Você precisa falar com ele?

– Cintia, eu vou dizer uma coisa porque quero ser eu a contar. Não quero que você receba a notícia como a recebi.

O chão começou a se desfazer.

— A Lizette encantou.

Não me lembro qual foi a minha reação. Não lembro o que falei. Lembro das pessoas perguntando “O que aconteceu?”. Lembro de chorar. Lembro de o Geraldo me ligar. E lembro que, de todas as coisas difíceis que eu não estava preparada para ouvir, essa, sem dúvida, era uma das grandes, das maiores. Lizette Negreiros, minha Dinda, a mulher que me acolhera no teatro, era acolhida no *Orum*²⁵.

CADUCA termina com o fim da jornada de Caduca. Ela chega ao teatro de Arena e canta, realizando o sonho de juventude. A música é “Uma inceilença entrou no paraíso”²⁶, que marca a estreia de Lizette Negreiros como atriz. Os primeiros versos que ela entoou no palco também foram os últimos.

“Quando o carro deu a última curva na estrada de Santos, eu olhei e falei para mim mesma: só volto quando eu morrer. Já está lá tudo preparado.”²⁷

Lizette Negreiros, agora, é ancestral, habitando as espirais do tempo, não mais presente, não mais passado, não mais futuro, infinita.

Figura 6



Cena de Lizette Negreiros cantando em CADUCA. Fonte: Geraldo Lima, 2022.

²⁵ O *Orum*, segundo a tradição *yorubá* é algo como o mundo espiritual. Na missa de sétimo dia de Lizette, o padre José Enes de Jesus, um homem negro, proferiu essa frase “Agora, Lizette foi para o *Orum*”.

²⁶ Trecho da canção “Velório”, que faz parte da “Suíte dos Pescadores”, de Dorival Caymmi, integra o cancionário de “Morte e Vida Severina”,

²⁷ Frase proferida por Lizette Negreiros no dia 12 de março de 2022.

21 de novembro de 2023

Pouco mais de um ano transcorrido.

Muitas coisas aconteceram e a mais significativa delas é que CADUCA continua a sua trajetória. Essa não é uma história de começo, meio e fim, mas de começo, meio e começo, vinda pela “geração avó”, passando pela “geração mãe”, e começando novamente pela “geração neta”, formando circularidade (SANTOS, 2019). O espetáculo continua com Theodora Ribeiro²⁸ como personagem título, uma atriz de 75 anos, amiga de Lizette e Cleide há mais cinquenta. Estamos em itinerância e levamos conosco Lizette, Cleide, Nadyr, Aya, Querubina e tantas outras que são o alicerce que deu voz a mulheres como eu. Eu as trago no meu corpo e as traduzo como dramaturgia, não apenas pelas palavras, mas de modo expandido, pela reconstituição da presença.

Não existe um só caminho para composição de uma dramaturgia a partir da memória. Nesse processo, tive que traçar diferentes percursos. Como artista e pesquisadora, acredito que o essencial foi manter uma escuta de qualidade e o estado de atenção para avaliar criticamente a condução e o redesenho do que foi coletado. O desafio foi manter a coragem da autocrítica, permitir-me atravessar pelas histórias dessas mulheres muitas vezes silenciadas e cuidar para não ser guiada pelos mesmos padrões que historicamente contribuíram para o silenciamento. Da atenção dessa escuta, depende entender qual o lugar que como artista e mulher devo ocupar. Propor dramaturgias não é apenas contar histórias ou construir narrativas, mas é gerar um processo de reconhecimento.

Referências

- AUSTEN, R. A.; JANSEN, J. **History, Oral Transmission and Structure in Ibn Khaldun’s Chronology of Mali Rulers**. *History in Africa*, v. 23, p. 17-28, 1996. DOI: <https://doi.org/10.2307/3171932>
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNAT, I. G. O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. In: V Congresso da ABRACE. Campinas: 17 de maio de 2008.
- CANDAUI, J. **Memória e identidade**. 1. Ed. Tradução M. L. Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.
- EL AGENTE Topo*. Direção: M. Alberti. Chile: Micromundo Producciones, 2020. (1h 24min).

²⁸ Theodora Ribeiro é atriz, produtora, dramaturga e audiodescritora. Participou do elenco de “Macunaíma”, direção de Antunes Filho com a Companhia Paulista de Teatro, em 1978.

- GAGO, P. M. **Serviço Social e Cidadania: Um Estudo sobre o Registro Civil de Nascimento**, 2005. 58 f. TCC (Bacharelado em Serviço Social) – Centro Sócio Econômico do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- HÖFS, C. C. **Griots Cosmopolitas. Mobilidade e Performance de Artistas Mandingas entre Lisboa e Guiné-Bissau**. 2014. 271 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social - Antropologia da Etnicidade e do Político) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2014.
- HOOKS, b. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Tradução: R. Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.
- JESUS, C. M. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, 2014.
- MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. São Paulo: Cobogó, 2021.
- RALEFAR. **Fim da 2ª Guerra Mundial - Notícia Repórter Esso (1945)**. YouTube, 5 dez. 2012. 1 vídeo (23s). Disponível em: https://youtu.be/9dLkENGteMI?si=fXdRlU5NA_OfcOYr. Acesso em: 12 out. 2023.
- REIS, S. P.; MARQUES, M. L.; MARQUES, C. C. **Diagnóstico e tratamento da doença de alzheimer**. Brazilian Journal of Health Review, v. 5, p. 5951-5963, mar./abr. 2022. DOI: 10.34119/bjhrv5n2-172
- SANTOS, A. B. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**. In: A. R. Oliva, Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal p. 23-35. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- SOUZA, A. **Senhoras e senhores, eis o sexo no cinema**. Cidade de Santos, Santos, 2. cad., p. 4, 26 fev. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=896179&pagfis=9648>. Acesso em: 12 out. 2023. mês. 202X.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trans. S. R. Almeida; M. P. Feitosa; A. P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Mar que Arrebeta: Rasif (e Recife) Falando Para o Mundo

Ivana Maria de Moura Alves (ECA/USP)

Seguindo o fluxo da (re)vitalidade artística que se instala no Recife, Pernambuco, na década de 1990 com o *manguebeat* e outras tensões criativas subterrâneas, alguns grupos teatrais se formaram no início dos anos 2000. O Coletivo Angu de Teatro foi um deles. Articulado em 2003 com a vontade de traduzir inquietações do seu tempo a partir dessa cidade do Nordeste, “tradicionalmente” atravessada por artes e revoluções, o seu primeiro espetáculo *Angu de Sangue*, estreou em 2004, composto por contos do escritor Marcelino Freire. O Angu de Teatro foi a primeira trupe a levar à cena os textos de Freire, uma prosa agressiva e insubordinada contra os privilégios e alvitres do patriarcado e as injustiças do capitalismo. Movida por esse (in)fluxo, mergulho nessas afluências para investigar o processo criativo da peça teatral *Rasif, mar que arrebeta*, a partir das minhas memórias em diálogo com as do diretor da peça, atravessadas pelas pulsações e mudanças das últimas décadas na cidade do Recife.

Prioritariamente, com encenações de textos não-dramáticos de autores pernambucanos, o Coletivo Angu levou ao palco os desassossegos ligados às questões de gênero pelo viés *queer*, e ergueu cinco espetáculos, sendo três a partir da escrita de Marcelino Freire - *Angu de Sangue*, 2004; *Rasif - mar que arrebeta*, 2008; *Ossos*, 2016 - um de Newton Moreno - *Ópera*, 2007 - e um de Luce Pereira - *Essa Febre que não Passa*, 2011²⁹.

Mas o que já podemos chamar de “o teatro” de Marcelino Freire é uma invenção. Não foi exatamente o escritor quem inventou esse teatro. Mas se, como defende José Sanchis Sinisterra³⁰, sobre alguns textos não-dramáticos, essas prosas de Freire pareciam exigir uma materialização no palco, pois

²⁹ Durante a pandemia da Covid-19, o Angu mostrou *Onde Está Todo Mundo?* um experimento com texto de Marcelino Freire, que questiona a necessidade das *lives* durante o período de isolamento. A peça virtual foi exibida no Festival Arte como Respiro, do Itaú Cultural, na plataforma do instituto.

³⁰ No livro *Dramaturgia de Textos Narrativos*, Sinisterra diz que é como se latejasse nesses escritos uma “estranha quadridimensionalidade”. É o que chama de teatralização da textualidade originária, que ele detectou a partir de sua experiência com o El Teatro Fronterizo, que surgiu em 1977 em Barcelona, como um projeto de pesquisa sobre (principalmente) das fronteiras entre narratividade e dramaticidade.

carregam uma teatralidade potencial em alta escala; os grupos teatrais se encarregaram dessas construções³¹. Em certa medida, poder-se-ia dizer que Marcelino Freire as aventou em sua prosa, invocando – no sentido mesmo de dar voz – às suas palavras.

Recheada de expressões culturais da periferia, a prosa de Marcelino Freire chega com um forte apelo performativo, um tipo de narrador que mime-tiza uma sorte de diálogo imaginário com invasão da oralidade na escrita que convida corpos a dizê-la. Com marcas de ficção, testemunho e irrupção do real, há “um caráter performático nos contos [de Marcelino Freire], que cria uma persona narrativa que responde, com braveza, dor e ironia, a uma peleja imaginária, cujo emissor seria o mundo inclemente em que vivem os desvalidos” (Baldan, 2011, p. 72).

As personagens de Freire pulsam das sombras e das margens. A dramaturgia textual deixa o leitor em desconforto, e a tessitura cênica reforça esse incômodo, essa desestabilidade. A pletera de personagens congrega sujeitos explorados em sua dignidade, inclusive crianças, e figuras miseráveis que explicitam a ideia de um fim de mundo, de corpos que se arrebetam na cidade, como uma mulher que se recusa a aprender a ler ou um garoto que pede de presente um revólver a Papai Noel.

Destaco, nessa reflexão, na montagem de *Rasif, mar que arrebeta*, seus procedimentos, percursos e suas escolhas em diálogo com a memória/experiência do encenador Marcondes Lima, que dirigiu todas as montagens do grupo (sendo *Essa Febre que não passa* em parceria com André Brasileiro), além das minhas próprias memórias como jornalista cultural e crítica teatral do *Diário de Pernambuco* e como cidadã que vivenciou intensamente os diversos

³¹ Entre peças montadas estão *Angu de Sangue* (2004), *Rasif - Mar que Arrebeta* (2008) e *Ossos* (2016), com direção de Marcondes Lima pelo Coletivo Angu de Teatro (PE); *Negro de Estimação* (2007), solo de teatro/dança de Kleber Lourenço, com direção dele e Marcondes Lima, com realização do Visível Núcleo de Criação; *Hospital da Gente* (2008) com direção de Mario Pazini Jr para Grupo Clariô de Teatro (Taboão da Serra/SP); *Bicha Oca* (2009) com o ator Rodolfo Lima e direção de Edu Reis para o Teatro do Indivíduo (SP); *Balé Ralé*, com direção de Fabiano de Freitas pelo Teatro de Extremos (RJ); *Falaceira* (2021), com criação e atuação de Denise da Luz e Max Reinert para a Téspis Cia. De Teatro (Itajaí/SC); *Contos Negreiros do Brasil*, com direção de Fernando Philbert (RJ); *Amar é crime* (2018), com encenação de Isabelle Barros pelo AMARÉ Grupo de Teatro (PE); *Jr* (2016), com Tatto Medinni dirigido por Alessandro Souto Maior para grupo Operários de Teatro – OPTE (PE); *Nossos Ossos* (2021) com dramaturgia de Daniel Veiga e direção Kleber Montanheiro para a Cia. da Revista (SP); *Um sol de muito tempo*, com Wilson Belém dirigido por Cadu Cinelli para Inácio e Belém Produções Artísticas e 9 Meses Produções Artísticas (RJ), e outros.

estados de espírito dessa metrópole na periferia do capitalismo brasileiro. No escolho diário, percebi, vi e senti a pulsação do Recife, o status de terceiro polo de produção teatral do país nos anos 1970/1980 (ciclo que parece definitivamente encerrado), passando/chegando às micro revoluções em vários setores e na cultura puxadas pelo Movimento Manguebeat³².

Figura 1: *Cena de Rasif*. Foto: Alex Ribeiro / Divulgação



Porém, antes de embarcar na montagem *Rasif, mar que arrebenta*, apresento um quadro rápido do ano em que estreia a peça, não apenas como curiosidade, mas para contextualizar as linhas de força que operavam naquele momento para as artes cênicas no Recife, já que as condições materiais, as adversidades e a conjuntura podem ser determinantes no exercício artístico.

2008, o ano que terminou mais cedo?

Em uma busca na *internet* para recordar 2008, encontro afirmações de que aquele ano terminou em 15 de setembro, quando ocorre o colapso das Bolsas de Valores, evento que abalou o mundo, tido como uma das grandes

³² “Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto!”, “Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”. *Manifesto Caranguejos com Cérebro*, de 1992, escrito pelo jornalista e vocalista do Mundo Livre S/A, Fred Zero Quatro.

crises na primeira década do século 21. Alguns especialistas a consideram a pior crise desde a Grande Depressão de 1929. E do que se trata? De uma bolha imobiliária nos Estados Unidos, motivada pelo aumento nos valores dos imóveis, não acompanhado por uma elevação de renda da população. Em 15 de setembro de 2008, o Lehman Brothers, um dos mais tradicionais bancos americanos, decretou falência.

O mundo sentiu o abalo. Haja vista, a renda coletiva das famílias norte-americanas que sofre uma queda de mais de 25% entre 2007 e 2008. O desemprego subiu 10,1%, o maior percentual desde 1983. A crise se espalhou, atingindo países europeus, em especial a zona do euro. O Brasil e outros países emergentes sentiram menos os seus efeitos, mas não ficaram imunes³³.

Além desse mapa econômico, 2008 é também marcado pelo centenário da imigração japonesa no Brasil; pelos 40 anos dos movimentos de maio de 1968; por uma epidemia da dengue; pelos 70 anos das mortes de Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, e Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita; pelas eleições municipais para escolha de prefeitos e vereadores no Brasil. Nos Estados Unidos, o democrata Barack Obama é eleito presidente; no Paraguai, o ex-bispo Fernando Lugo, da Aliança Patriótica para a Mudança, torna-se o primeiro presidente paraguaio fora do Partido Colorado desde 1947. Michael Jackson, o Rei do *pop*, faz aniversário de 50 anos, enquanto Madonna, a rainha do *pop*, também completa a mesma idade. Descontrolado pelos ciúmes, Lindemberg Alves, um jovem de 22 anos, sequestra a ex-namorada Eloá Cristina Pimentel, num apartamento de um conjunto habitacional na periferia de Santo André, no ABC paulista. O Brasil acompanha o episódio pela TV aberta durante 100 horas, fato tão espetaculoso que poderia ser ficção. Outro caso policial que comove o país foi a morte da menina Isabella de Oliveira Nardoni, de 5 anos, jogada do 6º andar do Edifício London, na Zona Norte de São Paulo. Pai e madrasta foram condenados pelo assassinato. As crônicas das mortes diárias pululam nos meios de comunicação como espetáculos do real.

No território sonoro, Chico Science & Nação Zumbi já haviam lançado, em abril de 1995, seu primeiro disco, intitulado *Da lama ao Caos*, gravado nos Estúdio Nas Nuvens, no Rio de Janeiro, entre final de 1993 e janeiro de 1994.

³³ Fonte: Crise financeira de 2008: você sabe o que aconteceu? Por Bruno Alexandre Freitas. Publicado em 13/02/2020 no Politize. <https://www.politize.com.br/crise=-financeira-de2008-/#:~:text=O%20que%20foi%20a%20crise,aumento%20de%20renda%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o.>

Figura 2: Márcia Cruz (agora Luz) no quadro *Maracabu*. Foto Alex Ribeiro



Esse som inaugura a cena Mangubeat, mesclando *funk rock* com maracatu, embolada, psicodelia e música afro. O grupo que utilizava *riffs* de guitarra pesados, baixo no estilo *funk* e percussão do maracatu, sem bateria e pratos, em 2008, já havia feito a revolução musical:

Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior
(*A Cidade*); Você pode pisar onde quer / Que você se sente melhor / Na areia
onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é / E é praieira, segura
bem forte a mão / E é praieira, vou lembrando a revolução / Vou lembrando a
revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão (*A Praieira*); Modernizar o
passado / É uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui? / Não pre-
ciso delas / Basta soar bem aos ouvidos (*Samba Makossa*). (*Da Lama ao Caos*,
Chico Science & Nação Zumbi, 1994)

Muitos já haviam seguido o grito de Science: “Sou, sou Manguelboy”. E o *manguelboy* denunciava a injustiça na cidade: “Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça” (*Da Lama ao Caos*). Ele cantava as condições de vida “na quarta pior cidade do mundo”: “Recife, cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais / Onde estão

os homens-caranguejos / Minha corda costuma sair de andada, no meio da rua, em cima das pontes” (*Antene-se*).

Em 1995, o álbum *Da Lama ao Caos* conquista o Disco de Ouro. Nessa época, o axé fazia sucesso nas rádios, o Recifolia (carnaval fora de época) desfila pela primeira vez em 1993, mesmo ano de estreia do *Abril pro Rock*³⁴. Antes disso, a música de Pernambuco projetada nacionalmente era a da geração de 1970: Alceu Valença, Lula Côrtes e Geraldo Azevedo.

A ideia de mangue buscava agitar a cena, inventar outros ambientes de diversão e liberdade. O Manifesto Mangue, lançado em 1992 e assinado por Fred ZeroQuatro, da banda Mundo Livre S/A, era de fato um release da festa *Viagem ao Centro do Mangue*. Mas esse texto se transformou no Manifesto *Caranguejos Com Cérebro*. Lá está escrito:

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! (...) Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

O impacto foi significativo, afetando a cultura de forma geral, principalmente, o cinema, a moda e as manifestações *pop*. O Recife já era outra cidade em 2008. O Brasil também era um outro país, Luiz Inácio Lula da Silva exercia o segundo mandato como presidente da República. Não sei se alguém do campo progressista imaginaria, naquela época, que o Brasil sofreria um golpe parlamentar, destituindo Dilma Rousseff da presidência em 2016; que Lula seria condenado injustamente por uma manobra de um juiz parcial, que ficaria preso por 1 ano, 7 meses e 1 dia (580 dias) e seria impedido de concorrer à presidência nas eleições de 2018. Foram muitos os desdobramentos com o avanço do fascismo no Brasil, e no mundo: a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência e a eclosão de pandemia, minimizada por uma parcela expressiva do governo federal, que contabilizou cerca de 700 mil mortos no país, por exemplo.

³⁴ O Abril Pro Rock (APR) é Festival de música independente que acontece no Recife desde 1993, produzido por Paulo André Pires

No ano em que nasce a montagem de *Rasif*, Eduardo Henrique Accioly Campos é o governador de Pernambuco (2007–2014). O neto de Miguel Arraes recebe apoio do governo federal nos seus dois mandatos, pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB). O estado de Pernambuco cresceu acima da média nacional chegando a 3,5% em 2009, mesmo em meio à referida crise mundial. Candidato à Presidência da República nas eleições presidenciais de 2014, o político morre em 13 de agosto, em um acidente aéreo.

No Recife, João Paulo Lima e Silva foi o primeiro operário metalúrgico a ser eleito prefeito da cidade, em 2000, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), sendo reeleito em 2004, gestão que foi marcada por alguns avanços sociais. Seu secretário de Cultura, de 2001 a 2008, João Roberto Peixe Nascimento, implementa uma política multicultural que, dentre outras coisas, valoriza a diversidade cultural do território, e fortalece o papel estratégico da economia da cultura para o desenvolvimento da cidade. Depois da revolução musical do *manguebeat*, que ainda hoje reverbera, da projeção do cinema pernambucano para além das fronteiras nacionais e da abertura de caminhos para outros campos, o terreno estava fértil para o teatro.

Rasif: opção preferencial pelo texto não-dramático

O terceiro espetáculo do Coletivo Angu de Teatro *Rasif – mar que arre-benta*³⁵ fez pré-estreia em 30 de agosto de 2008 para convidados e entrou em temporada no dia seguinte, no Teatro Hermilo Borba Filho, na região central do Recife. Teatro lotado, com as presenças do próprio autor Marcelino Freire, do secretário de cultura da cidade, João Roberto Peixe, de personalidades da cena local e uma plateia acolhedora. Depois dos aplausos calorosos, público, elenco e técnicos brindaram, em um coquetel no jardim do prédio que foi decorado com motivos árabes³⁶.

Os contos do livro *Rasif, mar que arre-benta* carregam uma circularidade no discurso do autor, projetada na cena como cirandas de “mar e pedra”, “língua e luta”, “amor e guerra”. E entra na roda o nome Pernambuco, que quer dizer, em tupi-guarani, “mar que arre-benta”; e *Rasif*, palavra de origem árabe, que pode ser traduzida como “estrada de pedra”.

³⁵ Há uma gravação disponível na internet de *Rasif – mar que arre-benta*: <https://youtu.be/oX-7AUot2x4>

³⁶ Moura, Ivana. *Coletivo Angu bota Rasif no mapa*. Diário de Pernambuco: Recife segunda-feira 1º de setembro de 2008.

Angu de Sangue, a primeira montagem do Coletivo, causou impacto na cena teatral recifense. Se o cinema e a música pernambucanos ganharam projeção, o teatro se articula desde o início dos anos 2000 para ter seu espaço de protagonismo. De andada com o Angu de Teatro chegaram os grupos Magiluth, O Poste, Fiandeiros e Cênicas. Nesse sentido, para refletir sobre as peculiaridades do Coletivo Angu aponto algumas escolhas do grupo. Há uma opção preferencial pelo texto, por uma dramaturgia não-dramática, uma *transcrição teatral*³⁷, termo de Linei Hirsch, que o Angu ajusta ao seu sotaque e jeito nordestino de ser. Isso para salientar sobre a questão da identidade, que está em muitas camadas da construção da dramaturgia da cena.

A música *Leão do Norte*³⁸, cantada por Lenine e que virou quase um hino informal do Estado, pode traduzir algumas das misturas culturais, que atravessam as escolhas do Coletivo Angu de Teatro. Pernambuco é apresentado como o Leão do Norte.³⁹ Entram no mesmo caldeirão as personagens do bumba-meu-boi, as figuras de barro criadas por Vitalino Pereira dos Santos (considerado o maior ceramista do mundo); as cirandas de Lia de Itamaracá são convocadas para a dança; dá às mãos ao poeta azul Carlos Pena Filho, a Capiba e seus frevos, à Orquestra Armorial de Câmara criada pelo maestro Cussy de Almeida, sob a inspiração do Movimento Armorial, concebido e conduzido pelo escritor Ariano Suassuna. Convoca os poetas João Cabral de Melo Neto e Joaquim Cardozo;

³⁷ Em *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco* (1988).

³⁸ *Leão Do Norte*, música de Lenine e Paulo César Pinheiro. Foi gravada no segundo álbum de estúdio - *Olho de Peixe* - lançado pelo cantor e compositor Lenine, em parceria com o percussionista Marcos Suzano, em 1993. A letra de Paulo César Pinheiro: “Sou o coração do folclore nordestino / Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumbá / Sou um boneco do Mestre Vitalino / Dançando uma ciranda em Itamaracá / Eu sou um verso de Carlos Pena Filho / Num frevo de Capiba, ao som da orquestra armorial / Sou Capibaribe num livro de João Cabral / Sou mamulengo de São Bento do Una / Vindo num baque solto de um Maracatu / Eu sou um auto de Ariano Suassuna / No meio da Feira de Caruaru / Sou Frei Caneca no Pastoril do Faceta / Levando a flor da lira pra Nova Jerusalém / Sou Luiz Gonzaga, eu sou do mangue também / Eu sou mameluco, sou de Casa Forte / Sou de Pernambuco, eu sou o Leão do Norte / ... / Sou Macambira de Joaquim Cardoso / Banda de Pife no meio do Canavial / Na noite dos tambores silenciosos / Sou a calunga revelando o Carnaval / Sou a folia que desce lá de Olinda / O homem da meia-noite puxando esse cordão / Sou jangadeiro na festa de Jaboatão”.

³⁹ Pernambuco é conhecido como Leão do Norte por sua história de lutas libertárias, como a Batalha dos Guararapes, as revoluções dos Mascates, Praieira e de 1817, além da Confederação do Equador, e mais, recentemente, na redemocratização do país. A origem vem do brasão das armas do donatário Duarte Coelho Pereira, no século XVI, no qual figurava em sua heráldica a estampa altiva de um leão. Fonte: *Entenda a letra da música Leão do Norte*: <https://www.construirnoticias.com.br/entenda-a-letra-da-musica-leao-do-norte/>

o *Auto da Compadecida*, de Suassuna; além de manifestações populares fundamentais como o Maracatu de baque solto, o Mamulengo, o pastoril profano, o bloco carnavalesco Flor da Lira e Nova Jerusalém⁴⁰. Avista em importância a constituição de ser de Pernambuco, o rei do baião Luiz Gonzaga e o movimento Mangue. A canção/poema/exaltação sublinha o espírito aguerrido do povo do lugar, citando, por exemplo o escritor e jornalista frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca, implicado na Revolução Pernambucana (1817), líder e mártir da Confederação do Equador (1824).

O Coletivo Angu de Teatro não foi (só) para o *manguebeat* nem (só) para Ariano Suassuna. No processo de trabalho não existe um “exemplo” único. O Coletivo não é seguidor de uma ideia exclusiva dos que vieram antes, de Hermilo Borba Filho ou do Grupo Vivencial Diversiones, nascido na década de 1970, em Olinda, dentro de uma paróquia, mas há vestígios de muitos, de algumas características desses teatros que estão dentro do trabalho do Angu.

A trupe segue por muitas passagens, outros lugares. Mas esses caminhos-lugares se voltam, talvez sem querer, num processo inconsciente, para origens e para esse caldeirão de referências. É como diz o diretor Marcondes Lima: é uma capilaridade “que termina com que a gente sendo daí fale e trate determinadas coisas como daí, por mais que a gente seja universal e tal.”⁴¹

O modo de operar do grupo também está sujeito às agendas de seus integrantes, composto por professor universitário, gestor cultural, diretor dos Doutores da Alegria e atriz com carreira voltada para o cinema e a televisão. Porém, não funciona num esquema empresarial como o Magiluth, mas prossegue sendo um grupo que em 2024 comemora 20 anos.

O lugar do texto

Investigar o lugar do texto, ou seja, como o Angu performa a sua tessitura é uma das propostas dessa análise. O Coletivo opera a transcrição teatral, mas com peculiaridades que o grupo pesquisa/executa com as micropoéticas incluídas, em algum princípio épico, destacando valores e registros sutilmente diferentes em cada peça. O quadro *Socorrinho*, do espetáculo *Angu de Sangue*, por exemplo, faz uma mistura de um show com espetáculo de teatro de formas animadas e que afina e desafina com solos da mesma peça: *Muribeca* e *Das Luz*.

⁴⁰ O maior teatro ao ar livre do mundo onde é encenada a *Paixão de Cristo*, durante a Semana Santa.

⁴¹ Entrevista do diretor Marcondes Lima com a autora do artigo em 27 de junho de 2020.

Se o espetáculo *Angu de Sangue* é quase um cavalo-marinho, passado no triturador do século 21, porque são figuras que passam; em *Rasif* os elementos deste teatro do povo ficam mais evidentes, o formato do Cavalo-Marinho está mais exposto.

Em *Rasif* entram na composição cênica o banco, a música executada ao vivo, o gesto de corporificação que se aproxima de uma dança contemporânea – mesmo não sendo dança - e o hibridismo, procedimentos que estão presentes no cavalo-marinho. Há um caldeirão de referências, pontes de pertencimento e de identidade de Recife e Pernambuco. Há um jogo de desconstrução de qualquer ilusão. Os artistas estão presentes no palco todo o tempo, nenhum deles vai para a coxia; aliás não tem coxia, as transformações são feitas com as malas que estão expostas.

Em quatro, dos cinco trabalhos de Angu para o palco – *Angu de Sangue* e *Rasif mar que arreventa* (Marcelino Freire), *Ópera* (texto de Newton Moreno) e *Essa Febre que não passa* (Luce Pereira) - a estrutura é feita de encaixes, a partir da escolha dos contos e da opção de falar desses assuntos e seus encaideamentos. Há uma predisposição para a presença da ironia, de colocar as coisas pelo avesso, uma característica que parece ser muito pernambucana quando comparada a outras paragens do Brasil. O entendimento do diretor Marcondes Lima é de que o pernambucano carnaliza mais as coisas, como se o Carnaval se estendesse pelo ano inteiro, se desdobrasse, apresentando diferentes facetas, mas mantendo a festa, preservando o lugar que revela coisas que não deveriam ser reveladas.

A territorialidade, do texto e da cena, está impregnada pela ironia, presente em toda obra de Marcelino Freire. Os atos falhos e lapsos⁴² verbais desestabilizam o jogo de palavras que vai para cena. Eles podem enunciar algo distinto do que intencionava, que se trai, se contrapõe. Subjacente ou explícito é um lugar da contradição. Esses procedimentos estão no Carnaval, no Mamulengo, no Cavalo-Marinho, nas peças do Vivencial, no próprio Ariano Suassuna. É um movimento de rir da própria desgraça, de uma propensão e predisposição de trabalhar diante do trágico o risível a partir do grotesco. “É um lugar limite, na limiaridade é algo muito Pernambuco, o que é vida e o

⁴² Freud. Conferências introdutórias à psicanálise. Obras Completas Volume 13.

que é ficção, o que é espiritual e o que é material. A gente se coloca muito nesse lugar de limite”.⁴³

Rasif - mar que arrebenta ativou o desejo do grupo de experimentar o “estar mais junto”, depois das montagens de *Angu de Sangue* e *Ópera*, com seus quadros individuais sem conexões com os outros. *Rasif* também foi configurado em quadros, mas existia um movimento contínuo, pois mesmo os atores que estavam fora da cena seguiam sintonizados no trabalho. Na estrutura dramatúrgica predominava o formato de monólogo, mas com a presença de interlocutores, com ação ou interação. Um exemplo disso é o quadro *Maracabul*, protagonizado por Márcia Cruz (Luz, atualmente), - do menino que quer um revólver. Marcondes Lima, Vavá Paulino e Ivo Barreto cuidavam da iluminação cruzada, dando destaque à cena e “falando” a partir daqueles canhões de luz, que eram reflexos de espelhos.

Processo de montagem

Marcelino Freire avisa ao *Angu de Teatro*: “Olha, eu estou com um livro no forno”. André Brasileiro, sempre muito afoito (nas palavras do diretor Marcondes Lima) agarra a ideia e diz: “Eu quero antes de todo mundo”. Essa posição provocou uma discussão interna no Coletivo. Brasileiro fez uma defesa muito firme, salientando que o grupo já tinha um trajeto, e já estava trabalhando nesse caminho, e que não deveria naquele momento investir em um Ionesco ou um Genet ou um Beckett. E que o *Angu de Teatro* construía uma linguagem, um trajeto a partir das escolhas já feitas: com Marcelino em *Angu de Sangue* e Newton Moreno em *Ópera*. “E Marcelino está aqui com algo muito potente, vejam”, teria argumentado André.

O Coletivo *Angu* se debruçou sobre o livro, que ainda não havia nem sido impresso. “Foi muito impactante e ao mesmo tempo existia ali um aproximar-se de certos elementos ainda mais do Recife”⁴⁴, relembra Marcondes Lima. Mesmo que Freire utilizasse outras referências ou posicionasse geograficamente certas coisas em um outro lugar. Um exemplo é o conto/quadro *Da Paz*, que parece estar situado em um morro do Rio de Janeiro, mais do que um morro do Recife. No entanto, conforme Lima, “a gente sabe que o

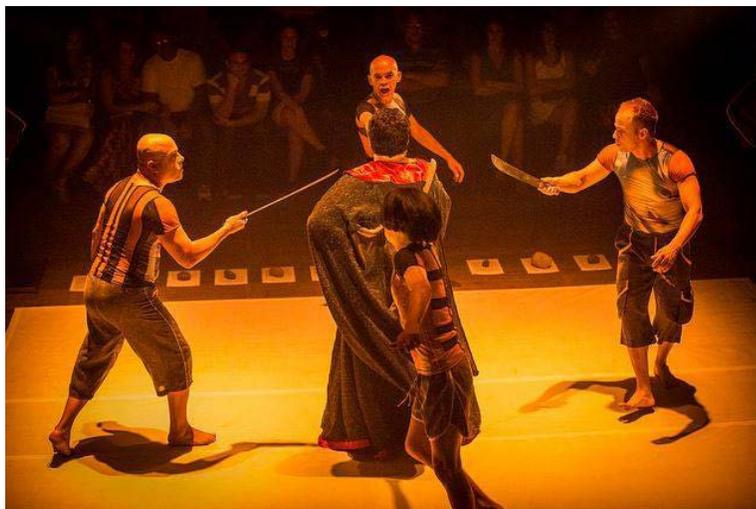
⁴³ Marcondes Lima, em entrevista à autora em 27 de junho de 2020.

⁴⁴ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020.

morro do Recife está lá e que o ‘neguinho’ está morrendo quando tenta descer o morro”.⁴⁵

O desafio, em seguida, seria juntar e dar sentido cênico a essas coisas em *Rasif*, como provocar o jogo para os atores. Em *Angu de Sangue*, o próprio livro fornecia pistas conceituais para a direção trabalhar, a materialidade do livro, as imagens, a radiografia, do avesso de uma coisa, o direito da outra ou a contraposição de uma coisa em relação à outra.

Figura 3: *Cena Tupi Guarani*. Foto: Alex Ribeiro / Divulgação



O conto *Tentando Entender*⁴⁶, que abre a montagem *Rasif*, é, segundo o autor Marcelino Freire, uma *tentativa* “de não escrever nenhuma linha”, pois “*tudo está escrito, antes, no dicionário da língua portuguesa*”. Freire costurou os verbetes com suas definições. Nesse texto, o autor trabalha o sentido das palavras, a ordem das palavras, o significado das palavras.

Entre outras, o escritor faz uma aproximação de *Rasif* com a Arábia, com o homem bomba, com um universo *Maracabul*, uma junção de Maracatu com *Cabul*. A narrativa foi disparadora para o grupo pensar/investigar/experimentar o lugar da palavra na cena. *Tupi Guarani* trata da invasão do teatro Amazonas

⁴⁵ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020.

⁴⁶ *Tentando entender* foi publicado na antologia *Desacordo Ortográfico*, organizada por Reginaldo Pujol para a Não Editora, RS, no ano de 2010. Republicado em *Ossos Do Ofídio*, blog do Marcelino Freire em 16/07/2014

por indígenas e a tentativa de uma tradutora explicar o que eles reivindicam. Há pontos de interseções com outro conto, *We speak English*, em que uma mulher reclama porque todo mundo está falando árabe, não está mais falando inglês.

Rasif sinalizava para a palavra. Para investigar a palavra. Os contos e as situações foram escolhidos em função disso. Utilizando elementos que fizesse ligação com coisas da trajetória do grupo. A personagem que abre a cena do quadro *Os atores & Tupi Guarani* é um resgate de outra presente na montagem *Angu de Sangue*. É Vick, de *A Volta de Carmen Miranda* que retorna em outro contexto, e, mesmo que o público não saiba, existe essa ligação:

“A gente resolveu olhar para os textos e extrair da palavra, ir atrás da palavra, escavar a palavra, o sentido da palavra, e nos demos conta que isso não desenharia o todo do espetáculo. Dividíamos o espetáculo em duas partes: a divisão era feita pelo quadro *Iemanjá*⁴⁷.

A construção do espetáculo no que se refere à escolha dos contos foi feita a partir de leituras de mesa. Sob essa perspectiva, as cenas de *Rasif* resultaram no seguinte arranjo dramático:

Rasif – mar que arrebenta

Tentando entender => Palavras do dicionário e seus significados.

Os atores & Tupi Guarani => Uma trupe. E a invasão do teatro Amazonas por indígenas com sede e fome de vingança.

Totonha => uma velha que não quer aprender a ler de jeito nenhum.

We speak English => Uma norte-americana se queixa que em sua terra ninguém mais fala inglês, tudo agora é árabe.

Sinal Fechado => Uma ladainha de um sujeito que culpa o carro pelas desgraças do mundo.

Para Iemanjá => Um canto, um pedido de desculpas à rainha do mar pelo lixo lançado como oferenda

Linha do Tiro => Em um ônibus, assaltante e assaltada não conseguem se entender. Do livro Contos Negreiros.

Da Paz => Mulher se recusa a enfileirar cordões de passeata pela paz; ela perdeu seu filho para a violência.

I-N-O-C-E-N-T-E => Um pedófilo diz que criança o seduziu.

Maracabul => Um menino da Ilha do Maruim, no Recife, pede um revólver de presente ao Papai Noel.

Meu último Natal => Outra criança protagonista, que defende Papai Noel do amigo que planeja o sequestro e a morte do personagem natalino.

Amor Cristão => Outras facetas do Amor, com sangue

⁴⁷ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020

Figura 4: Os textos dos contos do espetáculo ficavam embaixo das pedras



Foto: Alex Ribeiro / Divulgação

Menos seca e cortante e mais barroca do que o *Angu de Sangue, Rasif – mar que arreventa* investe na multiplicidade de olhares que o público poderia ter sobre a cena, pois quando a plateia de *Rasif* olha, vê o ator se preparando, observa a banda, mira o outro lado do público, se vê do outro lado como público, a cena no meio. Há uma profusão de miradas.

Mesmo que seja quase imperceptível, a peça está dividida em duas partes, um universo mais adulto e um outro com contos que envolvem crianças, que tem elementos de crueldade – metaforicamente faca no rosto, peixeira na barriga. O centro é a palavra, e como ela é colocada na cena. Por opção, há uma imobilidade maior em determinadas figuras de ator, elas não se deslocam tanto, não fazem muito movimento. A palavra se instaura ali, valorizada, num lugar que prende, encanta e fisga o espectador. Da Paz está parada na frente de uma máquina e a ação é mínima, a fala é que aparece. O exemplo mais radical é o do Fábio Caio em *Meu último Natal*. Ele está imobilizado, dentro de uma caixa dizendo o texto.

Como a origem da palavra Rasif carrega a ideia de estrada ou caminho feito pedra, o grupo resolveu incorporar o elemento pedra (mesmo) no cenário e trabalhar com os múltiplos sentidos da pedra e suas transformações. Um retângulo branco no chão recebe as projeções de cima elaboradas pela *videomaker* Tuca Siqueira e redimensiona sua função, que faz papel de iluminação. O público é alojado de um lado e de outro do teatro, com um espaço no

meio para a representação. Os atores não chegavam na plateia pela razão conceitual do espetáculo. A palavra chegava, os intérpretes não. Como no âmbito dessa palavra estava o nome do Recife, que tem arrecife, este serve como quebra mar, e essa movimentação de sentido segue para a cena. Desse modo, foi construída uma margem para o elenco não interagir diretamente com a plateia. Lá chegaram os respingos, mas a onda não bate no público. O limite eram as páginas de cada conto utilizados na cena e dispostos de um lado e de outro, com uma pedra em cima. No final do espetáculo há um gesto de que a pedra será arremessada, pois ela é mais que um elemento cenográfico, não está mortinha. A pedra de alguma forma fala e pode ser acessada. Enquanto o público adentra no teatro, os atores soltam *Tentando entender*, que são as palavras de chegada que tocam os corpos dos espectadores. A espacialidade, que foi exaustivamente discutida no processo da leitura de mesa, ganha um cenário mais instalacional.

O quadro *Tupi Guarani* ganha o reforço de um trecho de *Os Atores*. Com a junção dos dois contos, a composição remete para um grupo de teatro que apresenta uma peça, quando indígenas revoltados invadem o Teatro Amazonas. As palavras verbalizadas são em iatê, a única língua pernambucana viva dos povos originários. Um indígena contratado pelo grupo fez a tradução do texto, o elenco estudou a gravação e reproduz as frases em iatê. Essa cena foi resolvida três dias antes da estreia. Márcia Cruz, como tradutora, entrava pela plateia depois que André Brasileiro, que representa o ator no teatro, é interrompido pelos indígenas, com facas do Maculelê,

Na resolução, os indígenas ficavam quase numa situação estática enquanto o texto estava sendo liberado. Como a cena foi resolvida em cima da hora, o diretor utilizou uma das bases do Cavalão-Marinho, que é a improvisação. Foram criados dentro dessa cena do espetáculo lugares de ocupação, dois ou três momentos de interação do grupo de indígenas com o personagem ator. Essa liberdade de improvisar só aconteceu nessa cena inicial, e foi uma exceção, todas as outras foram desenhadas e (in)corporadas.

O encadeamento das cenas cria um movimento instigante com as palavras. As explicações de palavras enquanto o público entra; seguidas de uma tradutora que fala para o público uma língua que os espectadores não entendem, mas que os brasileiros deveriam entender, porque é uma língua originária, língua-mãe que se manteve por luta daquele grupo, porque muitas outras desapareceram. Depois vem *Totonha*, que diz não querer aprender a ler e

escrever, que isso serve para enriquecer os políticos e tal. No desenho da cena, a personagem dá o texto enquanto faz o café e bate o pilão em alguns momentos, e utiliza o objeto quase como uma arma.

Luz e efeitos especiais

A pedido do diretor Marcondes Lima, a *videomaker* Tuca Siqueira criou imagens-síntese para cada quadro. Já ao iluminador Jathylis Miranda foi solicitado suprimir qualquer blecaute entre as cenas; para que todas as variações de luz ocorressem sem cortes. Como Jathylis estava com muito trabalho no *showbiz*, o Coletivo gravava as cenas dos ensaios e as enviava para o iluminador. Este, como maestro, foi construindo dessa forma. Esse procedimento já havia sido experimentado na montagem da peça *Ópera*.

Na cena dos indígenas não há projeção alguma, propositalmente seca para causar um impacto, depois do quadro inicial com uma antiga fotografia aérea do Recife, junto com a projeção do texto que o ator pronunciava. “Como a gente não tinha tecnologia para fazer uma interatividade entre o ator e o texto, era uma falsa interatividade. O ator ficava meio preso ao tempo de presença e de aparição do texto”, relembra Marcondes. Mais uma vez verifica-se o jogo gráfico com as palavras, que vai se acentuar em *We Speak English*.

Como o projetor na produção *Rasif* ficava no chão, Jathylis só poderia fazer iluminações aéreas e que não tocassem nesse chão. Dessa forma, o iluminador propôs que os espelhos fossem utilizados como canhões, procedimento que foi adotado e lançado sobre os atores. Começava em *Totonha*, iluminada por dois fochos de luz que são também transversais. Não era utilizado em *We Speak English*, que tinha um único fecho de luz, o mesmo fecho para *Da paz* e para o pedófilo que Arilson Lopes interpreta em *I-n-o-c-e-n-t-e*. Marcondes, o diretor, confessa que essa solução veio da precariedade de equipamentos do Apolo-Hermilo, os teatros interligados, que estavam com dois espetáculos. E a solução foi encontrar um lugar para colocar um refletor que atendesse a três cenas e que o espectador nem percebesse que era o mesmo.

No caso de *Totonha*, a *videomaker* Tuca Siqueira pensou em um chão rachado, estereótipo do sertão. O encenador propôs uma leitura menos óbvia. Ela encontrou a fotografia de uma pele completamente ressecada que foi trabalhada como metáfora. Na pele como chão era executado um movimento muito lento de câmera, que só um espectador muito atento conseguia perceber que era uma pele, por algum contorno de nariz ou uma boca.

Nos quatro cantos ficavam instaladas pedras pendentes sobre espelhos. Uma pedra em cima do que tinha sido uma pedra, que é um vidro, um espelho, porque os vidros são produzidos a partir de pedras, mas perdem algo nessa transformação. Eles ficam frágeis. Se a pedra é uma coisa forte e parece indestrutível, o espelho quebra, o vidro se esfacela. No final da peça, as pedras dos quatro cantos vão se iluminar. A mensagem era “até as pedras têm consciência, até as pedras se iluminam”.

Palavras, linguagens

Em *We Speak English*, uma figura se apresenta meio delirante, uma espécie de evocação de apresentadora de programa feminino na TV, preparando alguma coisa junto a boneco-urubu. Na tela branca, que é o chão do palco, aparecem, de A a Z, palavras em português que têm origem árabe: alface, alfafa, açúcar, alcaçuz, acelga. Tuca Siqueira, *videomaker* do espetáculo juntamente com Oscar Malta, preenchem com as palavras escolhidas a “folha branca”.

O grupo fazia uma associação óbvia com a Arábia, envolvendo o universo petrolífero e a obsessão pelo automóvel em *A Culpa é do Carro*. O quadro tinha um calendário Pirelli que servia como projeção. Havia a ideia do carro como artefato erótico-sexual; a imagem da mulher projetada ampliada e os carros pequenos criavam uma fricção desse universo do poder masculino, mas de alguma forma com as masculinidades a se acharem potentes, contudo diminuídas dentro daqueles carros/malas. Esse quadro não apresenta tanto o jogo com a palavra, do sentido da palavra, mas sim um deslocamento do discurso, que é construído em função de alguém que diz que tudo de mal que existe no mundo resume-se a um objeto ou a uma palavra, tudo é o carro. A cena foi inspirada na circulação de um pedinte em cima de uma tábua com rodinhas, andando no meio dos carros na Conde da Boa Vista (uma das principais ruas do centro do Recife). Os atores performavam dentro de malas, de quadradi-nhos que se parecem com as malas.

A Culpa é do Carro tinha uma dinâmica própria, os atores Arilson Lopes e Ivo Barreto se deslocavam em seus carrinhos, possibilitando ao espectador múltiplas visões desses atores. Essa cena expunha ainda uma grande dificuldade a ser vencida, pois, pela primeira vez o Coletivo Angu deslocava o público para duas vistas, o que se costuma chamar de cena-sanduiche. Um dos desafios dizia respeito à recepção do público tanto de um lado quanto do outro. Existia o cuidado para que nenhum dos lados se sentisse preterido.

Figura 5: Vavá Paulino no quadro Totonha.



Foto: Alex Ribeiro

Figura 6: André Brasileiro e Fábio Caio.

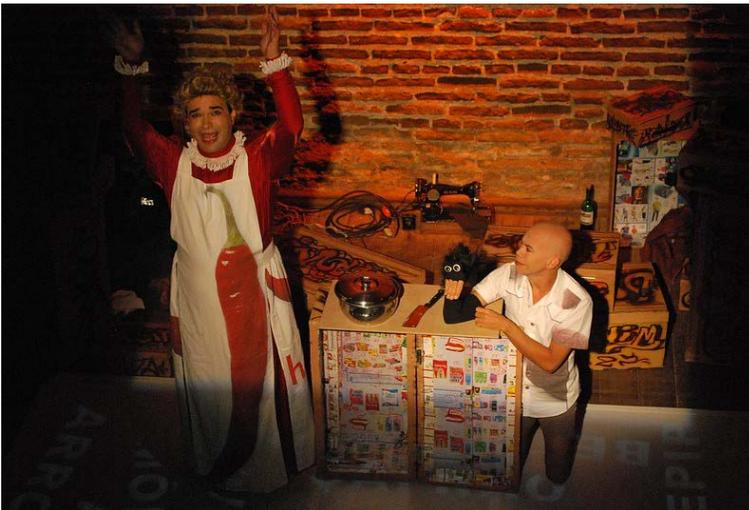


Foto: Paula Maestrali

Figura 7



Foto: Tuca Siqueira / Divulgação

Figura 8: Cena com Arilson Lopes e Ivo Barreto.



Foto: Tuca Siqueira / Divulgação

Figura 9



Foto: Tuca Siqueira/Divulgação

Figura 10: Pra lemanjá faz uma mudança de clima no espetáculo



Foto: Tuca Siqueira/Divulgação

Rasif – Mar que Arrebenta⁴⁸

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleo. Esse breu. Peixes entulhados. Assassinos. Minha Rainha.

(...)

Oferenda não são os crioulos da Guiné. Os negros de Cuba. Na luta. Cruzando a nado. Caçados e fsgados. Náufragos. Minha Rainha.

(...)

Oferenda não é essa maré de merda. Esse tempo doente. Deriva e degelo. Neste dia dois de fevereiro. Peço perdão. Minha Rainha.

Se a minha esperança é um grão de sal. Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista. Neste oceano de medo. Nada. Minha Rainha.

Prece de desculpas ou revolta contra a dessacralização da oferenda, *Pra Iemanjá* expõe a insanidade humana movida pelo lucro com a ação de descarte de uma série de objetos lançados ao mar. As ideias e as imagens são fortes e diretas: da poluição em alta escala e a desumanização do mundo que se desfaz de objetos velhos e corpos de imigrantes.⁴⁹ Em *Pra Iemanjá* há um tipo de refrão (*Minha Rainha*) em que o canto expõe o comportamento humano individualista e medonho. Mesmo que aponte para a esperança, deixou o mar pouco propício aos peixes e a outros animais marinhos, nesses tempos de guerras e aquecimento global. No espetáculo do Angu de Teatro, o quadro encerra o primeiro bloco e inicia o segundo, que inclui as cenas mais associadas à criança ou infância de algum modo.

Trata-se de uma reza de passagem. Os atores iniciam a cena com roupas e posturas que evocam carpideiras. Fazem quase uma citação àquelas passagens de coro de Antunes Filho. O grupo passa e alguém se destaca dele. Com o elenco coberto com uma espécie de burca, perfazendo alguma associação do imaginário pernambucano e daquela região do Nordeste que vem dos mouros, dos árabes e dos moçárabes.

⁴⁸ *Pra Iemanjá* é o primeiro conto de *Rasif – Mar que Arrebenta*, livro publicado pela Editora Record, em 2008. Em 2018, o texto de Marcelino Freire foi musicado e faz parte do sétimo disco da banda pernambucana Eddie, *Mundo Engano*.

⁴⁹ “Um estudo produzido pela 5 Gyres Institute estima que o lixo plástico no oceano some 170 trilhões de partículas, o que significaria uma massa total de 2,3 milhões de toneladas de plásticos nos mares do mundo. A pesquisa, publicada em março deste ano na revista Plos One, analisou dados coletados de 1979 a 2019 a partir de 12 mil pontos de amostragem nos oceanos Pacífico, Atlântico e Índico, além de locais específicos como o Mar Mediterrâneo”. Fonte: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2023/06/oceanos-abrigam-mais-de-2-milhoes-de-toneladas-de-plastico>.

Figuras 11 e 12: *André Brasileiro em Da Paz.*



Reprodução do Youtube

Na primeira parte de *Pra Iemanjá*, o grupo canta e está coberto com roupa preta. E se transforma, marcando também outros tratamentos dali por diante. As carpideiras transformam-se num grupo de axé baiano. Ao cantar e dançar os vestuários revelavam ser como os parangolés de Hélio Oiticica. Foi um modo prático que o diretor e seus atores encontraram para resolver um figurino. Como as trocas de roupas aconteciam constantemente durante a apresentação, o parangolé de Hélio Oiticica foi uma solução estética e prática. O figurino básico dos atores era neutro. Sobre ele eram constantemente colocadas e tiradas várias peças de caracterização das personagens.

Essa roupa básica tem inclusive uma história interessante. O Coletivo queria fazer um figurino que remetesse à Arábia. E o diretor Marcondes Lima, que também é cenógrafo e figurinista da montagem, tinha realizado uma pesquisa e levada para compartilhar com os atores. Mas foi um acaso, o grupo tem histórico de acasos incorporados à cena:

Tinha toda uma lógica conceitual, viajandona, sobre listas, sobre xadrez, que são coisas desse universo. Parece que quem inventou listras e xadrez no mundo foi aquele povo lá das Arábias. E eu fui pro comércio e não encontrei porra nenhuma que ajudasse. Então, entrei numa loja e tinha um saldo de tecido para lençóis, estragados. Eram refugos de fábrica e eles simplesmente tinham **fotos de pedra** no tecido. Aí eu disse: 'Meu Deus! Caiu em cima das pedras da gente'. Fotografei, mandei as fotos por e-mail para todo o grupo e aí eles acharam o máximo. No dia seguinte, o figurino já era outro. Os desenhos que tinha feito ficaram na gaveta para algum outro momento. Eu tinha uma gaveta lá em casa que se chamava a gaveta do que será um dia. E existe a gaveta dos abortos. Como eu sou muito solicitado no Recife para fazer figurino para o Funcultura⁵⁰, muitos eram figurinos abortados. Eram figurinos abortos. Não eram aprovados e ficavam lá. Esse, a ideia não foi aproveitada, não foi redimensionada⁵¹.

⁵⁰ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE), do Governo de Pernambuco. Por meio de editais de seleção pública, lançados anualmente, o Funcultura seleciona projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais. Fonte: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>

⁵¹ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020.

Figura 13: Quadro Linha do Tiro, com Fábio Caio e Ivo Barreto.



Foto: Alex Ribeiro

Bala, que na região Nordeste do Brasil também é conhecida como confeito, é uma guloseima doce. Bala também é qualquer projétil destinado a ser utilizado por uma arma de fogo. *Linha do Tiro*, uma historinha que se passa num ônibus – tendo como protagonistas uma mulher e um ladrão (Fábio Caio e Ivo Barreto) – explora a confusão desses dois significados. A escritura é similar a outro conto do Marcelino Freire, *O Caso da Menina* (que faz parte do espetáculo *Angu de Sangue*). Parece um diálogo, mas não é exatamente isso. Um diz uma coisa e o outro responde outra, mas sem construir uma troca coerente de informações. São falas que rebatem, em algum momento se encontram, mas não tem a lógica de diálogo. A situação é tensa e está repleta de ironia. Os dois atores estão parados, sentados em malas que eles trazem para a cena e a imagem da rua da Aurora é projetada em duas faixas, de um lado e do outro do público. Em *Rasif*, mais do que nos espetáculos anteriores, o Recife estava presente, os elementos dessa cidade se (a)presentavam.

As malas foram escolhidas como objetos de cena de múltipla utilidade, guardar objetos e roupas ou se sentar, entre outras possibilidades. Tem inspiração nos imigrantes que vieram da Arábia para o Brasil, e eram caixeiros viajantes, estavam sempre em trânsito. O canto e a música formam uma espécie de coro grego, e, mesmo que não dialogue diretamente com a cena, prepara ou comenta-a. E faz as passagens.

Em *Linha do Tiro* há um breve texto de Carlos Pena Filho⁵² de própria voz e Marcondes canta trechos dessa poesia. O poeta cita lugares da cidade e Marcondes canta os morros do Recife: Morro do Capitão, Morro da Facada etc. Linha do Tiro⁵³ é um bairro do Recife situado na Zona Norte entre Dois Unidos, Beberibe, Alto Santa Terezinha e Alto José Bonifácio.

Em 2006, *O Estado de S. Paulo* encomendou a Marcelino Freire um conto que situasse o dia em que o PCC dominou a cidade de São Paulo. Nasceu a personagem Da Paz, inspirada nas mães que perderam seus filhos na periferia naquele dia. O jornal deu uma desculpa qualquer e não publicou o conto, que deveria sair num domingo, quando teria uma passeata pela paz na capital paulista.

A atualidade do texto já inspirou muitas versões. Uma das mais conhecidas é a interpretação brilhante da atriz Naruna Costa, do Grupo Clariô, em vídeo que viralizou na internet. “Sempre que tiver uma mãe perdendo um filho e uma sociedade hipócrita se organizando para compartilhar correntes do bem ou para colocar uma rosa vermelha na mão e achar que resolveu tudo, esse conto continuará valendo, tanto no Iraque como em qualquer outro lugar”, comenta Marcelino em entrevista⁵⁴.

Da Paz, Rasif – Mar que Arrebenta

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

(...)

A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão.

(...)

A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

(...)

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou?

(...)

A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

⁵² Carlos Souto Pena Filho foi um advogado, jornalista e poeta brasileiro, considerado um dos mais importantes poetas pernambucanos da segunda metade do século 20. Nasceu em 17 de maio de 1929, e morreu em 1º de julho de 1960, no Recife, Pernambuco

⁵³ Em 1887 existiu na localidade uma área destinada ao exercício de tiro ao alvo por parte de militares, conhecida, à época, como Linha de Tiro. Fonte: Wikipédia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Linha_do_Tiro

⁵⁴ Entrevista com Marcelino Freire: *Meus textos são gritos*. Revista algomais: 7 agosto, 2017. <https://revista.algomais.com/meus-textos-sao-gritos/>

O quadro apresenta um discurso sobre a paz, que subverte os aspectos positivos e aponta regimes negativos, de forma irônica e grotesca. De acordo com a fala da protagonista, a paz é classista, branca, aproveitadora. A paz jamais é unívoca. Bakhtin (2013) situa que a estética carnavalizada utiliza uma linguagem grosseira recheada de ironias, da cultura cômica popular. Sob essa ótica, o conto carnaliza a paz.

No primeiro momento, não fica explícito porque a protagonista de *Da paz* manifesta aquele ódio todo. Na sua fala ficamos sabendo que o seu filho foi assassinado. A encenação e a direção de arte do espetáculo trabalharam com a imagem de uma poça de sangue que se alastrava na cena. Começa num cantinho e ganha espaço no palco, até chegar aos pés da mãe. Até a folha em branco, que é o chão do palco, ficar completamente coberta de sangue. Conforme o diretor,

Era meio literal, inclusive, mas era mais sintético. Porque a minha preocupação e de Tuca era como a gente vai trabalhar elementos visuais que não tirassem a atenção do espectador. Seja por um elemento emblemático; ou meio misterioso, que não dê para entender direito; ou seja síntese de alguma coisa que não crie muita complicação para quem está assistindo. Então era lento aquele negócio, ia acontecendo e tinha gente que nem percebia.⁵⁵

Existe uma multiplicidade de vozes na fala da personagem. Uma polifonia que revela inscrições sociais, lugares em situação de vulnerabilidade. Enquanto outros, que convidam ou vão participar da passeata no asfalto ocupam posições privilegiadas, existe um conflito, uma guerra não silenciosa no movimento de recusa em participar dessa manifestação pela paz, com todos os estereótipos da situação, camisetas brancas, falas de famílias que perderam filhos, empatia e solidariedade de artistas, políticos, celebridades, jogadores de futebol que dão depoimento para as câmeras de televisão.

A protagonista (André Brasileiro) sentada de um lado do palco, com sua máquina de costura solta o verbo. Ela permanece sentada durante toda a exposição dos seus argumentos. A movimentação gestual é mínima, salientando a opção da encenação pela palavra. Enquanto isso, como já referido, a imagem de uma poça de sangue se alastra – a partir do ponto oposto da protagonista – pelo palco.

⁵⁵ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020.

Figura 14 Arilson Lopes no quadro *I-N-O-C-E-N-T-E*.

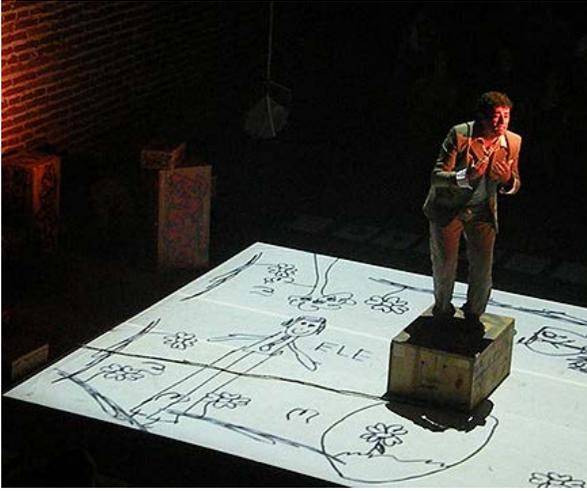


Foto: Divulgação

Num dos treinamentos para desenhar a cena de *I-N-O-C-E-N-T-E*, o ator Arilson Lopes estava trepado na janela de uma sala ensaio do Teatro de Santa Isabel como se fosse se jogar, como se fosse um suicida que está dizendo aquilo para alguém. O diretor Marcondes Lima lembra que o Coletivo não tinha como comprar essa proposta, de situar o artista no alto de um prédio para se jogar. A solução foi explorar o ator em cima de uma caixa, sugerindo que em algum momento ele poderia saltar dali. “É um pulinho, mas ele está acima do chão”, comenta o diretor, que pensou numa caixinha de música. “Imaginei como se fosse uma bailarina invertida. Uma bailarina monstruosa. E ele ficaria girando ali, e não teria problema para o público, porque ele estaria falando para todos os lados”⁵⁶.

Mais uma vez o ator fica estático e o aparato é que permite o movimento. Isso provocava leituras diversas do sentido da cena. De uma caixinha de música a estado de confusão mental do personagem. E o ator dizendo aquele texto de que a culpa não era sua, mas da criança que vinha se insinuando para cima dele.

Em *I-N-O-C-E-N-T-E*, a imagem no chão remete a desenhos de entrevistas que psicólogos fazem para descobrir se a criança foi abusada ou não. Muriel – filha de Marcondes Lima e da jornalista Carla Denise –, na época com sete

⁵⁶ Marcondes Lima. Entrevista com a autora em 27 de junho de 2020.

anos fez alguns desenhos a pedido do pai: a imagem de um monstro, uma flor estranha. Esses elementos foram inseridos no cenário.

Figura 15: *Márcia Cruz em Maracabul.*



Foto: Rubem Donato

Figura 16: *Fábio Caio em Meu último Natal.*



Foto: Divulgação

O menino que queria receber um revólver de presente de Natal é o eixo de *Maracabul*. A atriz Márcia Cruz desenvolvía a cena basicamente no chão.

E nesse solo havia uma projeção do mangue, da lama, do Recife. A intérprete se levanta em dois ou três momentos, mas na maioria do tempo atua no plano baixo. Isso funcionava muito bem no Teatro Hermilo Borba Filho, onde ocorreu a primeira temporada, porque tinha arquibancada que dava para ver a coisa toda, o chão, a projeção.

A peça fazia uma ligação desse menino que deseja um revólver de fim de ano com *Meu último Natal*, a do outro garoto que ajuda Papai Noel a não ser assassinado pelo amigo; amigo esse que podia ser aquele menino que queria o revólver. A ideia subjacente é de que o menino tem essa mãe, que explora a própria miséria dele. Foi inspirada em crianças que ficam em caixinhas, cestos, nessas pessoas que exibem a miséria e fica alguém pedindo dinheiro. Uma cena bem característica do Recife. Existe em outros lugares, mas no Recife ganha ares espetaculares, muitas com a exibição da miséria numa kombi: alguém abre o capô, ou mostra a pessoa quase que morrendo ali, e o alto-falante dizendo o que está acontecendo. E as testemunhas da situação tendo que, como expressa Marcelino Freire, “emprestar bondade a Deus”, dar um dinheirinho. Essa imagem foi construída pelo grupo. Da mãe (André Brasileiro) que ficava mexendo numa canequinha com o dinheiro. E Fábio Caio troncho dentro da caixinha enquanto contava toda a história.

O efeito da projeção era mais abstrato; composto por luzes de Natal desfocadas e que ficavam piscando no fundo e no chão. E terminava num Carnaval.

O conto *O amor cristão* foi escolhido para terminar o espetáculo. A ideia de amor (cruel) é transformada em música e desconstruída no texto e na cena. O frevo, no formato marcha-canção, composto por Henrique Macedo é narrado pelos atores, que entram um a um, e se posicionam em frente das pedras cenográficas. No final, todos pegam uma pedra e simulam arremessar no público. No momento do blecaute, as pedras, que passaram todo o espetáculo i em cima dos espelhos refletem luz. É o momento mais metafórico do espetáculo, as pedras se iluminam. É uma espécie de intimação para o público. Se até as pedras se iluminam, se elas pensam, então faça alguma coisa com a sua cabeça. E fechava o espetáculo com os atores cantando “Cristo mesmo disse meu filho se não houver sangue não é amor”. “Alá disse se não houve sangue não é amor”.

Neste terceiro espetáculo do Coletivo Angu de Teatro, o segundo com textos de Marcelino Freire, o Recife povoa imageticamente a partir de muitas subjetividades. Rasif, Alrasif, Recife está repleto do Recife, de figuras do

Figura 17: *Cena final, Amor Cristão.*



Foto: reprodução do Youtube

O amor cristão

Amor é a mordida de um cachorro pitbull
que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe.
Amor que não larga. Na raça. Amor que pesa uma tonelada.
Amor que deixa. Como todo grande amor. A sua marca.
(...)
Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue. Meu filho.
Não é amor.

recife, do imaginário da cidade. Como um mar que arrebenta, as palavras das figuras são lançadas ao (pelo mundo) mundo, movimento que abarca espaços públicos, privados, temporalidades que misturam passado, presente e futuro numa dança dramática vislumbrada como ciranda. Nesse dançado circular, na qual a maioria dos narradores, que poderíamos pensar também em brincantes, vocalizam em primeira pessoa. Sob essa mirada, o coletivo (atoral e dramático) é um trançado formado por essas singularidades, tanto no que se refere às personagens quanto aos atuantes do Angu.

Para concluir, numa espécie de coda textual, repasso uma história obscena, que estava fora da cena, mas que pode dizer algo sobre esse trajeto. É uma das pedradas. No final da temporada de *Rasif* tinha acontecido um acidente numa rua, próxima ao Teatro Hermilo Borba Filho e o coletivo albergou umas pessoas bem humildes. Entre elas, um casal quis assistir ao espetáculo. A dupla se enxergava naquelas cenas, de tal forma que a mulher foi falar com

diretor. Disse que foi a primeira vez, que nunca tinha visto teatro, e que tinha ficado muito feliz. Essa obs-cena deu outros sentidos para as inquietações do diretor, sempre em crise com a existência e os sentidos da arte.

Referências

- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. *A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 71-80, jul./dez. 2011. <http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/05/10-A-escrita.pdf> Acessado em 30 de junho de 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Revista Repertório*. Salvador: PPGAC/UFBA, n.16, p. 11-23, 2011.
- _____. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Rasif – mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. 1987. 127 f. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MOURA, Ivana. *Soco na estagnação contemporânea. Diário de Pernambuco*, Recife, 24 abr. 2004. Viver, p. C-4.
- MOURA, Ivana. *Coletivo Angu bota Rasif no mapa. Diário de Pernambuco*, Recife, 1 set. 2008. Viver, p. B-4.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia de Textos Narrativos*. Ciudad Real, (Espanha): NAQUE Editora, 1ª Edición, 2003
- TONANI DO PATROCÍNIO, Paulo Roberto. *Marcelino Freire - Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 2009, (33), 222-225. Acesso: 26 out. ISSN: 1518-0158. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127097007>

Narrativas, Memórias e Registros

Christiane de Fátima Martins (USP)

Danilo Corrêa (UFSCar)

Passamos muito superficialmente pelas coisas sem realmente vivenciá-las em sua total potencialidade, num tempo turbinado, enlouquecido e esmaecido, dificultando o estar presente no aqui-e-agora. Apesar de termos nossas necessidades de existência atendidas com mais velocidade, principalmente por causa da tecnologia, a maioria de nós carrega a percepção de que estamos com o dia-a-dia mais escasso de tempo, o que nos dá uma sensação de eterno presente.

Talvez seja essa sensação que faz com que diversos artistas sintam a necessidade de criarem obras que gerem no espectador a necessidade de fruição do momento presente, de experimentá-lo de forma profunda, em tornar esse momento uma memória vívida, através de dispositivos de reflexão capazes de criar memórias individuais e coletivas significativas, já que “a relação espaço-temporal e seus desregramentos gerados no momento contemporâneo tornam-se o motor para a produção artística, voltada para a evocação de uma memória expandida” (Canton, 2009, p.35).

À luz disso, podemos crer que a obra de arte passa a ser também um ato de resistência para esse tempo turbinado que vivenciamos na sociedade ocidental contemporânea, onde as coisas e os acontecimentos estão em constante transformação, em um fluxo contínuo.

Podemos considerar que esse ato de resistência se dá ao exigir que o espectador permaneça em um estado contemplativo, no qual é preciso estar submerso, inteiro no que ocorre; é o demorar a entender e experienciar, é o estar completo sem pensamentos direcionados a outros eventos, que acaba sendo o contraponto a forma que o tempo transcorre no dia-a-dia, no que Byung-Chul Han (2016) chamou de sociedade do consumo.

Nessa sociedade, o tempo fora do período de trabalho é ínfimo, já que esse tempo, muitas vezes medido pela produtividade do sujeito, “é preenchido por acontecimentos e vivências superficiais e fugazes. Uma vez que nada liga o tempo de maneira duradoura, ele parece correr muito depressa ou conhecer uma aceleração completa” (Han, 2016, p. 111). Ou seja, como o tempo

precisa ser preenchido pelo trabalho, resta pouco para os momentos de pausa, e o sujeito sente a necessidade de preencher essa pausa com o máximo de vivências, para, de certa forma, compensar aquele tempo que passou trabalhando, não podendo, assim, despende muito tempo em algo que exija um estado contemplativo, e mesmo quando se permite a entrar nesse estado, é lembrado constantemente de suas demais tarefas, entendendo esse estado como algo que “ocupa” seu tempo sem gerar um resultado de fato produtivo.

Contudo, o estado contemplativo não é o estar parado, mas é o deixar-se sentir, reverberar no corpo e na mente o que acontece ao sujeito, não vivendo com um tempo contado de recuperação de energia para logo mais voltar ao tempo do trabalho, e sim ter uma ação pensada e refletida no sentido de o sujeito agir ao invés de reagir, além disso, esse agir deveria ser um agir criativo que leva à experiência, ao encontro de memórias, esse estágio que nos parece cada vez mais difícil de atingir dentro da sociedade que preza tanto à produtividade e ao tempo instantâneo de hoje, que gera uma inquietação generalizada que

não permite que o pensamento aprofunde, que se distancie, que chegue a algo verdadeiramente outro. O pensamento já não dita o tempo, mas é o tempo que dita o pensamento. Daí que esse se torne temporário e efêmero. Deixa de comunicar com o duradouro. (Ibidem, p. 130)

Dessa forma, antes mesmo de completar sua reflexão, o sujeito já busca por um complemento, justificativa ou explicação daquilo que viu, sentiu, pensou, presenciou, sem realmente deixar-se fruir, sem contemplar, sem se aprofundar em sentidos que refletem uma memória individual ou coletiva. Agora quando o sujeito se permite contemplar o que presencia, e se demora nesse estado, acaba por se permitir meditar e se conectar com suas experiências anteriores, com outras narrativas, volta-se para si e percebe o que lhe ocorre, é o acalmar-se para o mundo, é apreender que o tempo não está acelerado, é compreender que nós é que estamos dispersos.

Podemos ver a arte como um meio possível para a quebra dessa dispersão ao considerar que ela tem a capacidade de convidar o espectador a uma experiência imersiva, a experimentar diferentes narrativas sobre a nossa realidade, a explorar sentidos e sensações (físicas ou não) que o recoloca em diálogo com as práticas sociais, evidentemente, em poder gerar uma reflexão interna

genuína, levantar uma questão adormecida ou até então não formulada, proporcionar um olhar para o cotidiano a partir de outro ponto de vista, resgatar a capacidade do indivíduo de saborear o tempo, ao contemplar e se deixar levar pela obra, deixando que essa afete seus sentidos, seus pensamentos, acesse suas memórias trazendo sensações e sentimentos vivenciados, sobrepondo a essa memória a afetação desse momento em que se depara com a obra, fazendo dessa uma nova memória que poderá ser revista e ressignificada a partir de outra experiência vivida futuramente.

Assim, a obra, quando atinge seu caráter de criadora de narrativas e experiências, é passível de ser revisitada, rememorada e ressignificada de tempos em tempos pelo indivíduo. Ao perceber ser o “portador da memória de sua experiência que ele transmitirá e compartilhará, o espectador se torna o mensageiro da obra, a encarnação do efêmero”⁵⁷ (Gonon, 2011, p. 182).

Essa efemeridade, tanto da obra como da reverberação no espectador, essa sensação de que ela existe somente no aqui-e-agora, na presença daqueles que circulam naquele espaço no momento em que ela é exposta, faz com que muitos busquem registrar o momento, a maioria os registra através de fotografias e/ou vídeos, porém, mesmo que o registro seja realizado como forma de confirmar a existência da obra, o mesmo pode ser visto como um elemento que também a mantém viva, suscitando, no imaginário de quem vê tais registros, um novo olhar a respeito do que foi a obra, mira a ação passada captada em seu momento presente, que se tornou estático, e por assim permanecerá.

Contudo, como cada qual carrega sua bagagem de experiências, sua formação narrativa, isso faz com que cada olhar seja historicamente e discursivamente único, e esse registro, assim como a própria obra apresentada em seu tempo presente, irá reverberar de formas distintas a cada sujeito, produzindo inúmeros pontos interpretativos, e, por conseguinte, narrativas ainda mais diversas, podendo agregar memórias e transformar o registro que se tem daquele momento passado em relação com seu presente.

À luz disso, podemos refletir sobre os monumentos comumente encontrados nas cidades, em sua grande maioria representando momentos históricos, homenageando figuras conhecidas da história local ou admiradas por aqueles que ali habitam, além disso, esses monumentos revelam o caráter estético e artístico presente na sociedade em que é criado/exposto, assim

⁵⁷ Tradução nossa

como possibilita também ver como a sociedade desse lugar registra, no corpo da cidade, como ela pretende ser vista e lembrada, e, por conseguinte, quais narrativas e memórias estão sendo compartilhadas e formatadas.

É possível que haja, nessa construção contínua da cidade, também um olhar artístico sobre seu espaço urbano, o qual pode ver a cidade a partir de um duplo aspecto: o primeiro a percebe por meio dos diversos monumentos, arquitetura, espaços públicos e privados que a modelam e definem sua imagem; o outro aspecto está no emprego do tempo feito pelos cidadãos, e ainda pelos mais diversos tipos de olhares que se voltam para a cidade, seu espaço físico e simbólico, considerando que a prática social se realiza espacialmente. Assim, há uma relação direta entre a produção do espaço e do tempo e a constituição de uma sociedade, e de sua memória coletiva.

Voltando às construções que permeiam da cidade, é interessante termos em mente que não só a feitura delas que irá ser suficiente para definir qual a memória que a sociedade deseja preservar na cidade, mas principalmente a relação de quem habita e convive com tais construções, sejam elas escultóricas, arquitetônicas, vias de passagens ou até mesmo eventos transitórios, como as produções artísticas populares que, de vez ou outra, recontam e indagam monumentos e discursos, como podemos observar na produção artística e crítica do nosso Carnaval.

O tempo do Carnaval e as narrativas sobre os monumentos

O Carnaval é uma das principais festas brasileiras e, como outras manifestações culturais, é afetado por várias tendências que definem épocas e estilos, se constituindo de diversas maneiras nas diferentes regiões e reverberando em escala, macro ou micro, em outros movimentos culturais, políticos e econômicos que acontecem no país. Podemos captar a dimensão de que a folia celebrada no Carnaval contemporâneo é um tipo de manifestação plural, aberta a influências das novas mídias e da fragmentação pós-moderna (Araújo apud Ferreira, 2004), ou seja, a noção de pluralidade da festa segue o curso da história, fazendo nascer e renascer o Carnaval de maneira singular, mas contemplando as variações de grupos, suas propensões, seus costumes e suas tradições.

O desfile das Escolas de Samba é um dos tipos de manifestações que acontecem ao longo dos dias de folia no Brasil. Eles pertencem à estruturação simbólica e ritualística da sociedade e se configuram, concomitantemente, como uma manifestação popular e artística pela qual pode-se analisar processos de

discursividades e processos narrativos que nos permitem o acesso a símbolos e arquivos que retomam e apontam uma representação sobre a memória e os sujeitos envolvidos na festa ou fora dela.

Trazendo à tona a obra artística produzida pelo carnaval como uma materialidade dessa tentativa de reavivamento da história a partir da arte visual e sonora como ativação de memórias coletivas até então apagadas, podemos pensar um desfile enquanto uma obra em movimento contemplada por sujeitos plurais e complexos. O desfile produz, assim, aquilo que chamamos de *narrativa carnavalesca*⁵⁸ que possibilita a exploração, por parte do artista criador e do público em geral, de outras memórias que provocam a ordem político-social estabelecida e proporcionam novas fruições artísticas e culturais sobre determinado acontecimento histórico.

Assim, o primeiro recorte de análise sobre a relação narrativa, tempo e o registro que se cria para determinados monumentos citadinos deslocados para o campo da arte popular, se estrutura por imagens e enunciados sobre o *Monumento às Bandeiras*⁵⁹ presente alegoricamente no desfile de 2019 da Estação Primeira de Mangueira. O recorte específico sobre monumentos históricos ou iconografias históricas decorre da nossa proposição de que em processo de carnavalização⁶⁰ na avenida eles narram desdobramentos artísticos, circulam outros saberes, abrem espaço para formação de opinião e geram impacto na própria folia e nos dizeres sobre a prática cultural das Escolas de Samba, já que nesse processo eles podem ser confrontados por vozes que reivindicam suas narrativas de existência.

Vale ressaltar, contudo, que um desfile exhibe fantasias e visualidades alegóricas que derivam de um enredo específico. A materialidade artística do desfile dialoga com padrões estéticos, sociais, discursivos ao mesmo tempo em que também pode superá-los, invertê-los e produzir outros sentidos e saberes que transbordam para além de seu tempo de realização. Através dessa materialidade,

⁵⁸ Denominamos e entendemos *narrativa carnavalesca* como um conjunto de práticas linguísticas, simbólicas, artísticas, sonoras e visuais que compõem um desfile de Escola de Samba, porém nem todo desfile reflete o efeito da *narrativa carnavalesca*, apesar de ser composto por formas e estruturas de execução similares. O efeito da narrativa endossa as práticas mencionadas e coloca em evidência os registros pluriversais produzidos na avenida e para além do cortejo, ou seja, a *narrativa carnavalesca* ocorre em desfile, mas não se finaliza nele.

⁵⁹ Victor Becheret, 1953.

⁶⁰ Bakhtin, 2008.

como acreditamos, também se pode interpretar um conjunto de memórias sociais e políticas que estão em foco ou que questionam historicidades resgatadas em um tempo presente. Vemos isso como uma possibilidade dentro do universo criativo das Escolas de Samba e não como uma regra *ad hoc*.

A estrutura e a estética dos desfiles, inseridas em um contexto político e ideológico específicos, podem se configurar como um acontecimento cênico de memória de formação social e práticas históricas e culturais sobre determinado tema, além da elaboração de críticas ou exaltação aos valores vigentes. Tudo dependerá de outros interesses e acordos que vão para além da própria arte carnavalesca disposta na avenida, mas que pode interferir ou não em sua execução, realização e absorção.

Salientamos ainda que devido à projeção cultural, política e econômica que os desfiles – principalmente da cidade do Rio de Janeiro e, atualmente, o espetáculo da cidade de São Paulo – estabelecem no imaginário local, nacional e internacional, as Escolas de Samba podem assumir um papel relevante na construção simbólica e narrativa de uma sociedade plural. Dessa maneira, as *narrativas carnavalescas* possibilitam um campo de discussão, de análise, de uma educação crítica e artística, de um espaço de linguagem, subjetividades e práticas simbólicas emancipatórias.

A memória e a carnavalização sobre um monumento

Em 2019, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira sagrou-se campeã do carnaval da cidade do Rio de Janeiro ao narrar na avenida “História pra ninar gente grande”. A proposta do enredo, desenvolvida pelo carnavalesco Leandro Vieira, questionou fatos apagados e evidenciou personagens históricos que são colocados em segundo plano ou nem chegam a ser mencionados dentro da lógica da *história oficial* do Brasil. O desfile se consagra como uma espécie de epopeia brasileira de ‘heróis’ e povos originários a partir de outra versão narrativa que contrapõe, concomitantemente, as “falas autorizadas” e os discursos de manutenção de um tipo de memória e de poder.

Como ressaltou o próprio carnavalesco, “a proposta é questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação”⁶¹. A sinopse do enredo justifica-se por

⁶¹ Trecho de argumento do carnavalesco Leandro Vieira para o enredo da Mangueira. Disponível em: <http://www.mangueira.com.br/noticia-detalhada/993>.

um questionamento crítico que Vieira propôs e que acionou uma espécie de inversão dos fatos narrados na construção histórica do país.

De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional - valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites – e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.⁶²

De certa maneira, a *narrativa carnavalesca* que se instaura e se sustenta nesse desfile atravessa os dizeres e os símbolos oficializados produzindo um paradoxo interessante dentro de seu próprio acontecimento: há a carnavalização de memórias coletivas sem deixar de explorar as memórias oficiais na própria subversão da narrativa, isto é, um jogo jocoso que se materializa da comissão de frente (personagens jocosos e abobalhados, como a própria Princesa Isabel, diante dos heróis negros e indígenas) ao último carro alegórico (a figura de Duque de Caxias como um velho decrépito sobre corpos abatidos).

Ao trazer para a Sapucaí um revisionismo reparador corajoso e oportuno para os dias atuais, Vieira promoveu uma ode aos oprimidos, costurada em um campo de batalha sensível: as páginas oficiais dos livros da nossa história que louvam os opressores. (Name, 2019, s/p).

Nesse desfile, portanto, há um agenciamento de discursos e memórias que emergem antes, durante e após a realização do evento. A noção de *memória estática* e *memória alegórica*⁶³ como procedimentos de análises sobre os desfiles de Escolas de Samba, as iconografias e sentidos proporcionados por meio da *narrativa carnavalesca* nos ajudam a observar formas expandidas e caricatas dos discursos políticos recorrentes do cenário brasileiro. A *memória alegórica* se torna a via por onde o *corpo fantasiado, alegórico* irá contrapor a *memória estática*, isto é, a noção de uma *brasilidade oficial*.

⁶² Idem.

⁶³ Estes conceitos foram estipulados pela professora Tania Conceição Clemente de Souza (2000) ao analisar alguns desfiles de Escolas de Samba do grupo especial do carnaval carioca do ano 2000, em que as escolas apresentaram enredos sobre os 500 anos do Brasil.

A memória alegórica, mais do que ser lugar de possibilidade de fundação do acontecimento, rompendo com uma memória oficial (o Arquivo), descreve como é possível [deslocar] os limites entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (a polissemia). Na base de construção dessa memória, porém, está a imagem como o grande operador discursivo, o que permite [...] entender um pouco mais da materialidade da imagem e das formas como significa, acrescentando por um lado ao estudo do não-verbal e, por outro, ao estudo da imagem em si, no âmbito da visibilidade e no âmbito da representatividade. (Souza, 2000, p.154-155).

A memória alegórica rompe sentidos que são produzidos tanto pela visibilidade do desfile quanto pela apreensão e participação dos corpos envolvidos no acontecimento carnavalesco. O alegórico permitiu que novos heróis fossem eleitos dentro do enredo da Mangueira. Também pelo caráter de denúncia, a *narrativa carnavalesca* que decorreu nas fantasias e alegorias explorou, em alguns casos mais evidentes, uma leitura, uma representatividade que subverteram os sentidos pré-determinados oficialmente, como, por exemplo, o carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado” (figura 01).

Figura 1



Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”

Contudo, esse processo de ressignificação das narrativas e, conseqüentemente, de memórias, essa carnavalização do signo que através da *memória*

alegórica permite que exploremos ainda mais os sentidos produzidos pela narrativa do desfile da Mangueira, não ocorre somente no âmbito exclusivo do carnaval. O *Monumento às Bandeiras* tem sido alvo constantemente de ações performáticas de grupos político-ideológicos, partidários ou não, que o enxergam, muitas vezes, como um marco de poder e representação da manutenção dos privilégios de homens que buscam manter o curso de uma história contada apenas de um lugar específico, isto é, o homem branco colonizador.

É a partir daqui que a carnavalização, a possibilidade de inverter padrões, de subverter regras e símbolos, de brincar com a realidade, de expandir a crítica grotesca sobre o homem e suas ações históricas, pode ser explorada tanto no desfile da Mangueira quanto nas ações públicas que o monumento tem sofrido. Nesse ponto, temos uma convergência de tempo, de espaço, de produção e reprodução iconográfica que são pertinentes para a circulação de discursos e a construção e desconstrução de memórias, permitindo que esta obra carnavalesca atravesse o acontecimento único do desfile e resgate, ao mesmo tempo, os acontecimentos anteriores à sua materialização.

Figura 2



Monumento às Bandeiras. São Paulo – SP⁶⁴

⁶⁴ Fonte: Arquivo de internet. Autora: Rovena Rosa / Agência Brasil. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_pichado-2.jpg.

O segundo carro alegórico (figura 01) possibilitou nos revelar uma memória estática subvertida em memória alegórica, ao lembrar quando o monumento amanheceu ‘pintado’ (figura 02), em setembro de 2016, e que foi tachado como vandalismo e ato terrorista por familiares da família do escultor Brecheret, por críticos, jornalistas e demais representantes do poder público.

Esse fato se traduz em uma ação possível de interferência sobre o monumento, algo que pode ser lido de forma abstrata e sem caráter de desvalorização do patrimônio público da cidade; são cores sobressaltadas sobre um monumento que diz muito da formação e constituição dos valores sociais que circulam sobre um imaginário de país. É nesse ponto que observamos que há uma resistência criada sobre a forma de se narrar a história. Ao intervir sobre o monumento, novas narrativas são criadas, recriadas, questionadas e resgatadas.

Em 2013, o monumento sofreu interferências verbais e visuais que construíram sentidos e disseminaram imagens que o deslocaram e o ressignificaram em sua própria história oficializada⁶⁵. Uma marcha pelos direitos indígenas e quilombolas, pelo fim da PEC 215, pela demarcação das terras Guarani, iniciou-se pela Avenida Paulista e terminou em pleno monumento com faixas, cartazes e pichações que traziam, entre tantas nomeações, o termo “Assassinos!” (figuras 03 e 04)

A partir desta memória das imagens sobre o Monumento às Bandeiras, voltamos ao desfile da Mangueira estabelecendo um diálogo entre as imagens estáticas e alegóricas que possibilita que se expanda o próprio acontecimento, isto é, a possibilidade de outras narrativas, novos olhares sobre o mesmo fato. A *narrativa carnavalesca*, neste desfile específico, admite a exploração de um diálogo inverso com uma narrativa histórica (figura 05), e sua visualidade permite que símbolos sejam resgatados e transformados a partir da pluralidade discursiva e artística (como a invocação dos termos ‘Funai’, ‘Mulheres’) que emerge de um desfile crítico, jocosos, ao mesmo tempo, acusatório.

No caso do desfile da Mangueira, temos ainda duas formas de explorar a memória sobre os monumentos, sendo uma que subverte completamente o signo, o transformando até em releitura e ressignificação de algo oficializado; e outra que não inverte a essência do símbolo, mas o expande e o amplia

⁶⁵ Conforme notícia *Marcha pelos direitos indígenas e quilombolas reúne cerca de mil pessoas na Av. Paulista*. Disponível em: www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/marcha-pelos-direitos-indigenas-e-quilombolas-reune-cerca-de-mil-pessoas-na-av-paulista.

dentro de uma lógica de carnavalização. A alegoria “O sangue retinto por trás do herói emoldurado” (figura 05) apresenta elementos pertinentes para uma convenção de formas e estruturas que retomam e transformam as memórias sobre uma *história oficial de brasilidade*, sendo tais elementos a cor vermelho rubro fazendo alusão ao sangue dos povos originários derramado pelos Bandeirantes, adereços cadavéricos, estátuas indígenas com mordanças, composições de animais silvestres, além de outras materialidades que compõem a forma alegórica.

Outro ponto relevante é a réplica dourada do monumento (figura 06), mesclando-se ao vermelho escorrido por entre as estátuas que carregam pichações como “Ladrões” e “Assassino”, que ressignificam os sentidos atribuídos à obra original, além de resgatar a memória iconográfica do ato de 2013.

Figura 3



Manifestação no Monumento às Bandeiras⁶⁶

⁶⁶ Fonte: Arquivo de internet. Sem referência fotográfica. Disponível em www.google.com/imagem

Figura 4



Manifestação no Monumento às Bandeiras⁶⁷

Figura 5



Carro alegórico "O sangue retinto por trás do herói emoldurado"⁶⁸

⁶⁷ Fonte: Arquivo de internet. Foto de Tiago Moreira dos Santos. Instituto Socioambiental. Disponível em: www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/marcha-pelos-direitos-indigenas-e-quilombolas-reune-cerca-de-mil-pessoas-na-av-paulista.

⁶⁸ Fonte: Arquivo de internet: Carro alegórico da Mangueira no segundo dia de desfile na Marquês de Sapucaí. Foto: Emiliano Capozoli. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/mangueira-vence-o-estandarte-de-ouro-do-carnaval-2019/>.

Figura 6



Carro alegórico "O sangue retinto por trás do herói emoldurado"⁶⁹

As imagens produzidas pelo desfile mangueirense proporcionaram uma experiência individual e coletiva que pode perpassar o tempo do espetáculo: o sujeito espectador se coloca como participante relacional, contemplativo do que acontece na avenida, cantando, dançando e interpretando formas e cores que atravessam seu campo de visão; e mesmo que a ação do sujeito não altere o desenho final do desfile, pois há grades que dividem quem é público e quem são os desfilantes, o acontecimento do cortejo carnavalesco provoca efeito sensorial coletivo quando os corpos passam pela experiência da narrativa e são transpassados pelo simbólico e por memórias plurais.

O que o desfile da Mangueira proporciona, a partir desse diálogo entre o registro, o tempo do seu acontecimento e suas memórias, é a releitura carnavalesca expandindo o próprio acontecimento narrado e, conseqüentemente, instaurando a continuidade de um ato que ultrapassa a temporalidade das interpretações.

A resistência de narrativas e o registro de existência

Para além da avenida, muitas vezes ocorre a profanação de construções, que passam a receber outro significado ou passam a ser lidas de outra forma.

⁶⁹ Fonte: Arquivo de internet: Monumento de Brecheret coberto de vermelho: "ladrões e assassinos". Fotografia sem referência. Disponível em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/no-desfile-mangueira-denuncia-violencia-dos-bandeirantes-na-colonizacao-do-brasil/>.

Como exemplo podemos citar o ocorrido com a estátua da sambista Deolinda Madre, conhecida como Madrinha Eunice (1909-1995), na praça da Liberdade, em São Paulo/SP, durante um evento que ocorreu no local em setembro de 2023.

Figura 7



Escultura da Madrinha Eunice.⁷⁰

A estátua da fundadora da Lavapés⁷¹, considerada por muitos a primeira escola de samba da cidade de São Paulo, foi esculpida pela artista Lídia Lisboa e inaugurada da Praça da Liberdade, em abril de 2022, em uma tentativa da cidade de homenagear as personalidades negras locais, e buscando resgatar a origem do bairro da Liberdade, que apesar de hoje estar muito associado à cultura asiática, sobretudo japonesa, os primeiros habitantes do bairro foram os negros, inclusive o nome do bairro se deu por causa do enforcamento do militar negro, Francisco José das Chagas, conhecido como Chaguinhas, que liderou uma revolta em Santos, e por isso, foi punido com a pena de morte,

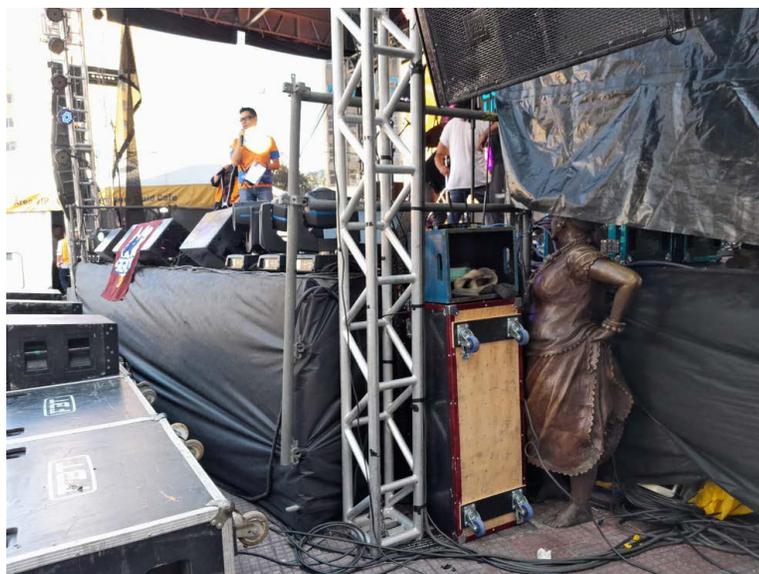
⁷⁰ Fonte: Arquivo de internet. Autora: Rovena Rosa/Agência Brasil. Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/sao-paulo/palco-encobre-estatuade-madrinha-eunice-em-evento-e-revolta-sambistas/>

⁷¹ A escola Sociedade Recreativa Beneficente Esportiva da Escola de Samba Lavapés (atualmente chamada de Lavapés Pirata Negro), foi fundada em 1937, tendo a madrinha Eunice como fundadora, que se inspirou no carnaval carioca da Praça Onze, e quis recriar algo semelhante na capital paulistana.

em 20 de setembro de 1821, tendo a população do bairro clamado por liberdade, não sendo atendida pelo poder público, associando a esse fato o nome do bairro que persiste até hoje.

Foi em uma tentativa de trazer essa memória do bairro que a estátua de Madrinha Eunice fora ali instalada, contudo, ainda são poucos que conhecem e reconhecem tanto a história do bairro como a de Madrinha Eunice, chegando assim ao ocorrido de setembro de 2023, durante o Festival de Cultura Geek, que construiu o palco colado à estátua, escondendo a estátua na lateral do palco, tampando o rosto dela e deixando-a cercada por cabos e caixas sonoras, tendo sido esse ato um desrespeito à memória da pessoa e da história que o monumento busca resgatar, o que gerou vários protestos, repercutido nas mais diversas mídias.

Figura 8



Estátua da sambista negra Madrinha Eunice ficou escondida na lateral do palco de evento no Centro⁷²

Apesar da criação da estátua ter sido feita como um dispositivo de ativação de memória e o resgate da importância histórica das pessoas que habitaram

⁷² Fonte: Arquivo de internet. Foto: Arquivo Pessoal. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/09/17/palco-de-evento-da-prefeitura-e-montado-encostado-em-estatu-da-sambista-negra-madrinha-eunice-no-centro-de-sp-e-gera-protestos.ghtml>

e construíram o bairro, a falta de pertinência e consideração dada a ela pelos organizadores do evento revela o grau de apagamento que essa personalidade tem no momento presente, sendo completamente ignorada, senão dizer, novamente segregada.

Dessa forma, as narrativas, o tempo e o registro sobre os monumentos oficiais a partir das interferências do artista e/ou espectador estariam à mercê de um movimento interno e externo que questiona práticas sociais, ao se colocar em um lugar de construção e desconstrução de ideias, ao dispor seu próprio papel crítico, artístico e social, mesmo que esse papel não esteja estampado durante a realização e fruição do tempo da obra.

No contexto de eventos como desfiles de Escolas de Samba, a presença de monumentos que narram a memória afro-brasileira torna-se crucial. Esses monumentos não são apenas elementos artísticos, mas também símbolos que promovem a diversidade cultural e desafiam narrativas históricas hegemônicas. Ao considerarmos a importância desses monumentos, ampliamos nosso olhar para além da estética, explorando o papel fundamental que desempenham na construção da identidade da cidade.

Esses monumentos não são apenas testemunhas silenciosas do passado; eles são agentes ativos na elaboração de uma narrativa urbana mais inclusiva. Ao destacar a memória afro-brasileira, desafiamos não apenas a estética tradicional, mas também questionamos as narrativas que a cidade aceita e perpetua. Isso nos leva a refletir sobre a cidadania e as histórias que a cidade permite serem contadas. É neste ponto que surge a necessidade de analisar quais narrativas são promovidas para manter o poder hegemônico e quais são suprimidas, resultando em segregação.

A cidade, nesse contexto, torna-se uma arena onde diferentes narrativas competem por visibilidade e reconhecimento. Estratégias para subverter e questionar as narrativas hegemônicas tornam-se vitais. Eventos culturais como desfiles de Escolas de Samba oferecem uma plataforma onde as diferentes vozes podem se expressar, desafiando as normas estabelecidas e promovendo uma reflexão crítica sobre a cidadania e a memória coletiva.

À luz dos episódios aqui destacados, buscamos mostrar a importância da resistência das narrativas e do registro de existência. Seja por meio de desfiles carnavalescos que questionam e reinterpretam a história oficial, como no caso da Mangueira, ou através de monumentos que buscam recontar a história de figuras esquecidas, como a estátua da Madrinha Eunice, a luta pela

preservação e ampliação de narrativas diversas é fundamental. A carnavalização, nesse contexto, não se limita ao desfile anual, mas se estende à vida cotidiana, à interação com monumentos e à constante busca por reconhecimento e visibilidade.

A resistência das narrativas é um ato de preservação da memória coletiva, desafiando o esquecimento e a marginalização. Ao explorar diferentes formas de expressão artística e crítica, as comunidades podem reivindicar seu espaço na construção da história e desafiar as representações unilaterais que muitas vezes prevalecem nos espaços públicos. Essa resistência não apenas ressignifica o passado, mas também molda o presente e influencia a construção de futuras memórias.

Em um mundo onde o tempo parece acelerado e as narrativas muitas vezes são moldadas pela pressa e superficialidade, a reflexão sobre o tempo, a memória e os registros torna-se essencial. É preciso valorizar os momentos de contemplação, permitindo-se vivenciar profundamente as experiências, sejam elas proporcionadas por obras de arte, manifestações culturais ou monumentos urbanos. Somente ao reconhecer a importância desses registros e ao abraçar a diversidade de narrativas é que podemos verdadeiramente enriquecer nossa compreensão do passado e do presente, contribuindo para a construção de uma memória coletiva mais inclusiva e autêntica.

Referências

- ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: São Paulo: UNB/Hucitec, 2008.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ESCOLAS DE SAMBA trarão desfiles com críticas políticas e homenagem a Marielle. **Blog da Cidadania**. 01 de mar 2019. Disponível em <https://blogdacidadania.com.br/2019/03/escolas-de-samba-trarao-desfiles-com-critic-as-politicas-e-homenagem-a-marielle/>.
- FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GONON, Anne. **In Vivo: Les figures du spectateur des arts de la rue**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

- HAN, Byung-Chul. **O Aroma do Tempo** – um ensaio filosófico sobre a Arte da Demora. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.
- NAME, D. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. 2020. **Revista Caju**. Disponível em www.revistacaju.com.br.
- NAME, D. PELLACHIN, F. Caxias despedaçado e histórias em disputa. 2019. **Revista Caju**. Disponível em www.revistacaju.com.br.
- SOUZA, Tania C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. **Contracampo**, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000.

PARTE III

O Objeto no Teatro e o Teatro de Objetos

Felisberto Sabino da Costa (USP)

Igor Gomes Farias (USP)

Em memória de Jéssica Santoro Gallo e Laura Wilbert Gedoz

Às vezes temos ideias felizes

O território cênico que costuma circunscrever o Teatro de Animação, abriga o Teatro de Objetos, cujas experiências artísticas tanto aproximam-se como distanciam-se dele ao assumir operações focadas no objeto, sem necessidade de conferir-lhe uma ânima — se em alguns casos ainda se tem experimentos que atravessam a ideia de ânima, na maioria, os experimentos envolvem sua “objetude”.

É importante ressaltar que o Teatro de Objetos não se resume a essas duas perspectivas porque vem se tornando múltiplo e há possibilidades radicais que o direcionam a um lugar próprio, com contornos inauditos no trato com o objeto, enquanto o Teatro de Animação busca no objeto possibilidades de invenção, contaminação, performatividade.

Nessa vastidão de olhares, ao passo que Aníbal Pacha, numa proposição de exercícios de animação, intitula-os *Rastros de um caminhar do corpo com o objeto-boneco* (2019, p. 53), Ana Maria Amaral cunha o termo BonecObjeto para nomear parte do seu grupo, apontando para experiências diversas; ela nos diz que “os objetos, quanto mais ricos em funcionalidade, mais pobres em significado. Exemplo contrário são os objetos antigos que quase não têm função, mas estão carregados de significados” (1993, p. 207). Ligados por “funções e por afetos” (1993, p. 208), dentre outras possibilidades, os objetos evocam memória, ancestralidade ou um estar presente. Já Beltrame, ao se referir à “máscara-objeto” no teatro de Bertolt Brecht, afirma que o(a) atuante precisa incorporá-la ao seu corpo, ou seja, “quando o ator não tem convivência profunda e suficiente com a máscara, a mesma transforma-se em estorvo, impedindo a representação adequada” (2009, p. 121). O pesquisador conclui que em Brecht a máscara atua como “recurso visual e também é conteúdo narrativo (fábula)”. (2009, p. 114).

No que tange à dramaturgia do Teatro de Objetos, Larios & Hernandez, tendo como protagonistas objetos cotidianos, nominam *texto-objeto/objeto-texto* uma série de reflexões sobre tipos de escritura dramática que,

além de questionar o lugar da autoria, intenta propor-se como “uma caixa de estratégias e provocações” suscetível de “ser compartilhadas simultaneamente com outros coletivos de trabalho” (2018, p. 117). Sob essa perspectiva, o texto se configura como um artefato/objeto. A diretora e pesquisadora Ana Alvarado observa que, no “Teatro de Objetos”, o ator é um manipulador. “Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto” (2009, p. 80). E acrescenta: “La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetal” (2009, p.80/81)⁷³. Por sua vez, em Kantor, o objeto é um ator material que joga com outro ator de carne e osso, este trabalhado como uma espécie de *ready-made* corporal, encontrado pelo diretor em suas incursões pela cidade no transcorrer das montagens dos seus espetáculos. No campo da dança, a presença do objeto serve, tal como no teatro, para o treinamento do(a) dançarino(a) ou como experiência estética na cena. Há ainda um caráter pedagógico ou terapêutico que invoca o objeto como parceiro. A dançaterapia proposta por Maria Fux utiliza objetos que podem atuar como disparadores para os moveres do corpo e a criação dançante. Mediante o contato do papel de seda com a pele, desenvolve-se uma escuta do corpo, possibilitando que sonoridade, textura, cor e temperatura atuem como componentes nesse ato-escuta. Krenak nos diz que “para poder contar uma história da criação do mundo e o mundo ter muitas histórias, e não uma, é preciso que as nossas memórias estejam encorpadas, a gente não pode ser um corpo vazio, a gente tem que ser um corpo de memória” (2023, n.p.) Essa invocação de um corpo-memória, tem a ver também com a expressão “nosso corpo, nosso território” (2023, n.p.). O corpo e o território “se constituem da mesma nave, o mesmo veículo da gente instituir memória, sentido, contando histórias da origem das coisas e experimentando também transmitir, de geração em geração, uma memória social, não só dos objetos, mas uma memória dos nossos afetos, dos nossos sentidos de vida”. (2023, n.p.) Para o antropólogo Jöel Candau, “vivemos em sociedades com uma multitude de objetos”, e estes agem como sociotransmissores. Para além da concretude objetal, o ato de falar, por exemplo, é também um sociotransmissor:

⁷³ “É uma força externa intensa e emocional que impuliona o objeto”. “A manipulação é uma montagem de corpos: o corpo do ator e o do objeto. Ambos são fragmentos de um corpo maior que juntos constituem o sistema do teatro objetal”. (Tradução nossa)

Basta olhar ao nosso redor para observar que existem muitos objetos em nossa vida, mas durante uma vida sempre fazemos uma seleção de certos objetos com a função de lembrar as pessoas com quem nos relacionamos, as profissões que desempenhamos, por acontecimentos diversos etc. E o resultado é que há objetos que são mais investidos que outros com nossos afetos. Esses objetos que são mais investidos que outros com nossos afetos nos são muito úteis quando tratamos de dar uma coerência a nossa vida, pois é uma maneira de operar. (2015, p. 15)

No investimento desses artefatos, a maneira de operá-los no Teatro de Objetos não deve ser pensada como códigos que se replicam nas diversas dramaturgias propostas pelos artistas, mas antes como um processo que se articula ao objeto posto em jogo como invenção e possibilidades. Atuando como sociotransmissores, há certos objetos “que são melhores transmissores que outros” (Candau, 2015, p. 15). Sob essa perspectiva, constitui tarefa do dramaturgo efetuar escolhas. Para o professor e antropólogo,

A primeira explicação é porque um objeto se vê muito bem, tem uma forma, tem uma cor, tem uma história e, além disso, o fato que ocorra um investimento afetivo dentro do objeto faz com que ele seja mais eficaz, por exemplo, quando se trata de estabelecer uma relação com o outro. Por exemplo, dentro da família, a fotografia de um avô, um livro que pertenceu à família desde muitas gerações; esse objeto vai ter um conteúdo afetivo muito grande e isso favorece a união da família ao redor da memória afetiva. (2015, p. 15)

A possibilidade da lembrança, para além do visual, invoca outros domínios corporais, como o sonoro ou olfativo. Os odores podem evocar recordações não apenas nos artistas quando em contato com o objeto em processos de descobertas criativas, mas também ao ser posto em partilha cênica na qual se inclui o(a) espectador(a). Ao sentir o cheiro, abrem-se possibilidades além do implicado momentaneamente, resultando dessa ação performativa uma forte evocação que tanto agrega à dramaturgia cênica outros aportes como traz recordações que extrapolam o espaço-tempo em que se situa. Tal como observa o antropólogo, “esse poder de evocação estabelece uma estreita associação entre lembrança olfativa e o sistema límbico” (Candau, 2015, p. 16), operando no corpo do(a) espectador(a) estados mnemônicos e sensitivos diversos.

Ao concluir essas breves notas iniciais, que servem como sinalizadores da extensão e da complexidade que envolvem a questão do objeto no vasto campo do Teatro de Animação, valendo-se da poesia de Fernando

Pessoa, na voz de Álvaro de Campos em “Às vezes temos ideias felizes”, indagamo-nos: “Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?” (2019, p. 81). Se o objeto pode ser conceituado como “qualquer artefato que resulte da aplicação da vontade do sujeito, consubstanciada no processo de conformação da matéria”, (Bomfim, 1997, p. 36), no vasto território cênico da animação ele incorpora outras perspectivas.

O Objeto no Teatro

Neste texto⁷⁴, buscamos pensar o objeto sob duas miradas: num primeiro momento, dedicamos algumas reflexões sobre o objeto no teatro contemporâneo, sem, contudo, ter em mente abarcar todo o universo; num segundo momento, concentramo-nos numa abordagem que contempla o Teatro de Objetos Documental, uma das vertentes desse campo que vem se expandindo. O esteio para pensar as questões relativas a ambos situa-se num Laboratório realizado no primeiro semestre de 2023, no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Dessa forma, na primeira parte — **o objeto no teatro** — tecemos algumas considerações sobre a sua presença no teatro contemporâneo, para em seguida — **o teatro de objetos** — abordarmos esse universo numa perspectiva documental. Se, num determinado período histórico, o objeto foi empregado num caráter “fictício”, no sentido de se constituir como “objeto cênico”, imitando a “realidade”, em outros ele passa a ser elaborado como objeto real, com presença corpórea destituída de uma operação mimética representacional, perfurando o real com o seu corpo, pois “os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material”. (Viveiros de Castro, 2002, p. 361)

⁷⁴ Esse trabalho foi concebido num período em que um objeto ganha protagonismo na cena brasileira. O presidente Luís Inácio Lula da Silva assina sua posse com a caneta que lhe foi dada de presente pelo piauiense Fernando Menezes. Antes da assinatura do documento, Lula diz que ganhara a caneta em 1989 para que um dia assinasse o termo de posse como presidente da República. “Quase caí da cadeira!” Foi a reação do piauiense, que estava assistindo pela televisão o evento. Essas duas situações se ligam a passagens desenvolvidas sobre o objeto neste texto.

Duas abordagens: Pavis e Ubersfeld

Ao focar os *elementos materiais da representação*, em sua obra *A Análise dos Espetáculos* (2010), Pavis elabora uma escala objetual que se estende da materialidade à espiritualidade. Conforme observa, “por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Termo que tende a substituir adereço, por demais, ligado à ideia de um utensílio secundário que pertence ao personagem” (2010, p. 174). Como se pode observar, o pesquisador amplia a perspectiva quanto ao objeto no teatro e destitui a ideia de ser somente um “utensílio secundário”, adquirindo certo “protagonismo” na cena. Ao classificar os *diferentes graus de objetividade*, ele parte dos elementos naturais – fogo, terra, água etc. e cita a areia presente nas encenações do poema épico *Mahabharata* e em *A Tempestade*, de Shakespeare, realizadas por Peter Brook, colocando a seguir as formas não figurativas – cubos, praticáveis – e a *materialidade legível*, na qual destaca os objetos “brechtianos”, perspectiva que pode ser lida na textura da tela da roupa da personagem Mãe Coragem. Pavis acrescenta ainda a essa escala o objeto reciclado, como os tonéis que atores manipulam em *Camlann*, espetáculo da Brith Gof Theatre Company. Temos ainda o objeto concreto criado para o espetáculo que “toma traços emprestados aos objetos reais, mas é adaptado às necessidades da cena” (2010, p. 176). O objeto real é, às vezes, igualmente nomeado pelo texto, “tanto que podemos percebê-lo concretamente e concebê-lo abstratamente” (2010, p. 176). Tal é o caso da gaiivota referida e apresentada na peça homônima de Anton Tchekov. “A partir do momento em que é evocado pela palavra, o objeto tem um estatuto completamente diferente, que pode ser classificado como objeto nomeado no texto pronunciado; assinalado pela rubrica, fantasiado pelo personagem e objeto sublimado, semiotizado, posto em memória” (2010, p. 177). Seja na cena, quando posto em jogo, seja no texto, o objeto perfaz a dramaturgia por intermédio da palavra ou pela sua concretude. Porém, há autores que, ao proporem sua dramaturgia, não se ligam ao objeto concretamente, situando-se numa esfera logocêntrica na qual a palavra é o móvel da ação. Como já discorreu Anne Ubersfeld, no seu livro *Semiótica Teatral* (1989), acerca da dramaturgia de Racine, seus textos se caracterizam pela carência de objetos cênicos. No primeiro ato de *Andrômaca*, o autor apenas se refere a partes do corpo – coração, olhos, lágrimas. Há ainda a utilização de termos como torres, cidade, campo, porém figurados não como objetos,

mas como cenários (1989, p. 139). Nesse processo, há empregos abstratos envolvendo metonímias ou metáforas de elementos cênicos. A autora nos diz tratar-se de uma dramaturgia em que nada toca em nada, como se as personagens carecessem de mãos. No seu livro, ao elaborar um estudo sobre a presença do objeto na dramaturgia, no qual conceitua como objeto teatral em seu estatuto textual aquilo que é um sintagma nominal não-animado e suscetível de ser figurado em cena (Ubersfeld, 1989, p. 138), observa que o espaço teatral não está vazio, pois é ocupado por uma série de elementos “cuja importância relativa é variável” (1989, p. 137). São eles: os corpos dos atores e atrizes, os elementos do cenário e os acessórios:

Por diversas razones, unos y otros merecen el nombre de objetos; un personaje puede ser un locutor; pero puede ser también un objeto de la representación, al igual que lo es un mueble; la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser tan significativa como un objeto cualquiera; un grupo de comediantes puede configurar un decorado; es posible que sea mínima la diferencia entre la presencia de un guardia en armas y la presencia de las armas como figuración de la fuerza o de la violencia (1989, p. 137)⁷⁵.

Nessa abordagem do objeto no teatro, mais profunda e extensa se comparada à de Pavis, a presença do objeto, discutida por Ubersfeld, situa-se num apêndice do capítulo IV, fato que, de certa forma, coloca a discussão num âmbito secundário. Porém, a autora aborda questões interessantes sobre seu estatuto na cena. Ao buscar uma classificação textual do objeto, bem como a relação texto-representação e o funcionamento do objeto, Ubersfeld traz aportes significativos, sob uma perspectiva semiótica, quanto ao jogo (dramaturgia) objetual, tanto na encenação quanto no texto “dramático”. Segundo a pesquisadora, no trato com o objeto,

Un determinado modo de ocupacion del espacio, una determinada relación de los personajes consigo mismos y con el mundo viene indicada de modo inmediato.

⁷⁵ Por diversas razões, ambos merecem o nome de objetos; um personagem pode ser locutor, mas também pode ser objeto de representação, tal como uma peça de mobiliário; a presença muda e imóvel de um corpo humano pode ser tão significativa quanto qualquer objeto; um grupo de atores pode configurar um cenário; a diferença entre a presença de um guarda armado e a presença de armas como representação de força ou violência pode ser mínima. (Tradução nossa)

Este estudio elemental sobre el objeto es una de las primeras tareas del «dramaturgo», en el sentido brechtiano del término⁷⁶ (1989, p. 139).

Shakespeare e o objeto

Ao nos debruçarmos sobre uma leitura do objeto a partir dos textos de Shakespeare, verificamos uma paisagem inestimável quanto às inúmeras possibilidades de operação na sua dramaturgia. Jan Kott (2003) nos diz que em Shakespeare a imagem do poder está figurada na coroa. Ela é pesada, carrega-se com as mãos, coloca-se na cabeça. Ricardo II, após a cena da abdição, brada para que lhe tragam um espelho. E logo que nele percebe o seu rosto inalterado, quebra-o, ao lançá-lo ao chão. O rei tornou-se um homem; arrancaram a coroa da cabeça do ungido senhor. Em sua análise, Kott nos diz que Ricardo III é mais inteligente do que Ricardo II porque reclama um espelho, mas ao mesmo tempo chama seus alfaiates para que lhe talhem um novo hábito. O pesquisador nos diz ainda: “Hamlet é como uma esponja. A menos que seja estilizado ou representado como uma Antiguidade, ele absorve todo o nosso tempo” (2003, p. 74). E acrescenta, citando uma frase do pintor, dramaturgo e encenador Stanislas Wyspianski, que assim definia Hamlet em 1904: “Um rapaz infeliz com um livro na mão...” (2003, p. 78). Ao tecer comentários sobre a contemporaneidade de Shakespeare, por intermédio da constante possibilidade de atualização de *Hamlet*, Kott sublinha que o espetáculo fora “apresentado na Cracóvia, algumas semanas depois do XX Congresso do Partido Comunista da URSS” (2003, p. 71). Conforme observa: “Hamlet de Cracóvia é moderno não apenas porque o problema é atualizado. Ele é moderno em sua psicologia e em seu caráter dramático. Desenvolve-se sob pressão, assim como nossa vida” (2003, p. 74). A peça oferece a possibilidade de atravessar tempos e espaços, numa espécie de fluxo do tempo condensado em sua dramaturgia, e leva-nos a pensar como trabalhá-la como peça-objeto. A ideia da esponja, aventada por Kott sobre o personagem, pode ser transposta para a concepção de um Hamlet que é literalmente uma esponja ou talvez um livro num possível teatro de objetos.

⁷⁶ Um determinado modo de ocupação do espaço, uma determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo vem indicada de modo imediato. O estudo elemental sobre o objeto é uma das primeiras tarefas do “dramaturgo” no sentido brechtiano do termo. (Tradução nossa)

A questão que se coloca, quanto a essa última possibilidade, leva-nos a inquirir, tal como Kott o faz em sua obra: “mas qual é o livro lido pelo Hamlet de hoje?”. Há que se buscar, como também sinaliza Kott, por intermédio de uma citação do *Pequeno Órganon para o Teatro de Bertolt Brecht*: a perspectiva na qual “o teatro deveria estar sempre consciente das necessidades de sua época”⁷⁷ (2003, p. 76). Observamos ainda, seguindo Brecht, que o objetivo da apresentação é divertir, entreter, em que o sentido das imagens cênicas articula à perspectiva política prazeres intensos e complexos. (Brecht, 2005, p. 126)

Beckett-objeto

Ao provocar fissuras no regime dramático, na concepção dramaturgica beckettiana, a ação torna-se esgarçada, percebida de modo multifacetado. Distanciando-se de uma premissa da ação teatral referenciada no modelo aristotélico, o autor irlandês busca, em sua dramaturgia, elaborar situações nas quais as microações realizadas pelos personagens adquirem dimensões intensas em sua aparente simplicidade, como, por exemplo, o trato de um personagem com um simples objeto. Conforme observa Ryngaert:

Assimila-se às vezes, erradamente, a ação ao conflito, o que é um modo de só levar em consideração uma forma de dramaturgia. É difícil definir as ações das personagens em *Esperando Godot*, pelo menos se buscamos uma que pareça evidente e importante. Com frequência se disse que elas só fazem esperar, e conclui-se um pouco precipitadamente que são vazias de desejo. Um exame atento mostra que uma série de microações ocupa as personagens, tais como tirar os sapatos, contar histórias, espreitar os restos da refeição de Lucky. O fato de não serem “grandes ações” nem por isso as anula e ajuda a construir a personagem se admitimos, excluído todo idealismo, que tirar os sapatos pode ser tão importante para um personagem quanto entrar em guerra é para outra. (1995, p. 138)

Tal como acontece com a manipulação de simples objetos por Winnie, em *Dias Felizes*, a tensão ante a dificuldade do personagem com as botas, em *Esperando Godot*, revela situações que fraturam o paradigma que privilegia as grandes ações ou o conflito de estatura elevada; no caso, a ação

⁷⁷ A tradução do tópico # 68 do *Pequeno Órganon para o Teatro*, realizada por Fiana Pais Brandão, em *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, nos diz que: “O teatro pode e deve defender vigorosamente os interesses de sua época”.

torna-se grande pela envergadura de sua aparente pequenez. Trata-se mais de jogar com o objeto do que buscar nele um caráter representativo, pois ele não é percebido como um simples artefato, mas como um companheiro de jogo na consecução da cena. Em G.A.L.A., com texto e direção de Gerald Thomas, a situação pós-beckettiana proposta na dramaturgia remonta levemente a *Dias Felizes* – em seu desabafo existencial, tal como Winnie, a personagem “dialoga” com um homem. O autor-diretor é também o interlocutor de G.A.L.A., porém fisicamente ausente da cena. O cenário perfaz uma paisagem – um barco que naufraga – na qual um mar revoltado expande a cena. Nela, uma embarcação submerge, deixando à vista parte de sua estrutura. Durante sessenta minutos, a atriz compartilha com a plateia um fato já acontecido e, ao mesmo tempo, um porvir, que ela (re)conta valendo-se muitas vezes de objetos – telefone, garrafa de bebida, leque, plumas, caveira, espelho etc. Se em *Dias Felizes* Winnie manipula objetos enquanto fala de seu passado amoroso, semienterrada num monte, um corpo que se afunda com o passar do tempo, restando ao final da peça somente a cabeça, ela chega a amaldiçoar a mobilidade. Já em G.A.L.A., a personagem não está presa ao navio e trafega pelo mar revoltado, um corpo movente que anda sobre as águas, que atira ao mar objetos depois de usados, um corpo liberto de antigas amarras. Em *Dias Felizes*, Winnie é engolida enquanto recorda passagens de sua vida e do encontro com seu marido Willie, homem que assiste ao processo de desaparecimento/esquecimento de Winnie, lê reportagens trágicas no jornal e não consegue se conectar com o drama da sua mulher. Enterrada num monte de terra, no primeiro ato Winnie movimentada a parte superior do corpo e manipula diversos objetos guardados numa sacola: escova de dente, tubo de pasta dental, espelho, óculos, revólver, vidro de remédio, batom, chapéu, lupa, caixa de música, sombrinha, dentre outros. Às vezes, dirige-se à plateia, tomando-a como interlocutor. No segundo ato, com apenas a cabeça à vista, só lhe resta a voz e o olhar. Se a trajetória de Winnie encaminha-a à imobilidade, G.A.L.A. é um corpo dançante que se movimenta freneticamente. O tempo é da ordem das redes sociais e das plataformas digitais, que mudam a cena continuamente. Nesse processo, a fala dirigida à plateia remete à constante veiculação das imagens nas redes. Já em Beckett, o jornal empunhado por Willie é indicador de uma temporalidade na qual a cronologia ainda não se superpõe em diversas camadas como na atualidade. Segundo o dramaturgo-diretor de G.A.L.A.: “Eu vejo qualquer peça como uma pessoa em uma esteira rolante de um

aeroporto sendo bombardeada por uma série de anúncios aleatórios, nutrida de muitas informações diferentes e reagindo pela sua empatia ou não a elas” (G.A.L.A., 2023, n.p.). Sob essa perspectiva, a dramaturgia não produz um teatro que se reduz a um lugar estático de onde se vê, mas faz um convite ao espectador como se estivesse numa esteira rolante de um aeroporto sendo bombardeada por imagens, o movimento provém do espectador – no ato de ver o que passa; a ordem seria do *travelling* e não do olhar (câmara) num suporte estático que se movimenta a partir de um ponto fixo. Daí a personagem não se apresentar enterrada, mas como um ser movente e em movimento, como a passarela do aeroporto, o que acaba sendo “enterrado”, ou, antes, em processo de naufrágio, é a parte exposta de uma embarcação e não o corpo da personagem. Nessa ambiência, há que sorver o acontecimento, porque a dramaturgia é da ordem da deglutição e não tanto do abocanhamento pelo logos, como sinaliza o dramaturgo.

Uma criação luminar

O Lume Teatro, abrigado na Unicamp, completou trinta e quatro anos de fundação em 2019, ano da criação do espetáculo *Kintsugi*, composto por fragmentos – pedaços, estilhaços – da trajetória do grupo, de recordações familiares de seus integrantes e da política brasileira recente. Corpo/memória articula o trabalho do atuante, numa dramaturgia finalizada por Pedro Kosovski⁷⁸. A direção de Emílio Garcia Wehbi, integrante do El Periférico de Objetos, fundado em Buenos Aires, juntamente com Ana Alvarado, na década de 1980, contribui para uma perspectiva latino-americana, composta por um entretido grupal na qual atores-criadores, dramaturgo, criadores da trilha sonora e da encenação elaboram uma obra que tem como disparadores os objetos. Quatro atuantes — dois homens e duas mulheres — são uma espécie de quatro vértices de um quadrado/retângulo, num espaço cênico em que cem objetos são dispostos ao longo do espetáculo, convertendo-se numa instalação cênica.

⁷⁸ Autor de “Trilogia da Cidade”, composta pelas seguintes peças: *Cara de Cavalo* (2012), que enfoca a favela do Esqueleto, onde atualmente está edificada a UERJ; *Caranguejo Overdrive* (2015), que se desenrola num mangue carioca, aterrado em meados do século XIX durante as reformas urbanas da cidade do Rio de Janeiro; *Guanabara Canibal* (2017), que discute, dentre outros temas, a questão indígena na contemporaneidade e uma batalha naval ocorrida no século XVI que resulta na fundação da cidade; *Tripas é uma autoficção*, na qual o dramaturgo aborda a relação com o seu pai, ator presente em cena.

O fato que costura a trama é um jantar turbulento, regado a comida japonesa, no ano de 2009. Os artistas buscam reconstituir um acontecido naquele encontro, episódio que é narrado/contado, em sucessivas versões, pelos atuantes delineando diferentes interpretações possíveis diante de um fato, como se fossem clarões do tempo que iluminam o presente e sinalizam um futuro. Conforme observa Candau,

Mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequências. (Candau, 2011, p. 36)

Sob essa perspectiva, as distintas versões/combinções/arranjos do encontro regado a comida japonesa atuam como partículas que friccionam a articulação dramaturgica. Há, quanto às categorias organizadoras das representações, quatro vértices que se entrecrocaram, quatro corpos-memórias que se friccionam na tentativa de acordar ou recordar um acontecimento passado. Candau, ao perscrutar a memória, nos diz que:

Denomino memória forte uma memória massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade. Quando essa memória é própria de um grupo extenso, falarei de uma grande memória organizadora. (2011, p. 44)

Como já dito, o Lume é um coletivo que existe há trinta e quatro anos, um grupo pequeno de artistas que convive intensamente, no distrito de Barão Geraldo, na cidade de Campinas. Sob essa perspectiva, poderíamos conjecturar que na produção de suas experiências cênicas e pessoais, a memória forte é um dado a ser considerado se seguirmos as análises de Candau, ao abordar a memória coletiva: “as sociedades caracterizadas por um forte e denso conhecimento recíproco entre seus membros são, portanto, mais propícias à constituição de uma memória coletiva — que será nesse caso uma memória organizadora mais forte do que as grandes megalópoles anônimas” (2022,

45). Há lócus propício ao componente que galvaniza as ações, uma vez que “não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação”. (Candau, 2011, p. 48). Sob essa perspectiva, a tensão operada no entrechoque dos olhares compõe o combustível que imanta uma das camadas da dramaturgia. A memória forte, ao mesmo tempo que os faz um coletivo, opera ruídos em sua reconstituição.

Ao adentrarmos o espaço cênico, um palco vazio e sem objetos se nos apresenta, e apenas uma cerâmica habita o centro — uma espécie de ponto que condensa os trinta e quatro anos de existência do grupo —, e ela explode durante um brinde, como um *big bang*, povoando aquele universo com cem objetos. O termo Kintsugi, tal como indicado no Programa, significa “emenda de ouro”, uma técnica japonesa em cerâmica empregada para colar as partes quebradas de um artefato com uma liga composta por pó de metais preciosos. A técnica enfatiza a (im)perfeição do objeto, e as fissuras/rachaduras ganham destaque pelo processo de restauração/colagem dos estilhaços. A metáfora — vaso quebrado — desvela relações humanas que precisam ser restauradas depois das fissuras, mas se liga também à fatura da dramaturgia: cenas que são coladas com tênues fios de ouro na busca de um artefato-dramaturgia, de um *objeto-texto*, valendo-nos da terminologia empregada por Larios e Hernandez referida anteriormente. A peça pode ser vista também como um inventário, um relicário em jogo de fricções: cem/sem memórias, lembrar/esquecer, memórias individuais/memória coletiva/memória sociais de um país também fragmentado que se organizam na formação de uma memória no agora — o momento da (re)apresentação. A concepção dramaturgica também poderia ser pensada como a articulação de uma lista⁷⁹ que se inicia com o evento

⁷⁹ Ao comporem uma lista de objetos para o fim do século XX, o cineasta Peter Greenway e a diretora de teatro holandesa Saskia Boddeke realizam “100 objetos para representar o mundo”, uma ópera-pop, apresentada no Brasil em 1998. O trabalho é inspirado nos objetos levados ao espaço pelos astronautas estadunidenses em 1977 para representar o mundo. A ópera, sem se constituir como uma história narrativa, perfaz associações entre as cenas e/ou objetos. Tal como Kintsugi, poder-se-ia pensar numa perspectiva de “instalação dramaturgica”. Por sua vez, *The hot one hundreds coreographers*, autoria de Cristian Duarte e Rodrigo Andreoli, foi concebido em 2011 para o Festival Cultura Inglesa e tem como uma de suas referências precípuas *The Hot one Hundred*, de Peter Daves. Listagem dependendo do contexto em que é elaborada e como ela se traduz como valor estético, actante, f(r)iccional por exemplo, pode endereçá-la a uma dimensão poética, a um estatuto cênico ou dramaturgico, por exemplo. A listagem pode invocar a memória, o espírito do tempo, um determinado olhar sobre o mundo. Listas não necessariamente indicam um olhar definitivo, podem vir a ser um trânsito no

1 — brinde com o saquê —, finalizando no # 100, com um poema de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa): “mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?”. Para povos ameríndios que habitam o território brasileiro, antes de existir algo que adquire um corpo, esse algo foi sonhado. Entre o número 1 e o 100, descortina-se um espaço-tempo no qual transcorrem 98 outros objetos-textos, como, por exemplo, vaso que quebra, pasta de recortes, retrato 3x4, garrafa quebrada, carta do pai da atriz, bordado, máquina fotográfica, *time-capsula* da Apple, dispositivo de *back up*. Concreto/abstrato, em constante mudança, 98 existências que foram sonhadas. Memória pessoal, memória do grupo e memória político-histórica perfazem as linhas actantes da dramaturgia, um modo operativo em fragmentos — uma dramaturgia *Kintsugi* —, cuja colagem pela dramaturgia textual configura-se também como dramaturgia presencial performativa pela continuidade, durante todo o espetáculo, da colagem do vaso quebrado num constante revezamento dos quatro atuentes, em determinado canto da cena. Nesse arranjo cênico, não se trata de dizer que o corpo tem memória, ele é memória, que pode se configurar como um ato de criação/destruição, lembrança/esquecimento, como recordação em sístole-diástole, um modo de juntar memórias de corpos-texto, corpos-sonoros e corpo-visuais, levando-nos a experienciar uma dramaturgia que opera em arranjos que se consubstanciam a cada incursão do objeto. A revista *Angostura*, objeto #3, indica-nos uma pesquisa do grupo, que veio sendo desenvolvida desde 2012. Uma das integrantes do quarteto, em seus dizeres, revela um modo de operar do coletivo, cujas obras são gestadas num tempo expandido de maturação. Sob essa perspectiva, podemos ver na lista uma almofada de Luís Burnier,

tempo; elaboradas como fundamento conflitivo, geram dramaturgias. Traduz-se também em memórias individuais, sociais e coletivas. Eco, ao lançar o livro “A vertigem das listas”, publicado no Brasil em 2010, coopera para a perspectiva da lista como possibilidade de criações artísticas neste século; ao propor a diferenciação entre “listas práticas” e “listas poéticas”, aponta para essa possibilidade. Na peça-dança da dupla Duarte/Andreoli, um objeto propriamente dito encerra o espetáculo. O dançarino Christian Duarte coloca no palco um montinho de purpurina em frente a um pequeno ventilador. Ao ligá-lo, o pequeno monte desfaz-se lentamente. Trata-se de uma alusão à performance-dança *Vestígios*, de Marta Soares. Nela, presenciemos o aparecimento do corpo soterrado da dançarina por uma quantidade expressiva de sedimento, que vai sendo desvelado, aos poucos, pela ação do vento proveniente de um robusto ventilador. A performance de Soares toma como referência os sambaquis, sítios ameríndios encontrados no litoral brasileiro. Na cena final de *The hot one hundreds coreographers*, além da referência à peça *Vestígios* poderíamos experienciar também a revelação dos corpos/coreografias apresentadas anteriormente no suave desfazimento do montinho de purpurina, lampejos de corpos/danças que chegam ao presente por meio das imagens passadas, tanto sentido temporal, das ações originais, quanto no da operação cênica presente realizada por Duarte.

um dos fundadores do grupo. A partir desse objeto deparamo-nos com o corpo-memória do falecido diretor. São também memórias referentes ao processo criativo do grupo, a recuperação de canções e partituras corporais de espetáculos anteriores, nas quais a mimese corpórea, um dos procedimentos criativos do grupo, é posta em relevo. Ao criar operações mimético-corpóreas, a partir de um objeto, uma imagem, uma figura ou uma palavra, por exemplo, o atuante performa mundos, teatraliza situações, reinventa memórias, configura estados mediante processos de afetação, através — no sentido mesmo de ser atravessado — de arranjos no e do corpo.

A atriz, ao recordar uma reportagem veiculada na publicação acima referida sobre um tipo raro e precoce do Alzheimer, toca na imagem disparadora que resultou a peça. “A doença foi um disparador para colocarmos a memória como algo valioso e por isso a sua perda é irreparável. Usamos isso como uma costura dramática e ampliamos as memórias pessoais, mas sempre tensionando a fronteira entre o que é real e ficcional” (Colla, 2023, n.p.). Seguindo essa trilha, há uma camada, na “proposta cênica” de Kintsugi, que é perpassada pela fricção memória/lembrança e esquecimento/desaparecimento. “Para recordarem qualquer coisa, as pessoas têm de esquecer, mas o que é esquecido não precisa, necessariamente, de se perder para sempre” (Assmann, 2016, p. 84/85). Nessa aproximação de uma ideia de “memória não linear, nem bucólica, mas sim uma memória que apresenta o gesto da vontade no ato de lembrar” (Kintsugi, 100 memórias, 2019), às vezes, o esquecido ronda a cena, e nesse vão podemos pressentir o que jaz na sombra. Recordar envia-nos, como imagem, a outro lugar do corpo que não a mente. Seguindo a sua etimologia “re” (de novo) ao unir-se a “cor” (coração) abre-se a possibilidade de vislumbrarmos outro lugar de onde brota a lembrança, pois por muito tempo o coração foi considerado a sede da memória. A leitura dos diários dos atuantes tanto poderia ser algo proveniente da mente quanto do coração. Como “poetas da cena”, que escrevem corporalmente suas memórias, o quarteto transita por suas histórias pessoais, pelas do coletivo e, nesses atos de memória, revelam-se contadores. Daí a intimidade que requer a escuta dos espectadores, que não apenas veem, mas são convidados à partilha, pois nela é possível uma conversa. O caráter autoficcional da dramaturgia colabora para a eclosão dessa proximidade. Na vivência do coletivo, as “cicatrizes pessoais e coletivas que a história” lhes deixou, segundo o grupo, remetem-nos à imagem do vaso quebrado, da técnica de colagem kintsugi, como numa espécie de metáfora,

uma vez que o tecido fibroso, que é a cicatriz, forma-se ao longo do tempo. Quando ocorre uma ruptura na derme, o colágeno vai sendo remodelado ao longo do tempo, num processo de colagem de um local ferido. As cicatrizes, não necessariamente físicas, permanecem e, embora às vezes nos esqueçamos delas, podem permanecer como objetos incrustados de memória.



Figura 1: Kintsugi, 100 memórias

Fonte: Lume Teatro/Divulgação.

“Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante”, nos diz Maiakovski (2017, p. 53) em um poema. Como “poetas da cena”, podemos dizer que as quatro figuras em *Kintsugi*, ao configurarem temporalidades e memórias invocando a cumplicidade do espectador, tal como o poeta russo, tornam-se interessantes. Recorrendo à origem do termo em latim, *intersans* significa, literalmente, “estar entre”, junção de “inter” (entre) e “esse” (ser, estar). Sob essa perspectiva, estão entre memória/esquecimento, lembrança/recordação, arte/vida, coletivo/pessoa; enfim, num contínuo transitar, sem/cem objetos perfazem um entretecido de mundos e existências possíveis.

Um objeto: a cadeira

O que pode (ser) um objeto? Há objetos que pela sua possibilidade na cena teatral ou expandida são experimentados em diversas concepções. Citamos, por exemplo, a cadeira que, pela sua conformação plástica e ao jogar com a oposição estabilidade/instabilidade, como objeto cênico que não se destina apenas ao ato de sentar, instaura a presença em inúmeras situações na cena artística, bem como no cotidiano. Numa manifestação pública, por exemplo,

além de uma presença estética, ela pode converter-se numa arma que interrompe o fluxo da cidade, revelando uma existência política e cênica:

A técnica do bloqueio é essencial para a efetividade da greve biopolítica quando esta se torna realmente metropolitana, ou seja, quando excede as especificidades [das lutas particulares] e se estende por toda parte como paralização do controle, como bloqueio da circulação, como irradiação das contracondutas, como suspensão da produção e da reprodução, como interrupção da fábrica da comunicação... em suma, como impedimento do curso normal da valorização capitalista. (Tari, 2022, p. 37)

Figura 2 irradiação das contracondutas



Fonte: M. Bergamo/Folhapress.

Figura 3: cada bloqueio metropolitano libera outras estradas, outras passagens, outras vidas



Fonte: Felipe Betim

Visando o “bloqueio da circulação”, as cadeiras dispostas por estudantes de escolas públicas, numa importante via da cidade de São Paulo, durante

manifestações estudantis dos secundaristas, coloca em jogo as contracondutas que interrompem o fluxo da metrópole através de um objeto que, na estabilidade revelada por sua condição objetual, busca interromper o fluxo cotidiano, desestruturar as convenções. Sentar-se na cadeira torna-se ato que bloqueia a circulação, ao mesmo tempo que irradia um corpo-político em fúria.

Na cidade contemporânea, e mesmo em outras épocas, a luta pela afirmação do corpo-sujeito liberto da opressão é algo que trespassa o tempo. Marx e Engels, em seu manifesto de 1848, já nos apontavam que o modo de produção capitalista toma o planeta, e produtos são consumidos não apenas no lar, mas em todos os cantos do globo. Jogos vorazes destroem tradições e aceleram a história: “O operário torna-se um simples apêndice da máquina, e dele só se requer o manejo mais simples, mais monótono e mais fácil de aprender” (2005, p. 46). A presença do objeto no teatro poderá contribuir para desvelar contradições de toda ordem, indo de encontro ao ideário do ser humano como “simples apêndice da máquina”. Para David Harvey: “se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refaz a si mesmo” (2013, n.p.) nesse (re)fazer a si mesmo, a relação com a máquina não deveria ser da ordem da submissão, daí a necessidade de sempre reinventar a cadeira como metáfora desestabilizadora.

Figura 4: uma nova educação sentimental está em curso nas comunas rebeldes



Fonte: Marivaldo Oliveira/FuturaPress

Na dramaturgia tchekoviana, o objeto pode desempenhar um papel dramático, como nos mostra o encenador Giorgio Strehler ao analisar diferentes encenações da peça *O Jardim das Cerejeiras*. Ao focar a presença ativa dos objetos na cena, o diretor, quando aborda o primeiro ato da peça, chama a atenção para o quarto das crianças, onde as carteiras de estudantes em que Gaev e Liubov fizeram seus deveres e o grande armário-mãe-memória, cheio de toda uma vida ou de tantas vidas, são elementos significativos para adentrar o universo proposto pelo dramaturgo (2005, p. 80). Por sua vez, no terceiro ato, “o bilhar é outra imagem típica: como a do armário-mãe no primeiro e no quarto ato” (2005, p. 80). Para Strehler, o terceiro ato é o do presente, o da festa, dos jogos, enquanto que longe ocorre outra coisa. Como bem observa sobre a cena, “Fora”, todos os elementos sonoros — música, bilhar, dança, vozes etc.—; “Dentro”, somente as ações importantes. Ademais, indaga Strehler, o que supõe para os personagens o elemento plástico simbólico-realista do salão? (2005, p. 83). Ao tentar responder essa questão, o diretor aponta, como elemento significativo na composição da cena, a cadeira:

Evidentemente, o que “serve para sentar-se”: poltrona e cadeira ou bem poltronas e cadeiras. Esses objetos são elementos típicos que podem fornecer um ponto de apoio à ação, contar uma história, dar o sentimento da propriedade em ruínas, e também o sentido metafísico da cadeira vazia, do tempo. Alguma, a cadeira ou a poltrona, se está sozinha na cena, representa um elemento insólito: não significa nunca somente sentar-se. Muitas cadeiras vazias são “angústia”, incerteza, mistério: quem se sentará? Alguém se sentará alguma vez nelas? Que esperam essas cadeiras? A quem? Vazias podem ser também solidão; ocupadas, podem ser a conversação, a vida social, as pessoas. Pessoas que podem fazer muitas coisas: fazer amor ou morrer nelas. (2005, p. 83)

Ao concluir sua análise, Strehler observa que a ideia de Tchekov – situar o primeiro e o último ato de *O Jardim das Cerejeiras* no “quarto das crianças” – não se deve ao acaso. Nem tampouco a presença do armário nessa peça. Como observa, é estranho que ninguém tenha dado a devida importância a este objeto no quarto, tão simbólico: o armário centenário. (2005, p. 80) A partir dessa constatação, ele pontua: “o armário é uma coisa intermédia entre as gentes que reagem e o jardim verdadeiro ou imaginado, o simbólico que é muito antigo. A interpretação do tempo está aqui amplificada pelo armário e não é por casualidade que Gaev faz um longo discurso justamente ante o armário. (2005, p. 81). Tchekhov parece conferir certa ânima a esse objeto, dotando de qualidades “humanas” o centenário

artefato. Ao chamar atenção para a rubrica, na qual Tchekov escreve “Vânia abre o armário, que range”, Strehler sublinha que o dramaturgo “nunca escreve suas indicações cênicas por nada. Há, portanto, aí uma indicação cômica de uma coisa “velha” que sofre, que tem males, que evoca o sentimento de tempo. (2005, p. 81)

Num espetáculo de dança ou teatro, o objeto pode adquirir os contornos de um parceiro de cena do performer. Quando povoa um cenário, opera nele deslizamentos visuais, conceituais, estéticos, dentre outras inúmeras possibilidades. Em *O Retorno de Ulisses*, peça de Wispianski, encenada por Tadeusz Kantor, Penélope, ao sentar-se numa cadeira de cozinha destruída pela guerra, manifesta/mostra, ostensivamente – o estado de estar sentada – como um primeiro ato humano. O objeto adquire uma função histórica, filosófica, artística; a promoção do objeto real, elevado à condição de objeto de arte, redimensiona o estatuto meramente utilitário do objeto (Kantor, 1990). Conforme observa Cintra, “ao se utilizar de uma cadeira quebrada, destinada ao lixo por sua falta de utilidade, esse ato de sentar-se torna-se um ato único, primordial e em meio aos escombros, a arte, o teatro escreve um novo capítulo de gênese”. (2008, p. 31-32). Em outro momento histórico, o jovem artista-professor Lucas Elias, da cidade de Araranguá (SC), anuncia num objeto vazio – a pintura de uma cadeira escolar – a ausência do corpo causada pelo período pandêmico. O corpo se coloca nesse vazio.

Figura 5 – Ofício #4 (Aquarela sobre papel)



Fonte: FSC

Tal como na peça de Tchekov, a carteira/cadeira escolar traz em si memórias, temporalidades de vivências não mais ativas. Num outro modo de jogar com a cadeira, o artista cearense Leonilson veste os espaldares de duas cadeiras com camisas brancas de mangas longas, numa espécie de antropomorfização do objeto, possível corporificação de existências humanas postas lado a lado, entregues ao peso do tempo. Em um dos lados de uma das camisas é possível perceber bordado: “*do bom coração*”.

Figura 6 – “O negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar”.



Fonte: Pinacoteca/Divulgação

Por sua vez, em *Otro*, espetáculo inspirado na obra de Clarice Lispector, montagem do Coletivo Improvise e dirigida por Enrique Diaz e Cristina Moura, dentre várias outras ações com objetos, a cadeira emerge num corpo a corpo com o dançarino, colocando em jogo a materialidade de ambos.

Figura 7: Outro – Coletivo Improvise



Fonte: Pedro Antônio Caravaglia/Olivia Ferreira

A proposta de pesquisa atoral, utilizada por Diaz, previa percursos pela cidade, experiência que abria possibilidades de se encontrar em lugares inauditos. Numa cena da peça, o ator-diretor senta-se numa cadeira tendo à sua frente uma mesa, onde se vê um laptop. Ao fundo, imagens documentais são projetadas, enquanto Diaz descreve/narra um dos percursos realizados pela cidade, no qual revela um “estado-coisa” que assume a profundidade e a superfície do trajeto-corpo em sua finalização:

Parecia um filme de ficção científica, é muito bonito, a matéria se reorganizava, um estado de coisa, estado de mesa, de cadeira, um estado de lava, que tinha uma potência tão grande, uma espécie de gozo calmo, desapegado total, e eu não ouvia o que ela falava, mas eu sabia que eu tava entendendo tudo, eu sabia que eu não tava no que eu via, o que eu via tava fora de mim, mas que eu tava profundamente no que eu via, impregnando as coisas que estavam ali e sendo afetado por elas, eu sabia que aquilo era na direção de um pertencimento maior, que a pele das coisas não servia para separar mas para juntar, se você for caminhando pela pele das

coisas, você vai se ver numa hora pelo lado de dentro da pele sem rasgar nenhum tecido, você vai estar dentro e vai estar fora e vai estar dentro de novo, você vai ver que não tem dentro, não tem fora [...] eu não me alcançava mais, o que eu via não precisava mais de mim, o que eu via estava cheio de mim, eu era de graça, eu era de pura graça, eu era sim. (Apud Monteiro, 2014, p. 153)

A tevê e um liquidificador

Como propulsor da dramaturgia, o Coletivo Ce, de Votorantim (SP), no espetáculo *1989*, reflete sobre o cotidiano de uma família de uma cidade do interior paulista frente aos acontecimentos durante a primeira eleição direta para presidente da República após a ditadura militar. A tessitura dramática é figurada por trechos originais das imagens veiculados naquele momento pela televisão, porém ouvimos apenas o som, enquanto as imagens são corporificadas pelo gestual da família em frente ao aparelho de tevê, dispositivo que implica a imaginação do espectador ao dar corpo às imagens sonoras. Conforme nos diz o dramaturgo:

Queríamos entender desta vez como a arquitetura proposta pelas casas geminadas, da pequena vila operária, com as portas para a rua, refletiam nas subjetividades daqueles sujeitos. Percebemos durante a pesquisa, caminhando pelas ruas, que a televisão era o único objeto presente em todas as casas, e o mais curioso, na maioria delas a mesma ficava de frente para a rua. Chegamos então ao enredo do espetáculo: uma televisão que conta os principais acontecimentos de 1989 a partir de recortes da sua própria programação (Mello, 2023, n.p.)

Fundada na experiência com máscaras teatrais e manipulação de bonecos, as figuras em cena funcionam como bonecos manipulados por fios invisíveis. A pintura facial nos envia ao conceito de *masquillage*, citado por Ivernel (1988), em sua análise sobre a máscara na obra de Bertolt Brecht. Se, de um lado, tem-se a máscara rígida e, do outro, a maquiagem, entre a rigidez do objeto-máscara e a maleabilidade da máscara facial, a *masquillage* se apresenta como uma zona intermédia em diálogo com os dois polos. Na “gramática textual” de *1989*, o processo de marionetização do ator/atriz propõe uma dramaturgia corporal articulada à atuação imagética. A sonoplastia, que desempenha o papel de dramaturgia acústica, numa fusão de sons e vozes, busca uma experiência sensorial imersiva. A compilação de áudios do ano de 1989 envia o espectador àquele tempo específico: “o palco é dominado por uma

presença onipotente: a tevê. Ela é a única que fala durante a peça inteira.” (Mello, 2023, n.p.). Tal como acontece em *Kintsugi*, a operação sonora funciona como dramaturgia que se articula com a atuação. Nominada “desenho sonoro”, a experiência sinestésica promovida pela obra convida o espectador a ver sons e sentir cores. O jogo que se pode experimentar em *Kintsugi*, envolve atuantes, objetos e espectadores implicando também a sinestesia, que pode ser lida no subtítulo do espetáculo: “bordado sonoro” ou “vapor de som” com potência de acordar memórias (Lume Teatro, 2019, n.p.), uma trama/traquinice que dispara percepções de movimentos no corpo. Haja vista que Janete El Houlli e José Augusto Manis, responsáveis por esse “desenho”, trabalham com criações radiofônicas, nas quais a imagem-som engendra objetos acústicos, imagem do som e/ou o silêncio da imagem, elementos fundantes desse vapor sonoro que se espalha no ar.

Figura 8: 1989, Coletivo Ce



Fonte: Luiz Cláudio Antunes – Portal BR3

Se, em 1989, a televisão é o aparelho que galvaniza as situações dramáticas, uma outra perspectiva de objeto-narrador pode ser vislumbrada em *Reflexões de um liquidificador*, com direção de André Klotzel. A história é narrada por um velho liquidificador que, após consertado, adquire consciência. O aparelho reflete sobre a convivência de seus proprietários, um casal de idosos — Onofre e Elvira —; o desaparecimento do marido faz com que a esposa vá à delegacia procurar ajuda e se torna a suspeita de um crime. Na realidade, saberemos posteriormente que ela triturou/moeu o marido no liquidificador após descobrir que Onofre, aos 77 anos, a traía com uma mulher mais jovem

— uma enfermeira. Ante o acontecido, o liquidificador torna-se confidente e cúmplice de Elvira. Logo nos primeiros *takes* do filme, um *travelling* passeia por diversos objetos dispostos na pia da cozinha: escorredor de pratos, copo, martelo para bater carne, talheres, tampa de panela, enfim, objetos do cotidiano de uma família de classe média baixa da periferia paulistana. Na sequência, a câmara corta para um relógio, enquadrado como um marcador do tempo que tanto se refere à memória dos personagens quanto à de uma cidade em transformação — aquele bairro da periferia paulistana começa a mostrar os sinais da verticalização, processo que sinaliza a transferência da população pobre para lugares ainda mais distantes. Nessa ambiência, os tradicionais botecos estão desaparecendo e é numa encruzilhada/esquina que se situa a lanchonete do casal, onde eram vendidos sucos e vitaminas. A falência do pequeno empreendimento força o casal a mudar-se de casa. Nesse entretempo, a voz do liquidificador-narrador se dá conta de sua condição: “maldita febre que me afasta da geladeira, do fogão, da pia, do relógio. Todos esses objetos que trabalham maquinalmente, como diz o homem, que não se importa, e sem salamaleques são chamados de objetos, coisas, utensílios de cozinha”. O liquidificador, como testemunha da máquina de moer dos nossos tempos, é “cúmplice de todos os acontecimentos que mudaram a vida dos donos da casa” e a dele; objeto quase posto em desuso pela idade, argumenta: “Por que enfiaram no meu motor essa capacidade de perceber a tragédia das pessoas? Não me lembro como eu, os motores não têm memória, não precisam, não ser gente já é uma forma de ser feliz. E foi essa tal de consciência que me deram, quando trocaram algumas peças do meu mecanismo”. A consciência, espécie de elemento trágico que caracteriza o ser humano antropomorfiza aquele objeto: “moer é pensar, pensar é moer”. Moendo pensamentos e conversando com D. Elvira, que ganha alguns trocados com o ofício de taxidermista, embalsama animais, espécie de tentativa de preservação do tempo e da memória em entes encapsulados no transcorrer da vida. A certa altura, o liquidificador nos diz: “É uma história simples, uma trajetória em linha reta, servimos quando estamos bons, somos trocados quando a máquina estraga”. Sob o jugo de Cronos, a vida cotidiana expande-se de forma retilínea, o que não acontece com a montagem do filme.

Ante a obsolescência programada para os objetos, a troca de hélices possibilita ao liquidificador durar por mais 7 meses. Para Elvira, a nova hélice parece um escorpião e, para Onofre, uma harpia, evocando possibilidades de um teatro de objetos. Na conversa em que tece com o liquidificador, Elvira nos

diz: “caduquice é isso, eu ficar conversando com uma máquina; trocando ideia com um liquidificador”.

Figura 9: Os motores não têm memória, não precisam, não ser gente já é uma forma de ser feliz



Fonte: André Klotzel/Uli Burtin

Um corpo

Autoacusação é uma exposição-instalação dramaturgicamente elaborada pela atriz Bárbara Paz cujo título remonta à peça homônima de Peter Handke. Numa articulação que se verifica a partir de falas sucessivas que se entrecam, Handke perfaz um arranjo em que as imagens evocadas pelas palavras convidam o espectador a adentrar-se naquele imaginário. O dramaturgo inicia o texto com o seu nascimento engendrando diversas temporalidades ao longo da narrativa, estruturação que sinaliza uma perspectiva autobiográfica. Esse parece ser o mote que leva a atriz a conceber sua performance-instalação. Por intermédio de diversos objetos — vidros moídos, agulhas de sutura, ataduras que cobrem a cabeça, bolsas de soro, fotos, documentos que são recuperados com o médico que a operou, objetos que não mais existem fisicamente restando apenas a memória ou uma fotografia como possibilidades de recuperação —, a artista organiza uma exposição sobre um acidente de automóvel que sofreu na década de 1990. Conforme relata em entrevista, o “hospital queimava os arquivos a cada vinte anos”, mas o cirurgião que a operou “tinha tirado fotos e guardado após a remoção dos 434 pontos” necessários à recomposição

do rosto da atriz (apud BACHEGA, 2023, p. C7). O cabelo e a maquiagem facial (uma espécie de *masquillage*), num determinado momento da sua existência, são os elementos que possibilitam a atenuação das cicatrizes da face, um processo de encobrimento dos rastros do acidente, esquecimento-lembrança que veio trabalhando ao longo de trinta anos. Se em *Kintusgi* o conceito de cicatriz utilizado pelo grupo situa-se no campo da memória corporal, de algo que perdura no pensamento, no imaginário grupal, na instalação *Autoacusação* a cicatriz está ligada efetivamente à pele, ao corpo da atriz. Nesse processo, ela vai se reconstruindo, como mostram as imagens do acontecimento instaladas num corpo-espaço de uma galeria, uma espécie de colagem das fraturas físicas e mentais. “Quando você se reconstrói fisicamente, não tem como não ficar reconstruído por dentro também. É como o vaso quebrado”. A exposição poderia ser pensada também como uma “peça-objeto”, na qual artefatos entrelaçam um acontecimento que decorre num dado instante e ao mesmo tempo perdura ao longo do tempo. Não se trata exatamente de um tempo contínuo, cronológico, mas sedimentos que habitam distintas temporalidades.

Ao perfazermos uma espécie de peça-objeto ou objeto-texto, que poderia sintetizar a manipulação dos objetos pela expositora, recortamos partes do texto que o dramaturgo Peter Handke joga com o objeto em sua dramaturgia. Na exposição, a atriz elabora um filme performado apenas por uma boca — a sua boca —, como parece propor o autor alemão numa passagem do seu texto⁸⁰.

Autoacusação (Selbstbeichtigung) — uma citação em formato de peça-objeto

Eu vim ao mundo. Eu fui concebido. Eu fui gerado. Meus ossos me formaram. Eu nasci. Eu abri os olhos. Eu vi os objetos. Eu olhei para os objetos que me foram mostrados. Eu aprendi. Eu me lembrei. Eu me lembrei dos signos que eu aprendi. Eu me tornei objeto das frases. Eu me tornei o complemento das frases. Eu me tornei o objeto e o complemento da oração principal e da oração subordinada. **Eu me tornei o movimento perpétuo de uma boca.** Eu aprendi meu ofício de homem. Jogar, como um homem. Destruir como um homem. Destruir os objetos como um homem. Imaginar os objetos, como um homem. Falar objetos, como um homem. Lembrar dos objetos, como um homem. Eu me expressei através dos movimentos. Eu me expressei através da minha imobilidade. Eu me

⁸⁰ A performance cinemática nos remete à montagem teatral *Eu não (Pas moi)*, de Samuel Beckett. Espetáculo dirigido por Rubens Rusche, nele há um dispositivo cênico no qual um pequeno foco de luz ilumina apenas a boca da atriz Maria Alice Vergueiro.

desmascarei. Eu me desmascarei em cada um dos meus atos. Eu cuspi sobre os objetos para os quais era uma ofensa pessoal aos homens. Eu armazenei objetos nos lugares onde era repreensível depositar os objetos. Eu não entreguei objetos onde a entrega estava de acordo com a lei. Lancei objetos pela janela de um trem em movimento. Eu maltratei objetos que seria preciso tratar com doçura. Eu toquei os objetos que eram repugnantes e sacrílego manipular. Eu brutalizei objetos frágeis. Eu empreendi a escalada de uma montanha com sapatos inadequados. Eu joguei com a vida, com os sentimentos comigo mesmo. Eu não pude esperar. Eu não pensei no futuro. Eu não considerei minha alegria de viver como um sinal de parada do tempo. Eu [não] fui ao teatro. Eu [não] escutei essa peça. Eu [não] escrevi esta peça. A recortamos como um objeto-texto ou uma peça-objeto para elaborar essa citação.

É através dos objetos que Bárbara Paz expõe o seu corpo-acontecimento como pedaços-fraturas a serem colados. Tal como nos diz: “o pó de vidro foi o que me cortou. Convivi com ele durante 10 anos. Saía de minha pele”. Espécie de poeira que o tempo leva numa constante negociação entre o corpo e o vivido, não necessariamente mensurado, mas aquilo que passa e permanece, um vir-a-ser sendo a cada momento como Cicatriz.

Um Objeto

Le Breton nos diz que “o sujeito é uma autorização para a experimentação de possíveis” (2003, p. 146) e, nesses possíveis, pensar as articulações sujeito-objeto como processos históricos, imagéticos, mnemônicos, estéticos, dentre outros, são atos postos em jogo em diversas perspectivas no teatro. Kantor costumava dizer que não representava o texto de determinado autor, antes jogava com ele. O jogo, pensado também como possível, aponta igualmente para diversas miradas, pois “o espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar ao qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora” (Ryngaert, 2009, p. 56). O jogo com o objeto, ainda na trilha dos possíveis, instaura histórias a serem narradas, contação que coloca em movimento atuante e espectador, friccionando o espaço-tempo onde essa ação opera. Krenak nos diz que “para poder contar uma história da criação do mundo e o mundo ter muitas histórias, e não uma, é preciso que as nossas memórias estejam encorpadas, a gente não pode ser um corpo vazio, a gente tem que ser um corpo de memória” (2023, n.p.), uma vez que

Essa invocação de um corpo cheio de memória, ela tem a ver também com a expressão “nosso corpo, nosso território”. O corpo e o território se constituem da mesma nave, o mesmo veículo da gente instituir memória, sentido, contando histórias da origem das coisas e experimentando também transmitir, de geração em geração, uma memória social, não só dos objetos, mas uma memória dos nossos afetos, dos nossos sentidos de vida. (Krenak, 2023, n.p.)

Ao trabalharmos os objetos como afetos e sentidos de vida, em diálogo com o corpo podemos elaborar teatros de mundos possíveis. Tendo como marco de sua eclosão o início da década de 1980, o Teatro de Objetos, como já dito, constitui um território de múltiplas perspectivas. Se nos referirmos a Teatro de Objetos ou Teatros de Objeto, não necessariamente estaremos falando da mesma perspectiva. De igual modo, podemos dizer que Teatros de Objeto Documental, Teatro de Objetos Documentais ou Teatro de Objetos Documental não é meramente uma questão plural no sentido gramatical, mas plural considerando-se as possibilidades dos seus afetos. Em seu processo histórico, há uma linha franco-belga do teatro de objetos tida como inaugural — aquela que primeiro o pensou num encontro entre amigos, numa certa noite, no princípio dos anos 1980 —, mas há também outros olhares desse mesmo território que buscam outras vias, como, por exemplo, a do artista Roland Shön. As vertentes desenvolvidas na América Latina absorvem e também operam outros modos, como o Periférico de Objetos, surgido na Argentina nos anos 80 do século XX. A mesa, como possível campo de atuação, torna-se um lócus no qual muitos grupos buscam realizar suas experiências. Como espaço da encenação, a mesa abre-se à convivialidade, ao encontro em que os corpos — performer, objeto e espectador — se aproximam e a fala pode ser proferida no registro de uma “conversa” com o espectador, na partilha de algo colocado à mesa por um contador de histórias, um mestre de cerimônias, um(a) atuante que se apresenta numa ambiência espetacular. A mesa remete àquele encontro inaugural já referido, um grupo de amigos contando histórias, numa certa noite, se encontram e encontram nos objetos os dispositivos para contá-las e/ou saboreá-las.

O Teatro de Objetos

Para falarmos do Teatro de Objetos, comumente partimos de uma imagem provocativa, ao mesmo tempo estranha, que advém da sua própria nomenclatura. Afinal de contas, amparados por uma visão socialmente comum, contaminada por um modo moderno de perceber o mundo, também

podemos interpretar inconscientemente esse rótulo como uma provocação à nossa condição humana – algo que, reservadas as suas proporções, pode se assemelhar à desconfiança gerada pelo *Übermarionette* de Edward Gordon Craig (1872-1966), no início do século passado. De sobressalto, é natural que a nossa testa franza levemente enquanto microchoques elétricos buscam por imagens capazes de servir como modelo dessa inquietante elucubração no nosso cérebro. Onde fica o ator (humano) em um teatro feito de objetos? Todo teatro já não seria feito com eles? Questões como essas parecem ser espontaneamente suscitadas em nós quando, antes mesmo de conhecer, idealizamos o Teatro de Objetos. Uma reação que sobretudo diz respeito à maneira pela qual somos condicionados a nos relacionar com a matéria na nossa sociedade contemporânea.

Giovanni Starace (2015) observa que, quando convidadas a dividirem as suas histórias sobre as materialidades, as pessoas geralmente buscam se afastar discursivamente destas, quase como se quisessem se defender. Produzindo discursos que ora tendem a dar uma função ideacional e mental ao objeto, ressaltando-o como algo que lhe é diferente, ora se prendem ao seu puro materialismo, o autor constata uma dicotomia narrativa que “tem raízes distantes, atravessa o pensamento filosófico e incide também sobre as teorias científicas e, certamente, sobre as psicológicas” (Starace, 2015, p. 19). Fato é que certa resistência a uma integração dialética com os objetos parece ser ainda mais reforçada pela relação estritamente utilitarista que estabelecemos com eles cotidianamente, na qual a ideia da posse (um dos valores máximos do sistema capitalista) amplia em nós um sentimento de superioridade, que muitas vezes nos impede de perceber um universo próprio e rico em sentidos nas “coisas” – aspecto que alicerça idealmente toda manifestação do Teatro de Animação e, em especial, do Teatro de Objetos.

Para nós, modernos, as coisas não falam; mas para muitas culturas e para muitos grupos em nossas próprias sociedades contemporâneas, o problema não é exatamente que as coisas não falem; é que desaprendemos os idiomas em que se expressam. Pois, se isolamos as coisas na lógica da “razão prática”, na condição de instrumentos estritamente utilitários ou ornamentais, nos afastamos da possibilidade de estabelecer com elas relações de comunicação. Ao atribuir-lhes uma alma, mesmo que imaginariamente, resgatamos essa possibilidade (Gonçalves; Sampaio; Bitar, 2013, p. 8).

No rastro dessa convicção, o Teatro de Objetos se revela como um instrumento criativo que permite que (re)aprendamos a nos comunicar com os nossos bens materiais, destacando-os enquanto verdadeiras testemunhas da nossa passagem pelo mundo. Adentrar a sua essência, no entanto, exige a sensibilização do nosso olhar para elementos que muitas vezes passam despercebidos. Ou melhor, a compreensão profunda sobre o Teatro de Objetos é condicionada pelo resignificar da relação que instituímos com a maior parte das materialidades que nos cercam, em que precisamos abdicar de uma visão utilitarista para que uma “poesia da matéria” floresça em nós. Inicialmente, esse movimento implica o “estranhar a coisa como se pela primeira vez a víssemos” (Lispector, 2020, p. 135), isto é, em estarmos disponíveis para que “novos mundos sejam possíveis” a partir desse deslocamento. Desse modo, semelhante ao célebre poema de Eduardo Galeano, podemos nos sentir tal como uma criança descobrindo a imensidão do mar pela primeira vez e, diante de um horizonte de materialidades, podemos enfim clamar: “— Me ajuda a olhar! ” (Galeano, 2002, p. 11). Olhamos a coisa, e a coisa também nos vê. A inelutável cisão do ver assim se impõe, nesse paradoxo no qual “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (Didi-Huberman, 2010, p. 29). E é com esse paradoxo que a coisa nos devolve um convite: implora-nos a uma percepção tátil do seu corpo-matéria, (des)habitado pelo vazio do utilitário, onde a alegoria do “fechar os olhos para ver”⁸¹ se transmuta em uma chave poética pela qual acessamos o idioma dos objetos.

Somos filhos da sociedade do objeto, pensamos através do objeto. Ele é simples, suave, bonito, barato e nos fascina pela sua aparente inofensividade. O objeto é um ogro de olhos gentis, ele vai nos pegar, ele vai nos ter. Os artistas se interessam por ele, porque somos feitos dele (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸²).

⁸¹ Didi-Huberman indica: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (2010, p. 31).

⁸² Do original: “Nous sommes les enfants de la société de l’objet, nous pensons à travers l’objet. Il est simple lisse beau pas cher et il nous fascine sous son apparente innocuité. L’objet est un ogre aux yeux doux, il va nous avoir, il nous aura. Les artistes s’intéressent à lui, parce que nous sommes faits de lui”.

Durante *workshops* promovidos pelo grupo Sobrevento, de São Paulo/SP, o diretor Luiz André Cherubini compartilha a visão⁸³ de que o Teatro de Objetos se constitui muito menos como uma linguagem, com técnicas específicas, e muito mais como uma provocação ao dito “teatro tradicional”, isto é, aquele centrado no texto dramático – onde os objetos são costumeiramente percebidos apenas como adereços de cena. Podemos aceder à sua colocação de fato constatando uma pluralidade de maneiras de se tratarem os objetos na cena contemporânea, algo visível nas formas singulares com que diversas companhias teatrais desenvolvem os seus trabalhos artísticos. Esse fato reforça a hipótese de que o Teatro de Objetos não está preso a um sistema fechado em si, abrindo trilhas para um fazer teatral sensível, ancorado pela liberdade criativa, que estimula distintos artistas a construírem os seus próprios teatros de/com objetos. Desse jeito, torna-se essencial considerarmos o Teatro de Objetos muito mais como um “campo” do que como uma linguagem – sem refutar o seu característico potencial de “produzir linguagens” (Carrignon, 2010). Nesse sentido, Soler (2013) aduz que um campo de conhecimento é marcado pela busca de um lugar de fronteiras flexíveis, fundamentado e direcionado à reflexão, onde o cerne das discussões está muito mais na necessidade de estabelecer princípios norteadores do que em sistematizar e ordenar práticas artísticas. Tal condição, no entanto, não anula a importância de debatermos alguns fundamentos do Teatro de Objetos, especialmente tendo como base a sua linha mais tradicional, oriunda das suas “percepções fundantes”, na década de 1980. Caso contrário, tal como expressa a diretora Katy Deville⁸⁴, a falta de definições também poderia nos levar a uma visão equivocada de que “tudo pode ser Teatro de Objetos”. Como indica Soler (2013, p. 131), “A existência de um termo, associado a uma tradição e a determinadas práticas, afasta a generalização, que é tão perniciososa quanto a criação de definições restritivas e simplificadoras”.

⁸³ Tomamos como referência uma fala do diretor, proferida durante a oficina *Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhança*, edição Santa Bárbara d’Oeste/SP, que ocorreu virtualmente nos dias 24, 26 e 27 de novembro e 1º de dezembro de 2020, sob coordenação de Sandra Vargas e Luiz André Cherubini.

⁸⁴ Em sua visita mais recente ao Brasil, Deville, que é fundadora da Cia. Théâtre de Cuisine, da França, realizou uma oficina de Teatro de Objetos no Espaço Sobrevento, em São Paulo/SP. Os encontros ocorreram de 30 de agosto à 2 de setembro de 2023, em uma vivência na qual a diretora (a quem atribuímos a criação do termo *Teatro de Objetos*) compartilhou alguns princípios do seu trabalho com os objetos.

A partir daqui, poderíamos enfim nos perguntar: o que então fundamenta o campo do Teatro de Objetos? Para além da pretensão por respostas capazes de esgotarem o tema, debatemos sobre alguns pontos que nos dão pistas para pensar o Teatro de Objetos enquanto um campo artístico próprio. Isso posto, podemos reformular a questão para: o que diferencia o Teatro de Objetos dos demais teatros? Nesse sentido, o convite a perceber o objeto enquanto um organismo autônomo, naturalmente rico em significados, parece ser um bom lugar de partida. Um teatro de objetos somente se constitui como tal quando não deslocamos as materialidades da sua função original, isto é, quando nos livramos de uma tendência natural em querer transformá-las concretamente em coisas que não são⁸⁵. Em vista disso, ao fixar determinado objeto, objetiva-se a busca por qualidades (interiores e exteriores) que ele próprio nos sugere, dada a sua forma, cor, material, função (para o que foi feito) e a demais correlações que fizemos socialmente com ele. Contrário à lógica que ampara o trabalho com bonecos, em que se aspira a personificação da natureza humana por meio de personagens, o Teatro de Objetos requer uma postura diferente diante do objeto, pois é da poética da matéria que nasce a sua dramaturgia. Nesse sentido, a função da coisa passa a ser a de evocar sentimentos no espectador, algo que somente se efetiva através do jogo entre um objeto reconhecível⁸⁶ e um ator generoso, deslocado da posição de “manipulador” – onde a ideia do manipular pode sugerir, mesmo que equivocadamente, uma possível relação de poder entre criador e criatura. No Teatro de Objetos é importante que não haja o estabelecimento de hierarquias entre o humano e a matéria na cena. Ambos surgem em nível de igualdade nela, tornando-se cúmplices de um processo no qual a articulação de objetos reconhecíveis também encaminha o ator e o espectador ao reconhecimento deles próprios (Carrignon, 2011). Essa característica, embora também visível em outras experimentações

⁸⁵ De modo a evitar interpretações equivocadas sobre essa colocação, é importante destacar que a ressignificação do objeto é algo bem-vindo no Teatro de Objetos. No entanto, não podemos confundir esse ato com a mudança concreta em sua natureza (algo que geralmente ocorre quando tentamos atribuir um personagem a ele). Resignificar, no Teatro de Objetos, é sinônimo de trabalhar simbolicamente para que outros sentidos sejam atribuídos aos objetos, algo que ocorre sempre em um plano sutil, poético.

⁸⁶ Para a plena leitura das materialidades pelo espectador, torna-se fundamental que o objeto colocado em cena seja facilmente reconhecível por nós, isto é, faça parte de nossa vida cotidiana. Tal condição destaca a importância no ato de escolha do artista, ainda indicando uma preferência por objetos produzidos em massa (*made in China*), verdadeiros portadores de cargas sociais.

do Teatro de Animação, se explicita aqui mediante um manejar cotidiano da coisa, onde se abdica da necessidade em lhe dar qualidades humanas, tais como andar, respirar, etc. Dessa maneira, ao contrário do que preliminarmente se supõe de um teatro feito de objetos, esse campo teatral também promove a exaltação do trabalho do(a) atuante que se mostra através dos objetos, principalmente, quando o jogo entre ambos é articulado como artefato a(u) torial, ou seja, condição que nos leva a construções dramatúrgicas intimistas, povoadas por um caráter pessoal, autobiográfico.

Palimpsestos

Ao apresentar a sua perspectiva sobre o Teatro de Objetos, Christian Carrignon, diretor da companhia Théâtre de Cuisine, defende uma concepção do objeto enquanto um “palimpsesto”. O seu raciocínio parte da constatação natural de que em um teatro de objetos as materialidades são retiradas da vida cotidiana para serem inseridas em um novo e desafiador contexto: o da cena. Sob a ótica do francês, esse ato implicaria certo esvaziamento socioemocional do objeto, que é destituído dos seus “afetos originais” (da vida prática) para o estabelecimento de novas relações – em um processo em que o artista é, sobretudo, “agente suscitador de potências da matéria”.

O objeto esvaziado da sua carga emocional pode ser preenchido com falsas memórias, falsas histórias, falsas emoções: estamos no teatro, não em terapia. O objeto falsamente pessoal é uma caixa para inventar sonhos. É um objeto que teve o seu uso, a sua função. Foi utilizado, mas não por mim. É um palimpsesto. Feliz é o monge copista que apaga o manuscrito para o cobrir com outro texto. O que é que estes dois textos dizem um ao outro? É aqui que reside o devaneio. Essa procura do objeto quase desfeito tem a ver com as minhas origens oníricas e com a morte real do antigo proprietário. Entre esses dois tempos passados, a imagem poética é do aqui e do agora (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸⁷).

⁸⁷ Do original: “L’objet vidé de sa charge émotionnelle peut être re-rempli de faux souvenirs, de fausses histoires, de fausses émotions: nous sommes au théâtre et pas en cure. L’objet faussement personnel est une boîte à s’inventer des rêves. C’est un objet qui a eu son usage, sa fonction. Il a été utilisé, mais pas par moi. C’est un palimpseste. Heureux est le moine copiste qui efface le manuscrit pour le recouvrir d’un autre texte. Que se disent ces deux textes? Là, se situe la rêverie. Cette quête de l’objet presque désamorcé a à voir avec mes origines oniriques et la mort réelle de l’ancien propriétaire. Entre ces deux temps passés l’image poétique est d’ici et maintenant”.

Valendo-se de uma analogia que nos remete aos pergaminhos medievais, que, após passarem por um complexo processo de raspagem, eram reaproveitados para a escrita de novos textos, Carrignon indica o Teatro de Objetos como um lugar onde conseguiríamos efetivar uma outra escritura por meio da matéria, isto é, uma “escuredeira das coisas”. Para ele, portanto, “[o] palimpsesto é um dos abridores de latas do teatro de objetos. O objeto contém memória, claro, mas, através da distância que nos separa dele, é também uma máquina de escrever. O objeto produz um novo texto” (Carrignon, 2010, n.p. – tradução nossa⁸⁸). Distante das relações que marcaram a sua “vida cotidiana”, o objeto surge no teatro de objetos predisposto para que narrativas imaginárias sejam inscritas sobre ele. De ordem fundamentalmente poética, essas narrativas são condicionadas pelo presente da cena, instância capaz de amparar um processo que, acima de tudo, surge da escuta diligente da matéria. Nesse ponto, também podemos sugerir que o Teatro de Objetos permite uma espécie de “lavagem” das materialidades, em que as “imundices” da vida cotidiana – fomentadoras de uma lógica de descarte cada vez maior – são (re)trabalhadas através de um sistema que converte a sua utilidade meramente prática em uma utilidade poética. Entretanto, antes de acreditarmos em um completo desbotar dessa memória primeira do objeto, é inevitável lembrarmos de outra característica intrínseca aos palimpsestos: o apagamento da sua primeira inscrição nunca é total. Logo, conforme nos aponta Gérard Genette, ainda será possível visualizar os seus vestígios, a sua sombra, “de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette, 2006, p. 7). Tal especificidade se revela inteiramente compatível com o campo do Teatro de Objetos, em que o artista “vai compor com o objeto dinâmicas que o particularizam para aquele trabalho, em diálogo com a carga de sentido comum – social e matériaca – que ele já carrega, reescrevendo seu uso, agora cênico, na produção de sentido” (Holanda, 2018, p. 206). Falamos de processos onde, evidentemente,

Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo

⁸⁸ Do original: “Le palimpseste est un des ouvre-boîtes du théâtre d’objet. L’objet contient de la mémoire, bien sûr, mais par la distance qu’on prend avec lui, c’est aussi une machine à écrire. L’objet produit un texte nouveau”.

que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (Pesavento, 2004, p. 26).

A ideia do objeto como palimpsesto pode se desdobrar em outros sentidos quando pensamos na sua vertente documental, em que o desvelar desses vestígios se convergem muito mais em uma busca mnêmica, isto é, pela sua “escrita primeira”. Disso falaremos mais à frente. É fato que alguns traços desses procedimentos, nos quais desvelamos diferentes camadas simbólicas da matéria, já eram perceptíveis na cena moderna antes mesmo de o Teatro de Objetos se constituir como um campo específico. Nesse sentido, o trabalho artístico de Tadeusz Kantor (1915-1990) é um dos exemplos de estilo que mais incentivaram artistas teatrais a se aventurarem pelo “universo das coisas” no século passado. Revelando cruzamentos explícitos com as demais apropriações do seu período histórico, especialmente com as suas vanguardas artísticas, o polonês desenvolve um teatro que evidentemente bebe na fonte (ou seria no urinol?) de Marcel Duchamp e das artes plásticas em geral. Em um fértil diálogo com o *ready-made*, o encenador revela apreço pelos ditos “objetos de realidade mais baixa”, isto é, objetos pobres, materialidades que já estavam condenadas às lixeiras (muitas vezes oriundas da realidade catastrófica da guerra). Tal característica evidencia um modo operativo em que “[o] que os outros esquecem e deixam cair é justamente o que o artista destaca e traz à lembrança dos espectadores, mesmo contra a sua vontade” (Assmann, 2011, p. 408). Ao analisar o teatro kantorianiano, Cintra destaca uma prática artística que tem muitas semelhanças com a percepção “palimpsesta” do objeto. Em espetáculos que tentam arquitetar uma nova dimensão espaço-temporal ao público, Kantor priva o objeto das suas funções socialmente reconhecíveis e atribui a ele um novo peso e uma nova existência. Desse modo, “as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo” (Cintra, 2012, p. 13).

A aura da coisa: entre a dádiva e o animismo

Compreende-se que os debates em torno das materialidades podem perpassar inúmeros campos do conhecimento. A antropologia, por exemplo, se revela como uma das áreas que melhor amparam discussões sobre as

relações que diferentes sociedades historicamente estabelecem com os objetos. Conforme nos diz Dohmann,

O homem e o artefato constituem um par inseparável que caminha em direção a uma dupla evolução. Todas as esferas – biológica, psicológica e social – estão constantemente permeadas pela massiva presença do objeto, comprovando que não há atividade humana que dispense a suporte material, a começar da sua condição mais básica: a do espírito existir e, sobretudo, manifestar-se (2013, p. 31).

Nesse contexto, o *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss (2003), é uma das obras que melhor nos introduzem ao pensamento em torno de uma “aura das coisas”, ou, ainda, em diferentes modos de “sacralização da matéria”. Ao analisar primitivos sistemas de trocas entre povos da Polinésia, da Melanésia e os indígenas da América do Norte, o antropólogo desenvolve a sua “teoria sobre a dádiva”, que ressalta três valores fundamentais desses grupos: dar, receber e retribuir. Descrevendo trocas (materiais e imateriais) entre diferentes coletividades, realizadas de maneira “espontânea” e desvinculadas dos interesses estritamente comerciais, Mauss destaca uma inerente aglutinação entre as pessoas e os seus bens materiais, em uma relação longe de beirar ao utilitarismo. Sugerindo a existência de uma “substância moral das coisas”, o autor a correlaciona a uma espécie de “alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa” (Sertã; Almeida, 2016, p. 2). Os estudos de Mauss são referenciais para a área da antropologia social, que, sob a ótica americana, converte-se também na área da antropologia cultural – mais direcionada a pensar os indivíduos dentro das coletividades. A partir deles, ainda somos provocados ao conceito de *hau*, o “espírito das coisas”, algo que acompanharia todo artigo de troca (*taonga*) desde o seu primeiro donatário. Ao reflexionar sobre algumas práticas dos povos maori, o antropólogo constata que “o vínculo de direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma” (Mauss, 2003, p. 200). Logo, a coisa e o humano são percebidos de maneiras tão intrínsecas que “apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” (Mauss, 2003, p. 200). Aqui, a “alma” (*hau*) é entendida como uma característica própria tanto da matéria como do humano, e não se desvincula da sua rede coletiva de relações. Afinal, “enquanto portadoras de uma ‘alma’, de um ‘espírito’, as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas” (Gonçalves; Sampaio; Bitar, 2013, p. 8).

Com base nas trocas de dádivas entre os maoris, Mauss (2003, p. 202) nota uma “mistura de vínculos espirituais entre as coisas, que de certo modo são alma, e os indivíduos e grupos que se tratam de certo modo como coisas”, algo semelhante ao que muitas vezes percebemos no campo do Teatro de Animação. A partir disso, também podemos ampliar os nossos horizontes para conceito de “animismo”, que “pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana” (Viveiros de Castro, 2002, p. 364). Desse modo, acessamos um modo pensar no qual,

Ao invés de estar numa posição de transcendência com relação ao mundo dos objetos, o sujeito é a coisa mais comum do mundo. O animismo é isso: o fundo do real é a alma, mas não se trata de uma alma imaterial em oposição ou em contradição com a matéria. Ao invés disto, é a própria matéria que está infundida de alma. Subjetividade não é propriedade exclusiva do humano, mas a base do real (Viveiros de Castro, 2011, p. 8).

Ao atualizar o conceito de “animismo” para uma noção mais ocidental, já sob uma ótica que pressupõe uma troca mercadológica com a matéria, David-Ménard (2022) analisa os seus princípios segundo a lógica “vontade e coisa” teorizada por Hegel. Assim, temos um caminho complementar de pensamento em que as coisas igualmente se destacam como mediadoras das relações sociais. A autora parte do pressuposto de que, quando afirmamos ser proprietários de determinada coisa, a habitamos de uma “vontade”, algo que consecutivamente instaura uma identificação nossa para com a matéria. Logo, emprestamos vigor (ânima) a ela: “É essa identidade afirmada com uma coisa metafisicamente diferente de si que ‘faz pensar’ em animismo. Não que a coisa seja dotada de uma alma (justamente não), mas a vontade a habita de certa forma” (David-Ménard, 2022, p. 89-90). Tomando a questão como modelo para o Teatro de Objetos, poderíamos supor que uma “vontade imaginativa” seria plenamente capaz de habitar as nossas materialidades cotidianas na arte. Nesse sentido, centramos a nossa atenção na prosa de Clarice Lispector, que igualmente aposta na dualidade para professar que “[a] aura da coisa vem do avesso da coisa. [...] A coisa é pelo avesso e contramão” (Lispector, 2020, p. 116). Atualizando a dinâmica que coloca o campo da animação em uma linha tênue entre o animado e o inanimado, vida e morte, tal como nos exemplos de Amaral (1997) e Kantor (2008), poderíamos pensar o “avesso” do objeto cotidiano como a própria cena teatral – aqui inserida nos limites entre o campo do

imaginário (apontado por Amaral) e o do real. Dessa forma, entendemos que a qualidade “palimpsesta” do objeto também indica que, uma vez integrado ao campo das formas animadas, o Teatro de Objetos impõe a ele uma ampliação na sua noção de “ânima”. Com isso, recorreremos a definições mais esgarçadas sobre a palavra, dando amplitude para as suas outras definições, em que “animar” se torna sinônimo de “Dar ânimo, coragem ou valor a” (Animar, 2023). Logo, sem a necessidade do humano como modelo, no Teatro de Objetos o ato de dar ânima a determina matéria simboliza dar um valor afetivo-poético à coisa, habitando-a de uma vontade artística, que, através da imaginação, é inserida em um novo e potente mundo: o da cena.

Sobre importâncias: uma dramaturgia de metáforas

No seu livro derradeiro, Clarice Lispector profetiza o surgimento de um “mundo de objetos”, que nasce do momento ao qual eles negam a sua própria essência, isto é, a sua “objetude”: “Mas os objetos não querem mais ser objetos. É a revolta da ‘coisa’” (Lispector, 2020, p. 126). Instaurando instigantes diálogos entre o seu narrador-escritor e a personagem Ângela – que, ao se dizer em plena comunhão com o mundo, anuncia a escrita de um “romance das coisas” –, a autora tangencia as fronteiras sutis entre criador e criatura a partir de uma metáfora objetual, na qual ambos os personagens estão presos em uma espécie de “espelho invertido”. Quase que em uma fusão com Ângela, fazendo uso de dados autobiográficos, Lispector se expõe ao leitor e desenha um relato íntimo referente à sua relação criativo-pessoal com os objetos:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920 (Lispector, 2020, p. 113).

Com Lispector somos inseridos nesse mundo poético e imaginativo que fundamenta toda a dramaturgia com objetos. Seguindo o pensamento de que “a aura seria a seiva da coisa”, a autora articula uma linguagem metafórica

que nos provoca a perceber que, ao falar da matéria, Ângela acaba falando de si mesma: “quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas” (Lispector, 2020, p. 114). Esse princípio parece igualmente servir como um paradigma às experimentações do Teatro de Objetos, em que os artistas envolvidos, ao permitirem se expor pelas materialidades, se tornam poetas cênicos de uma dramaturgia orientada por figuras de linguagem (especialmente pela metáfora e pela metonímia), que permitem que novas associações simbólicas com o objeto sejam possíveis. Assim, o Teatro de Objetos é capaz de suplantar a escrita de um “livro das coisas” para os domínios das artes da cena, ato que essencialmente parte desse olhar de fascínio para com a matéria: “[o] objeto eleva-se em esplendor quando olhado” (Lispector, 2020, p. 179). Ao elegermos determinado objeto (ou um conjunto deles), somos convidados a explorar um amplo campo semântico por meio de laboratórios criativos, onde os limites são impostos tão somente pela imaginação, a quem é dada a tarefa de “voar”. Ao refletir sobre a própria terminologia do Teatro de Objetos, Carrignon (2010, n.p. –tradução nossa⁸⁹) observa que, “[e]ntre a grandeza da palavra teatro e a pequenez do objeto, há um precipício. É preciso *energia poética* para fechar os lábios retóricos do abismo”. Para entendermos de onde pode nascer essa força poética apontada por Carrignon, voltamos a nossa atenção aos procedimentos da escrita poética, uma vez que a temos enquanto uma fundamental base dramática do Teatro de Objetos. Ao dirigirmos a nossa atenção sobre a escrita de Manoel de Barros, podemos perceber que o poema *Sobre Importâncias* nos serve como um importante guia da nossa discussão:

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. **Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.** Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State

⁸⁹ Do original: “Entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l’objet, existe un précipice. Il en faut, de l’énergie poétique pour refermer les lèvres rhétoriques de l’abîme”.

Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos (Barros, 2015, p. 152).

Ao engendrar um poema que nos impulsiona a reavaliar a maneira pela qual atribuímos importância à coisa, condicionada por um olhar interessado para aquilo que nos cerca, Barros parece complementar o pensamento de Alvarado, que também expõe:

La variedad del mundo se presenta ante nosotros, la miramos o creemos verla realmente como es, está bajo nuestro control. Pero cuando prestamos atención, cuando aislamos, por obra del azar, “algo” en este mirar a nuestro alrededor, cuando la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, cuando es una mirada atenta, se produce una especie de cesura en donde la espacialidad y la temporalidad anterior se ve alterada. La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado⁹⁰ (Alvarado, 2015, p. 11).

Os escritos de Barros e Alvarado convergem para que a mirada atenta e encantada (tal como uma criança vendo o mundo pela primeira vez) sobre o objeto desponte como uma porta de entrada para a “poética da matéria” que nos rodeia. Tal característica não é própria do Teatro de Objetos, ela conduz inúmeros artistas das mais distintas categorias artísticas (como as artes plásticas, a literatura, etc.) e parece encontrar a sua real origem na própria essência humana. O ensejo de ressignificar o mundo nos move, nos leva a conferir utilidade poética para aquilo que a sociedade julga equivocadamente ser “inútil”. Assim, o Teatro de Objetos permite que possamos inverter a lógica dominante, em uma criação onde “[a]s coisas que não levam a nada têm grande

⁹⁰ A variedade do mundo se apresenta diante de nós, olhamos para ela ou acreditamos que realmente a vemos como ela é, está sob nosso controle. Mas quando prestamos atenção, quando isolamos, por acaso, “alguma coisa” neste olhar que nos rodeia, quando o olhar não é um simples deslizar sobre as coisas, quando é um olhar atento, produz-se uma espécie de fissura onde a espacialidade e a temporalidade anterior se percebem alteradas. A coisa vista separa-se da sua paisagem e “é” para o sujeito que olha, distingue-se como figura e tem um significado (tradução nossa).

importância. Cada coisa ordinária é um elemento de estima. Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral” (Barros, 2015, p. 45). Essa crença parece guiar os artistas do Teatro de Objetos a inúmeros caminhos, onde a coisa “sem importância” ganha valor poético e político: “Lo que nos interesa en el objeto es su valor metafórico, su poder de evocación, de sugestión, su fuerza poética y política⁹¹” (Limbós, 2018, p. 28).

Fazendo um paralelo com o que Breton nos indica sobre o corpo, os objetos também se mostram como “uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais” (Breton, 2012, p. 29). Além de naturalmente serem produtos da ação humana, as materialidades são culturalmente simbolizadas por nós, uma vez que integram a nossa passagem pelo mundo. Nesse caminho, a casa se revela como um espaço condensador de afetos, onde fica evidente uma relação singular do homem com a matéria, e, por isso mesmo, talvez seja dela que nasce a essência de todo teatro de objetos. Ao ampliar o seu olhar sobre as materialidades que as pessoas expõem nas suas moradas, a partir das quais percebe pequenos “museus caseiros”, Roland Shön⁹² ressalta que “[e]ssas pequenas coisas protegem do esquecimento alguns de nossos momentos significativos ou encontros arrebatadores. Mas essas coisas também nos permitem pensar sobre o mundo e nossa presença no mundo, pensar em nós mesmos”. Em um caminho similar, Ecléa Bosi (2003) destaca que é comum as pessoas estabelecerem uma espécie de “desejo de imobilidade” para com as coisas que as cercam, e o que envelhece conosco também pode nos oferecer a pacífica sensação da nossa continuidade no tempo. Bosi diz que a casa (de dentro) muitas vezes se consagra como um lugar em que nos isolamos da hostilidade do mundo (de fora), e as materialidade nos ajudam na urdidura desse mundo mais acolhedor. O conceito de “objetos biográficos” surge desse contexto, sendo bens materiais que “envelhecem com o possuidor e se encorpam à sua vida” (Bosi, 2002, p. 26). Desse modo, passam de meras utilidades a elementos insubstituíveis, que trazem consigo um arsenal rico em

⁹¹ O que nos interessa no objeto é o seu valor metafórico, o seu poder de evocação, de sugestão, a sua força poética e política (tradução nossa).

⁹² O excerto pertence ao programa de uma das experimentações das “Musées Maison” de Roland Schon, sendo extraído do site da companhia Théâtre en Ciel há alguns anos atrás – embora não mais disponível. A tradução para o português foi realizada pelo Grupo Sobrevento, de São Paulo/SP, que disponibilizou o material durante a oficina *Museu-Teatro (das Coisas Guardadas) da Vizinhaça*, em 2020.

narrativas – tanto pessoais como coletivas. É justamente com base nessa constatação que as perspectivas de trabalho sobre os objetos podem ir desde aquelas que dizem respeito ao íntimo dos sujeitos, em que o ator faz quase que uma confissão diante do público, até as que buscam fomentar um fértil processo de abertura de memórias ao coletivo, fazendo um processamento documental dos objetos. Sob esse segundo modo operativo, vemos o Teatro de Objetos se convergir em ricos experimentos etnográficos, em que a maneira que compreendemos o objeto também pode catapultar um gesto político.

O Teatro de Objetos Documentais

Após descortinarmos um território mais delimitado do Teatro de Objetos, em que, seguido de uma primeira visão dilatada sobre o trabalho com materialidades, procuramos pensá-lo via tradição instituída pela sua perspectiva preambular, torna-se fundamental falarmos do panorama documental dos objetos. Para Katy Deville⁹³, enquanto o Teatro de Objetos trata da “história com h minúsculo”, objetivando narrativas de cunho íntimo/pessoal, o Teatro de Objetos Documentais dá mais enfoque à “História com H maiúsculo”, em que as narrativas são essencialmente de ordem coletiva. Essa imagem nos introduz a um melhor entendimento dessa vertente em exponencial crescimento nas últimas décadas, em que a cena com objetos também passa a aspirar aspectos do real, motivando a transmutação dos objetos em “documentos cênicos”. Antes de avançarmos pelo Teatro de Objetos Documentais, entretanto, é indispensável considerarmos que tal conjectura somente se torna possível graças a uma alteração conceitual sobre a ideia de “documento” no século passado, em que percebemos o rompimento de uma convencional ideiação dele como um “registro objetivo da realidade”, isto é, como indício de uma “verdade absoluta”. Desse jeito, passando a questionar a parcialidade do documento, abrimos trilhas para pensar as intenções que cercam o seu estabelecimento como tal.

Le Goff afirma que, acompanhado ao questionamento, começaram progressivamente a ser entendidos como documentos outros materiais – objetos, relatos orais gravados em fita, vídeos, fotos – além dos papéis escritos. Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, **o documento é encarado contemporaneamente**

⁹³ Durante a participação de Deville no IX Festival Primeiro Olhar, em Brasília (2023), questionamos a diretora a respeito de como ela percebe a diferença entre o Teatro de Objetos e o Teatro de Objetos Documentais. Esta afirmação diz respeito a resposta que ela nos deu.

como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção (Soler, 2013, p. 139).

Ressaltando os jogos de poder envolvidos no processo em que os registros ganham uma amplitude social e assim se tornam documentos, essa nova percepção descrita por Soler igualmente destaca a “intencionalidade” como sendo uma qualidade fundamental dos processos artístico-documentais. Tal percepção dialoga com perspectivas mais modernas da memória, categorizada enquanto potência (*vis*) por Assmann. Aliada ao processo de recordação e se opondo aos procedimentos de armazenamento, ela é compreendida “como uma força imanente, como uma energia com leis próprias” (Assmann, 2011, p. 34). Ao evidenciarmos o caráter processual dos atos de memória, abrimo-nos à compreensão de que o passado não é algo finalizado, isto é, não é uma coisa estanque no tempo. Pelo contrário, ele é visto enquanto móvel, em constante (re)construção no presente, instância que permanentemente confere a ele novas camadas – inclusive (para não dizermos principalmente) as de natureza imaginativa. É desse princípio que parte toda a obra documental, em que o que move criativamente os artistas é sobretudo a possibilidade de articular novos olhares para determinado fato da nossa realidade. Em uma criação documental, “objetiva-se construir asserções sobre a realidade, em uma exploração diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais” (Soler, 2013, p. 140). Tão logo, o Teatro Documentário se constitui em um campo amplo, que se destaca como outra maneira de fazer e pensar a arte, em que a intencionalidade de documentar fomenta experimentos que dão novos tratamentos ao “real”⁹⁴. Através dele a cena teatral passa a intermediar a mutação dos registros em documentos, uma vez que ela proporciona o contexto fundamental para que essa nova leitura seja possível. Dessa maneira, o Teatro Documentário se revela como uma espécie de “fábrica de documentos”, atribuindo sentido a diversos fragmentos de nossa realidade – que, quando pensados sob a perspectiva do

⁹⁴ Neste ponto, é imprescindível que não percebamos o real enquanto sinônimo de verdade. Soler (2013) nos alerta para o fato de que erroneamente se atribui uma impressão de autenticidade às obras documentais, algo que precisa ser questionado, uma vez que o Teatro Documentário é tão somente uma espécie de editor da realidade, em um processo que pode contar com elemento ficcionais e imaginativos.

Teatro de Objetos Documentais, são as nossas próprias materialidades cotidianas. “Pensamos que el teatro documental tratado en este caso con objetos, puede constituir un recurso alternativo de búsqueda, un dispositivo para encontrar otras formas de contar e investigar la Historia como parte de las Humanidades Emergentes”⁹⁵ (Oligor y Microscopía, 2014, n.p.).

Destacando-se como a principal pensadora do Teatro de Objetos Documentais, Larios conceitua esse campo com base na junção de características do Teatro de Objetos e do Teatro Documentário. Em parceria com Jomi Oligor, a dupla de artistas da companhia espano-mexicana Oligor y Microscopía, enunciam o Teatro de Objetos Documentais como:

Un modo de hacer atravesado por el teatro documental y el teatro de objetos que crea su propia poética. Traslada a la esfera social - íntima y colectiva - la observación del fenómeno de las transferencias entre lo animado y lo inanimado, propia de todo teatro de formas animadas. Investiga cómo se da la singularidad de esas transferencias entre las personas y la cultura material que las rodea (a través de los afectos, los usos de la memoria, el inconsciente material o todas aquellas relaciones con los objetos que no percibimos en la inercia del consumo, los usos de los objetos en las políticas de la memoria, etc.) y las traslada a dispositivos estéticos que tienen a los objetos como protagonistas, agentes de impactos culturales y relaciones sociales. En el TOD se da una performatividad del objeto-documento, ya que se crea una poética que busca que un objeto - a veces aparentemente insignificante - se convierta en “documento”, testimonio de un contexto situado, que crea sus propias relaciones poéticas con el sujeto que lo asiste en escena u otro dispositivo relacional⁹⁶ (Larios; Oligor, 2021, p. 9).

⁹⁵ Pensamos que o teatro documental, tratado neste caso com objetos, pode constituir um recurso de busca alternativa, um dispositivo para encontrar outras formas de contar e investigar a História como parte das Humanidades Emergentes (tradução nossa).

⁹⁶ Um modo de fazer atravessado pelo teatro documentário e o teatro de objetos que cria sua própria poética. Expressa a esfera social – íntima e coletiva –, a observação do fenômeno das transferências entre o animado e o inanimado, própria de todo teatro de formas animadas. Investiga como ocorre a singularidade dessas transferências entre as pessoas e a cultura material que os rodeia (através dos afetos, do uso da memória, o inconsciente material ou todas aquelas relações com os objetos que não percebemos na inércia do consumo, o uso de objetos nas políticas de memória, etc.) e os transforma em dispositivos estéticos que percebem os objetos como protagonistas, agentes de impactos e de relações culturais e sociais. No TOD ocorre uma performatividade do documento-objeto, uma vez que se cria uma poética que busca que um objeto - às vezes aparentemente insignificante - torna-se um “documento”, testemunho de um contexto situado, que cria suas próprias relações poéticas com o sujeito que o assiste no palco ou em outro dispositivo relacional (tradução nossa).

Já na escolha da sua nomenclatura percebemos uma opção terminológica consciente que ressalta o adjetivo “documental” como atrelado às materialidades, e não ao teatro – o que também corrobora para a evidenciação do objeto como sendo o protagonista da cena. Nela, as narrativas documentais estão totalmente vinculadas à matéria, dizem respeito à sua “memória primeira”. Dessa forma, mesmo ainda compactuando com a visão “palimpsesta” do objeto de Carrignon, o Teatro de Objetos Documentais parece fazer uma trajetória pelo avesso, onde o foco artístico está justamente naquele rastro cultural que determinado objeto carrega consigo. “Así pues, en el tod el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal”⁹⁷ (Larios, 2018a, p. 47). Falamos de um procedimento essencialmente arqueológico, norteado pelo propósito de uma reelaboração estética da realidade, que, neste caso, se concentra na própria materialidade do objeto e nas relações que ele estabeleceu com o mundo desde o seu fabricar. “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41). Nildo Viana salienta que através dos bens materiais podemos perceber o conjunto de memórias de uma sociedade, característica que também os destaca enquanto portadores das nossas lembranças coletivas e sociais. Dessa maneira, “a partir do momento que são produzidos ou transformados pela ação humana, ou mesmo quando são alvos da consciência humana, [...] passam a fazer parte da memória social e podem ser alvo da evocação de lembranças dos seres humanos” (Viana, 2020, p. 104). O Teatro de Objetos Documentais se aproveita dessa propriedade “mnêmicoletiva” dos objetos para cartografar as suas relações com a realidade, em um caminho no qual cada artista se vale de estratégias próprios, tais como seguir as pistas que a própria coisa nos dá (através do seu conteúdo, marcas, origem, etc.), da coleta de depoimentos/relatos em torno dos objetos, entre outros.

Todos sabemos que los objetos ya tienen una memoria de por sí, que puede ser falsificada para el teatro. Cada objeto es una máquina de escritura susceptible de

⁹⁷ Assim, no TOD o objeto se converte em um documento do contexto atual em que é construído, testemunha de múltiplas interações políticas e culturais que deixam de pertencer a um tempo linear para se tornar “multitemporal” (tradução nossa).

generar un nuevo texto aparte del que le es inherente; por lo tanto, los objetos dentro del teatro de objetos son una suerte de “palimpsestos”, escrituras sobre escrituras en donde puede primar una trayectoria sobre la otra. En congruencia con esto, la particularidad creativa del todo es descubrir la memoria primigenia de los objetos, antes que inventarle una nueva historia a la materia que presuponga distanciarla de la riqueza socio-afectiva que pueda ofrecer su memoria original al confrontarse con el presente de quien la desvela⁹⁸ (Larios, 2018a, p. 46-47).

Ao revelar as particularidades do Teatro de Objetos Documentais, Larios nos adverte para algumas diferenças entre esse teatro e o Teatro Documentário. As suas observações dizem respeito às especificidades no trabalho com os registros, isto é, com todo material que surge como evidência para o trabalho cênico documental (objetos cotidianos, entrevistas/relatos, imagens, notícias, etc.). Diferentemente do Teatro Documentário, em que esse material é reduzido a uma espécie de “pretexto” para o testemunhar dos atores em cena, o Teatro de Objetos Documentais enxerga os registros como companheiros de uma viagem criativa. Portanto, as materialidades (enquanto registros) não são meros subterfúgios à mercê do ator ou da atriz, a quem supostamente caberia retirar delas certa “impessoalidade” natural, elevando-as a uma potência de documento. No Teatro de Objetos Documentais, os registros, independentemente da sua natureza, devem estar condicionados ao objeto, pois tudo ali gira em torno dele. Por conseguinte, estes não são vistos como algo menor (subordinados ao humano), eles estão longe de ser apenas um conjunto de signos destinado a constituir determinada verdade cênica: “ellos son los depósitos mismos de esa verdad construida y son matrices por las que siempre se tiene que pasar para accionar las distribuciones espacio-temporales del dispositivo”⁹⁹ (Larios, 2018a, p. 48). Vale destacar que todos esses princípios seguem reforçando o papel do(a) atuante como um(a) fundamental mediador(a) de potências das materialidades. Aliás, no Teatro de Objetos Documentais tanto o ator ou a atriz

⁹⁸ Todos sabemos que os objetos já têm uma memória própria, que pode ser falsificada para o teatro. Cada objeto é uma máquina de escrever capaz de gerar um novo texto à parte daquele que lhe é inerente; portanto, os objetos dentro do teatro de objetos são uma espécie de “palimpsestos”, escritas sobre escritas onde uma trajetória pode prevalecer sobre a outra. Em congruência com isto, a particularidade criativa de todo é descobrir a memória primordial dos objetos, antes que inventem uma nova história para a material que pressupõe afastá-la da riqueza socioafetiva que a sua memória original pode sofrer ao ser confrontada com o presente de quem a desvenda (tradução nossa).

⁹⁹ São os próprios depósitos dessa verdade construída e são matrizes pelas quais sempre se tem que passar para ativarem as distribuições espaço-temporais do dispositivo (tradução nossa).

quanto o público são convidados a perceber o objeto enquanto um organismo culturalmente rico em vitalidade mnêmica, algo que influi sobre os seus próprios procedimentos cênicos. “O objeto é, portanto, uma prova documental que imprime suas insofismáveis marcas nos indivíduos, criando interna e externamente um processo dinâmico, comunicativo e intercultural” (Dohmann, 2013, p. 34). Assim se torna imprescindível citarmos que, na trilha das práticas do Teatro Documentário, muitas vezes o Teatro de Objetos Documentais também se inscreve enquanto uma espécie de “exercício etnográfico”. Com isso, insere-se enquanto um meio de mapeamento cultural de determinadas localidades, provocando buscas por narrativas que foram suprimidas da dita “História com H maiúsculo”. “Pienso que el TOD es un observatorio idóneo para explorar las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material”¹⁰⁰, salienta Larios (2018a, p. 47). Nessa trilha, Picon-Vallin (2011) considera o campo documental como um espaço de informação alternativa, que não sucumbe ao excesso de informações dos nossos tempos, pensando e organizando de maneira sensível a realidade na qual estamos inseridos. Marcelo Soler, diretor e membro da Cia. Teatro Documentário (São Paulo/SP) também expressa que “[d]ocumentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade” (2010, p. 70). Com todo o exposto, entendemos que o Teatro de Objetos Documentais se revela enquanto uma atividade artística que percebe os objetos como vestígios vivos do passado, isto é, uma superfície sobre a qual ainda é possível esmiuçar narrativas escondidas, que nos ajudam a um maior entendimento da nossa própria sociedade. O Teatro de Objetos Documentais vai na contramão de um caminho em que a contemporaneidade segue a nos encaminhar, em que a profusão de informações, aliada a um descarte imprudente dos vestígios do nosso passado vivo, cada vez mais soterra as nossas memórias e nos impede de percebê-las como algo vivo no nosso presente.

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse

¹⁰⁰ Penso que o tod é um observatório ideal para explorar as relações da sociedade contemporânea com a sua cultura material (tradução nossa).

tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (Didi-Huberman, 2017, p. 61).

Cenas esquecidas para objetos perdidos: uma carta ao futuro

Voltamos ao início, pois, **às vezes temos ideias felizes**. As reflexões deste texto foram facilitadas por uma vivência que, enquanto professor e estagiário, tivemos durante um laboratório cênico do primeiro semestre de 2023. Partindo de olhares mais amplos sobre as materialidades, especialmente de uma perspectiva dialogante com domínios como as artes visuais, a performance e a literatura, provocamos um lugar de experimentação onde o objeto foi o principal fio condutor das buscas e das descobertas. Somaram-se a esse processo noções específicas sobre o Teatro de Objetos. Em um primeiro momento, os encontros partiram de uma sensibilização dos alunos para com os objetos cotidianos, jogando com as suas características materiais e poéticas. Adentrando o campo do Teatro de Objetos, o laboratório intitulado *O Objeto no Teatro e o Teatro de Objetos* instigou os discentes por meio de inúmeros exercícios práticos, que enfatizaram a relação singular de cada um deles com as materialidades, pensando o objeto enquanto um parceiro de cena do ator. Assim, intencionamos a instauração de espaços de jogo e de compartilhamento entre os participantes. Em um segundo momento, os encontros se concentraram em explorar as potencialidades do objeto como um documento cênico. Objetivando a criação de pequenas cenas individuais, que finalizaram o laboratório, cada estudante foi incumbido de capturar registros possíveis de um “objeto perdido”, do resto de um resto. Quais são os vestígios de um além matéria? O material passível de orientar as respostas para essa questão se converteu em um fecundo estímulo criativo aos alunos-artistas, que passaram por uma intensa dinâmica grupal de abertura de memórias – etapa fundamental para a melhor compreensão de como os registros atravessavam as singularidades pessoal e coletiva de todos nós. Posteriormente, sob o título de *Cenas esquecidas para objetos perdidos*, apresentamos os resultados dessa incursão em variados espaços físicos da Escola de Comunicação e Artes da USP, corporificando cenas que foram assimiladas a partir dessas perspectivas múltiplas sobre o objeto que expomos no texto.

Figura 9: Cenas finais do laboratório “O Teatro de Objetos e o Objeto no Teatro” (ECA/USP)



Figura 10: Cenas finais do laboratório “O Teatro de Objetos e o Objeto no Teatro” (ECA/USP)



Fonte: imagens Igor Gomes, 2023.

A dinâmica dessa vivência artístico-pedagógica evidencia objetivamente para nós a noção do que podemos denominar como sendo “espaços de recordação” (Assmann, 2011), espaços simbólicos, aqui incorporados pela cena com objetos, que contribuem para o constante processo de transformação da memória na contemporaneidade. De natureza coletiva, tais lugares são definidos por Assmann (2011) como uma “estranha teia de espaço e tempo”, onde presença e ausência se unem substancialmente. Assim, a consagração

do nosso espaço de memória, tal como naquele apontamento de Candau (2011), só foi possível graças a um processo de abertura de memórias individuais ao coletivo, onde o nosso horizonte de ação foi de ordem inteiramente artística – visando a um trabalho simbólico e mnêmico com o objeto na cena. Para Alvarado (2015, p. 15), “[en] el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable¹⁰¹”. O nosso experimento ensinou explorar essa ideia, expandindo o pensamento em torno das potencialidades do objeto para além da sua própria sobrevivência material no tempo. Desse modo, notamos que, ainda que perdidas, as nossas materialidades seguem a inspirar o nosso imaginário e a servir como potentes suscitadores de memória. Enquanto recordação, a matéria segue viva no corpo e no imaginário daqueles a qual testemunhou passagens importantes da sua vida, surgindo através de evocações emocionadas, com relatos carregados de afeto. Consecutivamente, é também perceptível como as lembranças sobre determinadas materialidades, aqui convertidas em relatos e fotografias, seguem preservando uma vitalidade genuína, de tal maneira que se torna inevitável não ser fisgado por elas.

Por fim, pudemos perceber que, mesmo perdidos no tempo, os objetos ainda podem ser evocados artisticamente através do Teatro de Objetos, materializando-se em “corpos cênicos” cheios de “ânima”. Em cena, eles são desvelados através dos seus vestígios, das marcas imateriais que inversamente deixam no humano. E somente assim se transmutam em narrativas múltiplas, em “novos mundos possíveis”, que consecutivamente darão origem a muitos outros – para além deste aqui: uma carta ao futuro, indício de uma experiência que jamais começa e jamais termina. Isso posto, só temos mais uma coisa a declarar: “O que realmente começou, para nós, foi a percepção de que alguma coisa já estava acontecendo” (Rhyne, 2000, p. 121).

¹⁰¹ No objeto, o passado e o presente estão inseparavelmente ligados (tradução nossa).

Referências

- ALVARADO, Ana. **El teatro de objetos**: manual dramaturgico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2015.
- ALVARADO, Ana. El actor en el teatro de objetos. **Móin Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 6. Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 75–86, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701062009075>. Acesso em: 29 set. 2023.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**: da teoria à prática. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1993.
- ANIMAR. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=animar>. Acesso: 10 set. 2023.
- ASSMANN, Aleida. Cãnone e Arquivo. In: ALVES et ali (Orgs). **Estudos da Memória**. Teoria e Análise Cultural. V. N. Famalicão (PT): Edições Húmus, 2016.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- BACHEGA, Diego. Bárbara Paz revisita objetos que cortaram seu corpo. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), 20 mai. 2023, p. C7.
- BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BELTRAME, Valmor. A máscara-objeto e o teatro de Bertold Brecht. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v1, n.1, 2009, p. 111-124. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009111/8932>. Acesso: 23 set. 2023.
- BOMFIM, Gustavo A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. In: **Estudos em Design**, V.V. n.2. Rio de Janeiro: AEND, 1997, p. 27-41.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BRECHT, Bertolt. O Pequeno *Órganon* para o Teatro. In: **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- CANAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANAU, Joël. O Museu das coisas banais entrevista o antropólogo Joël Candau. **Expressa Extensão**, 2015, p.13-16.
- CARRIGNON, Christian. Le théâtre d’objet: mode d’emploi. **Agôn**, n. 4, [s.n.], 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/2079>. Acesso em: 2 out. 2023.
- CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido**: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- COLLA, Ana Cristina. **Escala Cultural traz Lume Teatro em espetáculos sobre memórias**. (Entrevista). Disponível em: <https://noticias.maringa.com/storage/noticias/nJTE9-escala-cultural-apresenta-lume-teatro-de-campinas-com-o-espetaculo-kintsugi-100-memorias.webp>. Acesso: 23 set. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

- DOHMANN, Marcus (Org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- G.A.L.A. Programa do espetáculo. São Paulo: Sesc, 2023, s/p.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- GONÇALVES, José Reginaldo S.; SAMPAIO, Roberta; BITAR, Nina Pinheiro (Org.). **A alma das coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- HANDKE, Peter. Autoacusação. In: SIGNEU, Samir (Org.) **Peças Faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí** (2013). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>. Acesso: 15 mai. 2022.
- HOLANDA, Caroline. Temas dramaturgicos sobre Teatro de Objetos: o retorno a Juberlano. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 197-215, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018197>. Acesso em: 2 out. 2023.
- IVERNEL, Philippe. *De Brecht a Brecht – Metamorphose du Masque, Masques de la Metamorphose*. In: ASLAN, Odette (Org.). **Le Masque - Du Rite au Théâtre**, Paris: CNRS, 1988.
- JURKOWSKI, Henryk. Prefácio. In: AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KANTOR, Tadeusz. **Leçons de Milan**. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990, p. 19.
- KLOTZEL, André. **Reflexões de um liquidificador**. 2010. Brás Filmes e Aurora Filmes. Roteiro: André Klotzel/José Antônio de Souza. Disponível em: www.m.imdb.com/title/tt14. Acesso: 13 set. 2023.
- KOBIALKA, Michal. Sobre objetos e máquinas. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015, p. 69-86. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 22 jun. 2023.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. S. Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KRENAK, Ailton. **Corpo de Memória**. (Memórias ancestrais. Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m8C2fKAIX8>. Acesso: 3 jun. 2023.
- LARIOS, Shaday; OLIGOR, Jomi. **Cuaderno de mediación teatral**: oligor y microscopía. México: Bunkerlocus, 2021. Disponível em: <https://bunkerlocus.com/wp-content/uploads/2021/08/Oligor-y-Microscopi%CC%81a.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- LARIOS, Shaday. Teatro de objetos documentales. **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**, Cidade do México, Paso de Gato, n. 74, p. 46-50, 2018a.
- LARIOS, Shaday & HERNÁNDEZ, Angel. Texto-objeto/Objeto-texto: La dramaturgia como destitución del sujeto (2018b). **Investigación Teatral** – Revista de Artes Escénicas y Performatividad (Universidad Veracruzana). Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/%20article/view/2547>. Acesso: 4 abr. 2023.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- LIMBÓS, Agnés. Le théâtre d’objet. In: **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**, Cidade do México: Paso de Gato, n. 74, p. 28-29, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LUME TEATRO. **Kintsugi – 100 memórias**. (Programa do espetáculo)

- MELLO, Júlio César. 1989 – Coletivo Ce. (Entrevista). Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=1989-coletivo-ce>. Acesso: 15 set. 2023.
- MAIAKÓVSKI. **Poemas**. Seleção de Boris Schnaiderman e Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em “Justo uma imagem” e “Outro”. **Urdimento**, v.1, n.22. Florianópolis: Udesc, julho 2014, p.145-156.
- OLIGOR Y MICROSCOPÍA. **La máquina de la soledad**. Espanha, 2014. Disponível em: <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/>. Acesso em: 22 set. 2023.
- PACHA CORREIA, Aníbal José. Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira. Curitiba: CRV, 2019.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004.
- PESSOA, Fernando. **Sou do tamanho que eu vejo**. Antologia de Poesia. Amadora (PT): Fábula, 2019.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. [Entrevista concedida a] Marcos Bulhões. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- RHYNE, Janie. **Arte e Gestalt**: padrões que convergem. São Paulo: Summus, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SERTÃ, Ana Luísa; ALMEIDA, Sabrina. Ensaio sobre a dádiva. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/sites/ea.fflch.usp.br/files/inline-files/Ensaio%20sobre%20a%20d%C3%A1diva%20.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.
- SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 9 set. 2023.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- STARACE, Giovanni. **Os objetos e a vida**: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- STREHLER, Giorgio. Por qué otro Jardín de los Cerezos. In: Chéjov. A la vuelta de cien años. **Revista ADE**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, n. 104, jan.-mar., 2005, p. 78-88.
- TARÌ, Marcelo. **20 teses sobre a subversão da metrópole**. São Paulo: Sobinfluencia edições, 2022.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica Teatral**. Murcia: Catedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 27-43, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acesso em: 10 ago. 2023.

- VIANA, Nildo. **Memória e sociedade**: a luta pela rememoração. Goiânia: Enfrentamento, 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O animismo maquínico. [Entrevista concedida a] Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. **Cadernos de Subjetividade**, n. 13, p. 7-27, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

PARTE IV

Por uma Perspectiva Contracolonial sobre o Entendimento do Corpo Mascarado: Apontamentos sobre Possíveis Investigações

Rudson Marcelo Duarte

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

Manoel de Barros

Queria que a minha voz tivesse um formato de canto

Em minha infância, havia um ditado muito popular que dizia: “Não se escreve o que um homem fala”. Intuíva naquele momento que talvez fosse por certo cinismo relacionado à veracidade das palavras não escritas. Talvez, por um descrédito daquele momento histórico com a tradição, o dito persistia

e apontava uma dicotomia entre oralidade e escrita. O que era escrito virava documento, registro, ciência e saber, ao passo que a oralidade precisava ser transcrita para que adquirisse algum respeito, principalmente, em ambientes intelectuais e educativos. O gênero dissertativo e suas lógicas davam forma e tamanho para um jeito de pensar e estar no mundo.

Quando iniciei os estudos de teatro na universidade, pude observar que muito do que se ensinava eram fazeres (*práxis*), muitas vezes não descritos em textos, porém com teorias acompanhadas de epistemologias europeias, que validavam as práticas como conhecimento científico. A cisma entre fala e escrita aponta para uma lógica determinista que valida não somente os conhecimentos, mas os próprios corpos e suas interrelações sociais, dizendo o que é validado e o que não é através dessa lógica.

Se voltássemos no tempo, talvez poder-se-ia observar as evidências de outros saberes entre o corpo e o ser, entendidas pelas preponderâncias de relações que emergem de diferentes culturas em suas observações e adaptações com a natureza. Nesse contexto, a oralidade era (e é) a forma de transmissão e integração dos conhecimentos dessas comunidades. Sabemos disso por meio de documentos de diferentes antropólogos e, mais recentemente, pela escuta mais apurada das narratividades dos povos ancestrais, com a entrada dos movimentos decoloniais nas academias. Mas, se faz hora de um entendimento entre o agora e o outrora, para mirar outras relações do corpo, trançar conhecimentos ao buscar falar com o outro e não pelo outro. Muito menos para o outro. É hora de se criar um texto que fale de uma teoria coabitada, buscando uma fala que não apague as diferenças, mas as respeite na medida em que, conjugue episteme e *práxis*, de forma ética, colocando para dançar diferentes perspectivas, “dando destaque a uma dimensão do sentir, do fazer e do pensar como parte de uma escuta sensível que se faz integralmente” (Rufino, 2023, p. 26)

Assim, as artes do corpo devem abrir a escuta para esse diálogo intercultural, para poder chacoalhar e dissolver dualismos e estimular paridades e fazeres coletivos que existem em Retama, Pyndorama, Pindó Retama ou nas mais de 274 formas de chamar Brasil. Ser múltiplo está nas *práxis* da arte teatral, o vestir outros corpos, outras máscaras, criar outras lógicas e maneiras de estar e agir. Se no teatro todo corpo é máscara, podemos pensar em epistemologias que ouçam os saberes ancestrais transmitidos pelas narratividades dos povos para os estudos e criações com a máscara, pois

(...) a Arte como expressão de conhecimentos tem a capacidade de transmitir um pouco essa lógica da objetivação das coisas, transgredir a razão. O que me engrandece de conversar aqui é exatamente isso, a Arte transgride essa fronteira, essa imposição da Ciência. É necessário a gente abrir o diálogo a partir dessa transgressão, prepotência da objetivação das coisas, portanto, falar do nosso conhecimento é exatamente negar a objetivação. (Yepamahsã, 2018, p. 14)

As narratividades múltiplas dos povos do Sul global foram violentamente apagadas ou desconsideradas como saberes, perdendo espaço para um racismo epistêmico e uma colonialidade cosmogônica, legitimada pelas miradas clássicas europeias e suas formas de transmissão de conhecimento. Ancorada numa objetivação determinista e de apagamento de conhecimentos distintos, por intermédio da criação de dicotomias, elas afirmam apenas uma noção de humano (o europeu), contrapondo o homem à natureza, a consciência ao corpo e a selva à civilização. A razão cartesiana, como princípio organizador, foi subalternizando a cultura e a arte transmitidas através da palavra falada e da observação e interação com a natureza, processo esse que originou um cisma entre o homem e seu corpo “civilizado” e a natureza, originando uma subcategoria para o ser em contato com essa realidade: o “selvagem”.

A subalternização serve, assim, a um ideal de dominação cultural e à consequente subordinação às formas de agir, pensar e ser das colônias europeias. O chamado “selvagem” era o diferente e seu modo de pensar e agir no mundo deveria ser catequizado e/ou erradicado. Seu corpo deveria ser domesticado e controlado pelas lógicas do Norte, conforme um modelo de sociedade único, tido como desenvolvimentista. Entretanto, se o corpo domesticado do europeu se apartava da natureza, entendendo nela um mal a ser combatido, os povos ancestrais, com sua cosmovisão, entendiam o corpo como estado em mutação relacional. Sob essa perspectiva,

O mundo e o Cosmos estão em constante transformação, o corpo está em transformação, em movimento. A morte é volta para a condição de vida-água, vida-floresta, de vida-animal, de vida-vegetal, de vida-terra, de vida-luz e voltar para casa no Alto do Rio Negro sob condição de seres de luz. (Yepamahsã, 2018, p.14)

O processo de colonialidade europeia demonstra uma eficácia de métodos, pois mesmo após a independência da maioria dos países do sul global, ainda resta uma dependência epistêmica nas formas políticas, econômicas,

sociais, culturais e ideológicas. Boaventura de Sousa Santos (2019) chama esse processo de “epistemicídio”, uma forma eficaz encontrada pelos colonizadores de desqualificar as tradições não positivistas de pensamentos. Nossos corpos são, assim, grafados e subalternizados por uma uniformidade sistêmica de pensamento, que reduziu o mundo a uma cópia do branco europeu. O teatro também responde a essa subalternização epistêmica, referenciando ao longo do tempo tanto no aprendizado da arte quanto na sua prática, um apagamento histórico e cultural dos nossos povos, tanto dos indígenas quanto dos afrodescendentes, que compuseram conjuntamente a música que ressoa em nosso corpo, ao soprar uma melodia anti-etnocida.

O teatro foi a primeira das artes a ser utilizada como ferramenta de catequização e colonização, mas já existia a teatralidade dos rituais e das danças dos povos nativos. Se o branco não conseguia ver, era porque não entrava na roda, permanecendo-se alheio aos corpos que compunham com a natureza, não percebendo o chocalho do Xamã como um acelerador de partículas que investiga os mistérios dos espíritos, expandindo o universo, coabitando a passagem entre o animal e o humano, criando uma escrita corporal, teatral, espiritual e ritual de uma complexidade epistêmica e prática, que comunga diversos saberes ao mesmo tempo. (Viveiros de Castro, 2017)

No Candomblé, o *cavalo*¹⁰² traja figurinos, usa objetos específicos de cada orixá e veste sua fisicalidade dançando e performando como a entidade, ao ativar o poder de um corpo outro em sua pele. Tanto os rituais dos povos originários brasileiros quanto as religiões de matrizes africanas diluem a preponderância do humano, entendendo o corpo como parte da natureza que atua com suas forças. A proximidade com as potências anímicas faz com que pensemos num corpo receptor de energias, um corpo-máscara que retira o portador de si e o lança no sagrado território dos outros e de seus múltiplos saberes, em uma noção de envolvimento que o convoca a outras gramáticas mais que humanas, tecendo diálogos e aprendizagens com os diferentes. (Santos, 2015).

Ao narrar o percurso de pesquisa da professora Beth Lopes, Felisberto Sabino da Costa nos indica a proximidade entre a natureza, a máscara e a posse, numa espécie de transe que o corpo evoca, em atos rituais:

¹⁰² Nome dado aos participantes que incorporam os espíritos.

Lopes fica seis meses no Mali (África) pesquisando o fenômeno da possessão por intermédio das máscaras, que são utilizadas em rituais como o da colheita, em que os dançarinos as portam com o intuito de atrair chuva. Na confecção da máscara, o mascareiro elege uma árvore, aproxima-se dela e pede permissão aos espíritos para cortá-la. De posse de um pedaço de madeira, dirige-se a uma tenda e sonha com a máscara que irá confeccionar. Conforme os sonhos que tem naquele momento, elabora a máscara. A possessão origina-se da relação com o espírito que a máscara porta. (COSTA, 2021:41)

Esse “fazer corpo”, através e com as energias anímicas que atuam conjuntamente no indivíduo e na natureza, realiza desenhos e rastros que marcam o corpo daquele que entra no jogo e performa com essas forças ativas que os rodeiam. “O meu quintal é maior que o mundo”, já dizia Manoel de Barros, e creio que ele não se refere somente às dimensões de grandeza geográficas, mas às espirituais e anímicas, que atuam em um *rejeu* (re-jogo) com nossos corpos. O *rejeu* é um termo utilizado por Jacques Lecoq na sua pedagogia com as máscaras. Ele é como uma reação, um jogar de volta dos atores quando eles “investigam as dinâmicas da natureza, em que os elementos materiais, as cores, os animais, as luzes, os sons e as palavras são (re)conhecidos pelo corpo” (Costa, 2021, p. 30). Lecoq buscou entender os movimentos humanos básicos através dessas influências da natureza, utilizando o *rejeu* como um resgate do universo da criança, do espírito lúdico e das brincadeiras. Podemos compor esses e outros saberes como uma ideia de “um quintal que hospeda uma faculdade” (Rufino, 2023, p. 30), um aprender com as folhas, o ar, a terra, os animais, sem que haja uma hierarquia epistêmica de poder ou importância, sem a imposição das preponderâncias europeias sobre as epistemologias do Sul.

A máscara neutra usada por Lecoq tem suas influências no teatro Nô e na sua consequente referência ao mimismo, ou seja, das forças atuantes da natureza sobre o homem, algo muito próximo das cosmovisões dos povos ancestrais do Sul. “Tudo se move”, já dissera Lecoq (2022), e essa relação do homem com as energias pulsantes e transcendentais que o atravessam e o afirmam no meio da ação universal, querendo ele participar ou não de tal ato, e que a ele confere um ritmo-mimismo na tentativa de responder a essas ações exercidas sobre seu corpo, o faz agir rejogando com ações e gestos na constante de provocações ambientais dos fluxos que recebe. Assim, tudo se move e se projeta com e sobre o corpo, seja nos terreiros do candomblé, nas danças circulares indígenas ou nos movimentos das crianças brincando e sendo tomadas pelas

energias ao seu redor. Tudo tece significâncias no corpo de quem performa essas energias.

Tais conceitos aparecem de diferentes formas no mundo, mas apresentam uma certa interrelação no pensar, por mais que suas práticas e percepções sejam distintas. Lecoq busca, através do *rejeu*, elaborar uma experiência criativa e dramática para o ator, usando a máscara como um meio que grava o corpo através da resposta para as forças anímicas do ambiente, enquanto, nas danças circulares de muitos povos indígenas, o corpo se funde à natureza em uma cosmologia ritual multinaturalista, que encara o mundo num vai-e-vem entre o mundo físico e o mundo anímico. (Castro,2017).

Entre o mundo visível e o mundo invisível

Se, para Lecoq, o ator veste a máscara, os indígenas vestem a pele do animal, a água, o vento, o rio, e os filhos de santo vestem o filê para a incorporação do espírito. Cada qual com seu propósito, mas com a intersecção do corpo em estado de ser outro(s), espécie de mascaramento como performance simbólica, que dá vida ao invisível. Talvez a máscara seja exatamente esse objeto encantando, que possibilita uma passagem para o corpo das energias invisíveis que envolvem o mundo, e está presente nas culturas ancestrais desde que o homem ritualizou sua estadia coletiva nesse plano. A máscara é um objeto que faz ver, materializa, faz o que está escondido tomar corpo. É como se ela dissesse: “Eu sou todos nós” e, na ludicidade de quem joga com ela, o corpo fosse:

(...) incorporando esses arquétipos e mitos por meio de sua maneira própria de estar no mundo, de sua cultura e comunidade, questionando os mecanismos normativos responsáveis por noções estanques da história e da identidade, que estaria inscrita na própria pele do ator, e assim torna-se possível falar do universal através do particular (Duarte, 2017, p.19)

A máscara inscreve o corpo em uma relação comunitária e arquetípica e traz luz para uma memória coletiva e ancestral, em uma intimidade com o tempo e as nossas ações. O tempo, dessa forma, é espiralar (Martins, 2022), e imanta em quem performa com a máscara, e na comunidade que o assiste, um pacto afetivo no qual a máscara traz à tona nossos antepassados, sua cultura e os modos de ser com o mundo, ela corporifica uma ausência, mas também se projeta para frente, em nós e no futuro, como se tudo rodasse em torno do corpo mascarado. A máscara cria uma visão que “engaja o corpo inteiramente,

o “possui”, induz a sensações e estados desconhecidos e a sentimentos novos” (Dusigne, 2013, p. 31) associando, portanto, o corpo recoberto por essa visão, no rejogo de cena.

O que se vê no corpo mascarado é uma relação mediada com sua audiência, que tece trançados com a comunidade, perfazendo no corpo uma encruzilhada entre seus mitos, ritos e cosmologia, um encantamento que podemos ver nos corpos dos terreiros, das matas e aldeias, no próprio jeito de existir e pensar dos povos. Essa ação promove um sentir e imaginar compartilhados, uma pedagogia que ensina a comunidade a retirar o ser humano do centro do universo, rompendo as convenções cartesianas que separam o homem da natureza, possibilitando entender o ser como mais um participante de um fluxo vital no qual ganha intensidade relacional. Esse corpo é, assim, intensidade que joga com as forças naturais, com o tempo e a própria noção de vida e morte. Um corpo encarnado e encantado, que dá lugar aos não vivos e aos espíritos que habitam a natureza, tal como na noção de Biointeração, conforme a define Luiz Rufino:

Biointeração comporta o duplo comunidade/ancestralidade e ressalta o alargamento das questões relativas à memória, ao pertencimento e ao conhecimento entre os viventes, que aqui referencio a partir de três nomes: os humanos, mais que humanos e mortos (Rufino, 2023, p. 47)

Essa interação, que ultrapassa o limite do que se vê, dissolve a dicotomia que separa corpo vivo do corpo morto, que possa dar passagem, e carregar as energias dos mortos e dos espíritos da natureza ou de suas forças, não como um receptáculo vazio, mas como um cavalo no qual o espírito coabita o corpo actante. Um ente em transe que está presente há milênios nos rituais e na arte humana em que também atuam as energias de encantamento. Ela, a máscara, “era utilizada em cerimônias ritualísticas, convertendo-se num meio propiciatório à sensibilização dos deuses ou à aquisição de poderes mágicos, uma vez que, em contato com o artefato, o mascarado entusiasmava-se e operava transformações em si e no ambiente, ao invocar o deus dentro de si” (Costa, 2020, p. 07)

O corpo mascarado, conforme entendido pelos povos ancestrais do Sul, é transformado pela interação das forças naturais e supranaturais que comungam no corpo desse cavalo. Esse corpo, que a etimologia ancestral ensina,

aproxima-se do corpo relacional proporcionado pelos procedimentos da máscara, pois o seu ritual de utilização, pode-se dizer que é também cosmológico e envolve multiplicidades de interações e consequentes formas discursivas que não são compreendidas pela lógica científica do norte global, mas fluem plenamente nessas práxis dos povos do Sul e nas suas propostas pedagógicas, que enlaçam seus conhecimentos com uma possibilidade de futuro. Ailton Krenak nos faz entender esse paralelo:

Vocês topariam liberar suas crianças nos próximos cinco, seis anos de qualquer formação e apoiar uma experiência lúdica com a água, com o rio, com a terra, com o fogo, com tudo, para ela ser um elemento de transição global, de mudança de mentalidade no mundo? (Krenak, 2022, p.109).

As pedagogias afirmadas pelos povos do Sul buscam ouvir e não silenciar as forças que atuam na terra, pensando um corpo em “comunhão com as folhas, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente” (Krenak, 2022, p. 38). Essa invocação ancestral das forças é educativa e é passada de forma oral nas comunidades, pelas histórias, canções e consultas aos Xamãs, mas também é transmitida pelas interações físicas entre os sujeitos, nas danças e ritos que ensinam o corpo a invocar potências naturais e também a atuar junto a elas.

Nos parece importante afirmar que, quando falamos em Sul Global, estamos tratando de um desenho geopolítico que envolve a América Latina, a África e o Caribe. São muitas as maneiras de ensinar, ritualizar, mandingar e de invocar, tantas outras palavras que falam sobre essa perda de protagonismo do homem relativo à natureza e às forças da ancestralidade. Esse desenho agrega, atualmente, lutas por projetos alternativos de transformações sociais e políticas dessas regiões. Lutas que atuam em campos multidisciplinares como na economia, cultura, geografia, nas ideologias e nos estudos linguísticos que incidem nas formas de habitar e resistir dos corpos. Esses projetos repensam a ideia de centro e periferia do mundo, tanto geograficamente quanto ideologicamente falando. O centro está em todo lugar (Krenak, 2022).

Dessa forma, podemos aferir que as pedagogias que incidem sobre esses corpos desafiam uma narrativa única e traçam demarcações epistêmicas e ontológicas, não para apagar as narrativas europeias, mas sim para entender o que é de cada um, para poder falar com elas, de forma contra-hegemônica,

mas respeitosa com as diferenças, em um contracolonialismo, como afirma Antônio Bispo dos Santos (2022).

Se para o determinismo europeu os corpos constituem uma materialidade histórica, que funciona estruturada pelos modos de produção enunciativa, pelos fazeres e os imaginários do contexto objetivo do sujeito, quando essa materialidade corpórea passa pelo processo de subalternidade e desmantelamento dos discursos, como o produzido pelos apagamentos epistemológicos do Sul global, podemos observar um imaginário objetificado, desumanizado, racializado, um corpo-produto.

Portanto, um corpo contracolonial seria aquele que se afirma ao negar ser produto de seu meio e tempo. Afirma-se como um centro que recebe, gera e transmite forças, não como protagonista unívoco dessas atuações, mas sim como um corpo que recebe o espírito das coisas e o transmite, aceitando a existência de outros corpos, jogando e compondo com eles. Corporeidades que carregam uma comunidade:

Cada criança, velho, planta, pedra, bicho, rio, noite, maré, brincadeira, quintal, roda de fogueira confiam as histórias nas comunidades. Naquilo que nomeamos sendo o sujeito ou as demais coisas do mundo vibra o corpo como sendo o núcleo e a expansão da memória, do saber ancestral e comunitário (Rufino, 2023, p. 41)

Esse pulsar-comunidade é uma maneira de inscrever a vida no corpo, que se contrapõe ao sujeito histórico protagonista, e se impõe ao meio ambiente e se destaca do seu povo para ser único e não um coletivo. Antes, ser múltiplo, comunitário, descentralizar e desprotagonizar, deixar a escuta aberta para a natureza e atuar com ela e não contra ela, ser relação, encruzilhada. Ritualizar o mito no corpo e mandingar, imantando as forças anímicas pulsantes e transeuntes. Se deixar ser apossado por essas energias e transmiti-las ao corpo, grafando cada parte dele para dar voz aos ancestrais, que voltam para atuar em tempo espiralado, para ser o velho e o novo, pois como diz Krenak: “o futuro é ancestral”.

Referências

CASTRO, Eduardo Viveiro de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, S.P: Ubu Editora, 2017.

- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra Face: A máscara e a (Trans)Formação do Atuante**. 2021. São Paulo, S.P. <https://repositorio.usp.br/directbitstream/09dab3b0-caa-1-4488-8be8-c9b59807662d/003058939.pdf>. Acesso :
- DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo o corpo é máscara: a prática de mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042018-111800/pt-br.php>.
- DUSIGNE, Jean-François. **Les passeurs d'expérience**. Paris : Éditions Théâtrales, 2013,
- KRENAK, AILTON. Futuro Ancestral. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.
- YEPAMAHSÃ, João Paulo Barreto, GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. 2018, Bahia, BA. Disponível em: https://cdn.ibahia.com/img/attachmentinline/290000/attachmentinline_00291452_00.pdf?xid=1304836. Acesso:
- LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Sesc, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo Espiral, São Paulo, S.P: Cobogó, 2021.
- RUFINO, Luiz. Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas, Rio de Janeiro, R.J: Mórula Editorial, 2023
- _____. Pedagogia das Encruzilhadas, Rio de Janeiro, RJ: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Terra dá, a terra quer. São Paulo, S.P: Ubu Editorial, 2023.
- _____. Quatro cantos. São Paulo: N-1 edições, 2022.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do Império Cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2019.
- KRENAK, AILTON. Futuro Ancestral. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.

Um Corpo Sem Lugar Para Estar Mulher

Flávia Bertinelli(ECA/USP)

Figura: 01 – Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada



Fonte: Arquivo pessoal

Na família, abusada
em casa, violentada
no trabalho, assediada
no parto, estuprada na boate, julgada
na rua, difamada
em cada esquina, a toda hora, a voraz
incompreensão a extermina.

Ouve-se:

VACA! CADELA!

CACHORRA! CABRITA!

PORCA!

PIRANHA!

BALEIA!

GALINHA!

- EU SOU VAGINA!!!!

um corpo em vida para estar MULHER.

Flávia Bertinelli

Traço algumas linhas reflexivas e memoriais sobre o papel das mulheres que atuaram e desafiaram a sociedade machista e patriarcal entre o fim da Idade Média e início do Renascimento, como tabus de ordem religiosa cristã, aspecto moral que regia as leis da época, ou ainda, pela apropriação indevida do corpo como objeto, relacionando-os sempre que possível, às situações sociais no contexto atual. Um Estado Moderno que tinha como característica a centralização do poder e a racionalização de sua gestão que opera a partir de uma estrutura idealmente impessoal, solidifica o mercado e, como *modus operandi*, adota uma economia que preconiza o capital, delegando valor a tudo que transforma em produto, como é o caso da mulher, tida como “[...] meio para a reprodução e acumulação de trabalho, em todos os seus

aspectos - maternidade, parto, sexualidade, tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres.” (Federici, 2017, p. 26). Nessa perspectiva, a mulher foi e ainda é um produto que se adequa em conformidade às tendências do mercado patriarcal, mesmo no aspecto artístico.

A *commedia dell'arte*, entendida como o teatro de cômicos profissionais organizados em companhia, surge no séc. XVI, e o primeiro estatuto de atores cômicos, foi realizado em 1545, mas ainda numa versão parcial de si mesma, porque só triunfará com a versão total em 1564. Com o ingresso da mulher, a linguagem ganhará outro traço: ‘a face feminina’, fator determinante para esse fenômeno teatral. Taviani escreveu: “[...] O rosto feminino da *commedia dell'arte* representa o fator determinante desse processo pelo qual os teatros eram conhecidos como companhias italianas, no final do séc. XVI, (...) quase um arquétipo do teatro.” (Taviani, 1982, p. 338). Uma avaliação recente de Ferrone reafirma que o advento das mulheres na cena italiana é a novidade mais importante do espetáculo europeu do século XVI e um dos fatores decisivos para a formação de profissionais do Teatro. Em 10 de outubro 1564, em Roma, temos o primeiro contrato de atores profissionais contando com a presença registrada de uma mulher, Lucrezia di Siena, também conhecida como Lucrezia Senese. Legalmente, tem-se o ano de 1545 para a formação e reconhecimento da primeira companhia *dell'arte* e, dezenove anos mais tarde, o ingresso de uma mulher. Mas não demoraria muito para começarem as reações contrárias ante o impacto que causou em parte da sociedade mais conservadora e nobre, sobretudo o clero.

Em 1545 foi o ano do Concílio de Trento, que permaneceu voltado ao combate às Companhias de Teatro dos atores e, mais tarde, as atrizes também seriam incluídas, travando um processo de perseguição ostensiva, que, segundo Tessari, só começou a perder a força após o período de 1680, 1700. Há alguns testemunhos documentados sobre essa perseguição, São Carlo Borromeo, um grande santo da tradição italiana (beatificado em 1602, pelo Papa Clemente VIII e canonizado pelo Papa Paulo V, em 1610) foi um dos protagonistas do Concílio de Trento, que sancionou todas as regras do Catolicismo na luta contra a Reforma Protestante, ao criar o “Índice dos Livros Proibidos”. Ele relata:

Caros irmãos (...), cometemos um pequeno erro. Enquanto cuidávamos de estabelecer um controle sobre as formas de expressão que nos pareciam as únicas existentes, ou seja, a escritura, pintura, escultura; enquanto fazíamos isto, sob

a terra manifestava-se um fenômeno do qual não nos tínhamos dado conta, e esse fenômeno (...) é o teatro. O Teatro da ordem de profissionais que o levam de cidade a cidade, de país em país. É uma forma de expressão diante da qual a força da palavra escrita, a força da imagem pintada e a força da imagem esculpida não conta mais nada[...]. (Tessari, 2004, p. 78).

É uma forma de expressão que começa a ganhar corpo e supera as barreiras estabelecidas até então. Ele atingia potencialmente a população. Cria-se, então, um mercado paralelo com a classe burguesa que passa a alugar salas para as apresentações e não somente à classe nobre. Os cômicos passam a circular de cidade em cidade e também se apresentam em praças para as pessoas do povo.

Do ponto de vista técnico, os atores excluíram dois elementos essenciais que serviam à teatralidade da Corte: o texto bem elaborado, incorrendo às perseguições do clero, apresentando uma nova forma de teatro que contava com um jogo cênico extremamente articulado e espetacular; e o uso da cenografia, negando àquela que remonta um ambiente em perspectiva, porque para se manter a força ilusória deveriam estar, pelo menos, a seis metros de distância do pano de fundo. Era um teatro que se diferenciava dos atuais, como por exemplo, o teatro de Ludovico Ariosto, que por mais genial que fosse, era um teatro que não tinha peso, nem tampouco energia dos atores “[...] as técnicas que possuíam eram de oratória, relativas à dicção do texto, e não às técnicas de movimento do corpo no espaço” (idem, p. 74). E pela primeira vez, as mulheres estavam em cena representando papéis femininos, muito embora já estivessem envolvidas com outros afazeres dentro da companhia, como costurar, cozinhar, produzir, etc.

O impacto da novidade deve ter sido devastador para a cultura e sociedade da época, colocando o clero, ainda mais furioso com esse lançamento: mulher sobre o palco! Um exemplo disso é a preocupação de um padre jesuíta, Pietro Gambacorta, em 1585, relativa à presença de uma mulher:

Aparece uma verdadeira mulher, jovem, bonita, adornada lascivamente, sendo observada com atenção, ainda que não houvesse outros, só isso é um evidente perigo para arruinar a juventude: o sangue ferve, os anos são verdes, a carne é viva, as paixões ardentes, e os demônios prontos (...). E depois, o que será ouvir esta mulher falar? E sobre amor? (...) O que será ver o adúltero que lhe pede um beijo, e obtém? Por que será que esta mulher, fingindo-se de louca, aparece meio despida e com vestes transparentes? (Tessari apud Santos, 2015, p. 114).

Condenável, certamente, já que a imagem descrita recupera a ideia da mulher que, arditamente, é a causadora do pecado. E nos sinaliza como foi esse processo de perseguição da Igreja com os atores, que é intensificado com a entrada das mulheres em cena. A ponto de criarem leis que proibiam os sacramentos cristãos aos atores e atrizes, negando até a sepultura em terra consagrada, a menos que o culpado renegasse a profissão.

Figura: 02 - Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal

As primeiras atrizes eram ‘as meretrizes honestas’ e devido a esse fato, os atores eram acusados, pela classe eclesiástica, de transformarem o teatro num ato de prostituição; “[...]eram mulheres especialistas em algo mais do que fazer amor (...) hábeis em uma série de técnicas artísticas, como tocar um instrumento musical, cantar, improvisar, sustentar diálogos com os

visitantes em atmosfera de máxima elegância formal(...)" (Tessari, 2004, p. 82). Inicia-se um processo de aceitação da profissão de atriz. Elas conquistam certo respeito para além do aspecto erótico de suas apresentações, que eram de fundamental importância no entretenimento do período, tornando-se membro intelectual das artes. Mas isso não dura muito, porque logo se apresentam outras mulheres, as que eram consideradas do lar, mulheres que optavam entre duas possibilidades: ou ficar em casa ou sair para a única oferta de trabalho autônomo, com registro e reconhecida oficialmente. Então, elas escolhiam a segunda opção.

Assim, as atrizes da *dell'arte* fugiam ao padrão social instituído. Fato que por si só já era transgressor. Elas eram consideradas "hábeis cortesãs", as únicas dentro da sociedade que podiam estudar e viver entre os nobres e os intelectuais, pois não eram donas de casa e nem prostitutas. Elas não vendiam sexo, mas tinham uma liberdade sexual, não se importando com virgindade ou casamento. Para estudar, deveriam tornar-se cortesãs, renunciar à moral social e libertar-se das amarras que as mantinham submissas ao marido, a Igreja e ao Estado. Esse modelo de trabalho entre as mulheres começou a se espalhar e passou a chamar a atenção de outras mulheres, dentre as quais, artistas, intelectuais e nobres que atuavam em outras áreas, como o canto, a escrita e a recitação de poesia, literatura e dramaturgia.

A Corte italiana, num primeiro momento, reage ao fenômeno, recusando-o, diferente das cortes estrangeiras que terão uma abertura frente à inovação e aos grandes profissionais. A Corte francesa, por exemplo, percebe o crescimento desse fenômeno e sua transformação em mercadoria, passando a financiar a turnê da mais célebre companhia de atores e atrizes italianos, a "*Gelosi*"¹⁰³. Isabella Andreini, além de titular, é também responsável pelo

¹⁰³ "Filha de Isabella Canali, Isabella Andreini era filha de gente humilde em Veneza. Extraordinariamente culta, tinha preparo para compor e improvisar versos. Era noiva de um homem 14 anos mais velho. Em 1668, quando Isabella tinha apenas seis anos de idade, aquele homem era soldado da armada naval veneziana e foi feito escravopelos turcos. Depois de viver oito anos em escravidão, finalmente fugiu, regressando então à sua terra, onde se casou e teve com Isabella (que provavelmente aquela época tinha 14 anos de idade) o seu primeiro filho, Giovanni Battista Andreini. Em 1578, dois anos depois da fuga do cativo, Isabella e seu marido aparecem entre os atores da Companhia Gelosi. O fato é que Francesco abandona o nome de sua família, Isabella também abandona seu nome de solteira e passa a utilizar o novo nome do marido: Andreini. Embora o percurso até a chegada da *Commedia dell'Arte* seja um tanto quanto estranho, dentro da Companhia eles reconstruíram a regularidade de uma família com fama e filhos, reproduzindo o perfil das mais honradas famílias da sociedade civil e burguesa [...]. Com Isabella, pela primeira vez a figura de atriz destaca-se da

nome da personagem-tipo, Enamorada Isabella, e a inserção da figura de “*prima donna*” (primeira atriz) no teatro. A sua biografia confunde-se com a história da *dell’arte*, por representar e fazer parte de uma das mais importantes, se não a mais importante, companhia de cômicos dessa linguagem, em que uma mulher tem sua reputação de atriz respeitada como ‘honesta meretriz’.

Com a entrada da mulher na *dell’arte*, ela se transforma numa estratégia de *marketing* do Estado, e passa a financiar suas excursões, fechando contratos e iniciando um processo de expansão por várias regiões da Europa. Uma arte teatral inovadora que, aos poucos, molda-se ao ‘gosto do freguês’. A mulher passa a ser fruto de fascínio e de erotismo, e torna-se um objeto de desejo. Ela excita o público e auxilia a incentivar a reprodução e o aumento da população.

Uma economia de mercado que se apoia na geração de produto e transforma os corpos em máquinas, e os da mulher, em ‘máquinas reprodutoras’. Sabe-se que nessa época, a Europa encontrava-se numa crise demográfica séria, herança dos acontecimentos desastrosos ocorridos na Idade Média e que perdurou no início do Renascimento, refletindo sobretudo nos séculos XVI e XVII.

O fim da Idade Média relaciona-se com o renascimento urbano e comercial que a Europa experimentou a partir do século XI. Novas técnicas agrícolas permitiram o aumento da produção, gerando um excedente que pode ser comercializado. Com isto, houve um crescimento populacional e grande parte das pessoas migraram para as cidades. O comércio começou a ganhar cada vez mais espaço e, com ele, a circulação de moeda também. O século XIII intensifica esse processo de êxodo rural, porque as produções agrícolas ruins fizeram com que muitos buscassem sobreviver nas cidades. Eclode uma grande epidemia: a Peste Negra, que dizimou mais de um terço da população europeia, a partir da primeira onda da doença, em 1347. As péssimas condições de higiene das cidades facilitaram a sua propagação e ela atingiu a área rural. Milhões de camponeses morreram em decorrência da Peste e da fome. Esse foi um século de crise, caracterizado por guerras, fome e destruição.

Em meio a esse cenário, segundo Federici, ocorreram grandes revoltas de camponeses a partir do século XIII, e um crescente proletariado sem-terra

figura da “honesta meretriz”. Esse casal de atores ostentará com muito orgulho – quase se rindo dos censores – o próprio nome, elevando-o a uma dignidade de academia (...) Isabella saberá aproveitar de sua fama para inaugurar o novo modelo de mulher-atriz. E usará de toda sua capacidade para a afirmação do ofício de cômica. (Barni, 2003, p.36).

surgiu dessas mudanças e protagonizou muitos movimentos. Um deles foi a heresia popular expressando-se como “[...] a busca de uma alternativa concreta às relações feudais por parte do proletariado moderno medieval e sua resistência à crescente economia monetária” (Federici, 2017, p. 68). A heresia popular (ou ainda, os movimentos heréticos) era equivalente à teologia da libertação e foi uma tentativa consciente de criar uma sociedade nova, com um programa social que reinterpretava a tradição religiosa e que resistiu, por muito tempo, numa luta antifeudal. As Cruzadas, dentre suas ações, combateram os movimentos heréticos, pregando pela libertação da ‘Terra Santa dos Infieis’, e os hereges passam a ser queimados aos milhares na fogueira, por meio da criação de uma das instituições mais perversas: a Santa Inquisição.

Na Idade Média, no período que precedeu o Renascimento, houve escassez de terras e restrições protecionistas impostas, fazendo com que desencadeasse, como uma das consequências, o controle da natalidade, sendo que o método mais comumente utilizado para essa finalidade era a postergação do matrimônio. Com isso, uma grande quantidade de jovens praticava a abstinência sexual. Desse modo, é possível imaginar que esse controle estivesse impresso nos hereges, visto que o crescimento populacional se tornou uma preocupação social, repercutindo numa crise demográfica e escassez de trabalhadores no século XIV:

[...] a heresia passou a ser associada aos crimes reprodutivos, especialmente à “sodomia”, ao infanticídio e ao aborto. Isto não quer dizer que as doutrinas reprodutivas dos hereges tiveram um impacto demográfico decisivo, mas que, pelo menos durante dois séculos, na Itália, na França e na Alemanha, criou-se um clima político em que qualquer forma de anticoncepção (incluindo a “sodomia”, isto é, o sexo anal) passou a ser associada a heresia. (Federici, 2017, p. 79).

Em meio a esse cenário, o Estado encontra uma Europa destruída e com uma baixa demografia, o que o leva a incentivar o aumento populacional e coíbe qualquer tipo de movimento contrário, que vai desde a “[...] perseguição ou caça às bruxas à adoção de outros métodos disciplinares (...) com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução.” (Federici, 2017, p. 171).

A perseguição ou a caça às bruxas foi um movimento realizado pelo Estado para dizimar as curandeiras, parteiras, médicas tidas como hereges porque auxiliavam, dentre outras coisas, mulheres jovens e de classe baixa, a utilizarem

contraceptivos naturais para abortarem filhos indesejados, fruto de estupro individual ou coletivo, sem qualquer legislação ou execução severa por parte do Estado. E por outro lado, coíbiam mulheres que diziam deter um poder místico acerca da libido e do encantamento, subvertendo a moralidade reinante, pois, na época, um homem poderia justificar sua falta de controle sobre seus sentimentos e desejos em relação a essas mulheres, com acusação de uso de poderes ocultos, magia obscura e feitiçaria. Esse elemento místico abria caminho para a violência institucionalizada contra a mulher, chegando à fogueira.

Além da “caça às bruxas”, novas formas de vigilância foram executadas para assegurar que as mulheres não interrompessem a gravidez. Também foi criado um sistema de espionagem com a finalidade de vigiar as mães solteiras e privá-las de qualquer apoio. O resultado destas políticas transformou o útero em território político, controlado pelo homem e pelo Estado.

Outro fator que corrobora com a submissão da mulher está relacionado com o Conceito do Público e Privado, que passa a organizar a sociedade a partir de leis e preceitos que visam a moral e os bons costumes. Expropriação de direitos que tolhem a liberdade e transformam-na em uma propriedade pública com cessão privada. O corpo passa a ser público e passa a respeitar as normas estabelecidas para não sofrer sanções severas, como ser expulsa da sociedade com veredito de morte.

[...] uma época em que as relações e os afetos privados não deixam margem à autoridade pública encarnada pelo Estado a uma época outra, a da monarquia administrativa, na qual, apoderando-se de controles até então deixados aos corpos e às famílias, por essa mesma razão o Estado delimita os espaços próprios da existência privada. Evidentemente, isso não significa que o poder público se desinteressa das formas sociais assim deixadas ao privado; muito pelo contrário, pretende regulamentá-las, defendê-las se preciso, mas no respeito a uma autonomia que o serve, pois essas comunidades intermediárias (territoriais, profissionais, familiares) rivalizam entre si o bastante para impossibilitar sua aliança geral contra o soberano e dependem umas das outras o bastante para que suas concorrências não ameacem em caráter duradouro o equilíbrio do corpo social. (Aries e Duby, 2009, p. 30).

O Estado produz um espaço público inteiramente distinto do anterior, separando o que pode ser visto e feito em público do que não pode, controlando com leis impostas e averiguadas pelos agentes, sob o seu comando. Um poder coercitivo que vai determinando o que é lícito do ilícito, o que se mostra

e o que se esconde, o que é público e privado. As transformações da estrutura da personalidade vão sendo remodeladas, a partir da tensão entre pulsões e controles, emoções e censuras. E o corpo da mulher está entre essas transformações que sofreram fortes mudanças desde à expropriação social acometida no fim da Idade Média à domesticação no Renascimento. E se, por um lado, a *dell'arte* retirou a mulher do lar e concedeu a suposta liberdade com respeito e reconhecimento social, de outro, essa liberdade teve um preço, cujo valor não foi calculado à época. A arte, como mercadoria, levou ao palco a mulher como um objeto de desejo e fascínio, e o Estado a usou, sem o menor pudor, para auxiliá-lo no despertar da libido e do capital. A mulher, na arte ou fora dela, perde o corpo para o Estado soberano, que o toma abruptamente, transformando-o num espaço público, numa máquina de reprodução.

Máscaras Femininas

Figura: 03: Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada



Fonte: Cris Lozano, arquivo pessoal.

Nobres, Servas e Cortesã

Para entender sobre a divisão das máscaras femininas, é necessária a compreensão da divisão das máscaras em núcleos: Nobres-patrões/patroas-enamorados/enamoradas, Servas/Servos (novas/novos e velha) e a Cortesã, Velhos e Viajante. Sabe-se que a *commedia dell'arte* não abalava a estrutura social em organização de classes, ou seja, os patrões e enamorados envolviam-se amorosamente com as máscaras desse núcleo. Assim como os servos e servas também se envolviam sexualmente com as personagens do seu núcleo. Os patrões (homens) deitavam-se com as servas, mas não desenvolviam laços amorosos, e as servas serviam, pois que à época, as tramas procuravam obedecer ao rigor moral e patriarcal vigente.

Na *dell'arte*, as mulheres não utilizavam a meia-máscara-objeto e “(...) atuavam com a face nua” (Barni, 2003, p.27) para comprovarem que não eram homens travestidos de mulheres, como habitualmente era realizado em outras linguagens teatrais da época, atraindo seguramente o público, afinal haveria a presença de mulheres sem máscara. Mas isso não as eximia de terem seus corpos- máscaras pulsantes, energicamente pulsantes e prontos para representarem as personagens-tipo que lhes eram confiadas.

A *dell'arte* ganha artisticamente com o advento feminino, pois ela recebe um refinamento na estrutura e na trama, e agrega, na encenação, técnicas diversas além da comicidade, como por exemplo, o tom do drama realista do casal composto pelos enamorados, que se configura extremamente cômico por estar em oposição ao tom empregado nas demais relações da trama.

A enamorada, detentora de riquezas e privilégios, é proibida, pela família, de viver o seu verdadeiro amor, mas no final da trama, após passar por infortúnios e ‘quiprocós’, vence a família e acaba junto ao seu par romântico. Um segundo ponto a destacar é a relação que se estabelece entre as mulheres, enamorada, serva e a própria cortesã, em detrimento dos diversos conflitos a serem enfrentados e superados no decorrer da trama, geralmente conflitos que adiam esse encontro final dos enamorados. Essa teia de relacionamento travada entre as mulheres é interessante, porque revela-se oposta à sociedade individualista e burguesa que começa a florescer.

Enamorada

É jovem, bela, elegante. Suas paixões materializam-se a partir de poemas, cantos, desejos íntimos, que quase nunca se concretizam. Possui um caráter que transita entre o elegante e o dramático. Seu intento é de negar toda e qualquer ação que possa brotar do desejo físico, sublimando o ato de fazer amor e vivendo do enaltecimento desse sentimento. Suas paixões realizam-se em poemas, sonhos, dramas e desejos de românticos finais felizes. Sua máscara física é ereta e refinada, mesmo mantendo certa tensão para segurar os instintos, a gesticulação leve predomina. É delicada a ponto de beirar a histeria, pois tudo a afeta com intensidade e quando seu amor corre algum perigo, sua movimentação torna-se intensa e cheia de dramaticidades. Tanto ela, como muitas atrizes da *dell'arte*, eram pessoas cultas, que escreviam suas próprias histórias com estilo muito refinado, além de possuírem outras habilidades, como: o canto, a dança, tocar um instrumento, entre outros.

Figura: 04 - Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal.

Serva

A *Servetta* deriva da *Zagna*, o feminino de *Zanni*, depois passa a ser denominada *Fantesca* e, por fim, fixa-se como *Servetta*. Segundo Fava, “[...] a *Servetta* é um melhoramento da *Zagna* física, estética, intelectual e funcional” (Fava,1999, p.123). Tanto a *Zagna* como a *Fanstesca* eram representadas por homens antes da mulher ser integrada à companhia teatral. A *Zagna* era bruta, a *Servetta*, não. A *Zagna* não tinha uma visão geral das coisas, a *Servetta* é considerada a personagem mais inteligente de toda a comédia, até por articular planos e ideias, e gerir seus projetos com muito rigor e cinismo.

Figura:05. Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal

Cortesã

A máscara física da *Cortigiana* (Cortesã) reúne, em si, a dualidade de outras máscaras *Servetta-Nobile* (Serva-Nobre). Não se configura pela soma das outras duas, mas se apresenta com uma espécie de bipolaridade, ora age como sendo a enamorada, ora como a serva. A máscara da *Cortigiana* tem energia jovial, é generosa, esperta sábia e ferosa. Traz com ela, no corpo, uma energia forte e potente. Ao se deslocar, parece executar passos da tarantela, ritmo típico do Sul da Itália, mas também traz a sobriedade, elegância e certa dramaticidade da enamorada e, em outros momentos, apresenta-se intensa e dedicada como uma serva. Por trazer em si esse complexo e múltiplo caráter, apresenta-se na comédia como uma máscara enigmática “[a] *Cortigiana* é a

transgressora dos núcleos da *Commedia dell'Arte*, se relacionando muito bem com ambos. [...] É festiva, dona de si, concretiza o amor, bebe, ri e se diverte como os servos, mas ao mesmo tempo é culta, elegante nos gestos, vestes, modos de falar e mantém todas as regalias e prestígios dos nobres e patrões” (Brondani, 2007, p. 26).

A serva, embora tivesse a função de servir e não gozasse de qualquer propriedade ou mesmo riqueza, era a representação da mulher astuta e inteligente. Articulava os planos e os geria para alcançar o que determinava, gozava de suas felicidades carnavais, enganava os patrões, em detrimento do casal de enamorados, ou mesmo da *Cortigiana*, mas não possuía vantagens, além de uma folga ou mesmo certa liberdade sexual. Na grande parte dos casos, sua fala possuía o mesmo valor que uma fala advinda de um servo, o que é um evento importante a ser ressaltado, muito embora essa equidade seja gozada apenas no núcleo a que ambos fazem parte.

Figura:06 - Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal

Por fim, a *Cortigiana*, que era máscara mais transgressora das três, reúne em si as características da *Innamoratta*, bela, inteligente e elegante, e da *Servetta*, astuta e alegre. Gozava da liberdade sexual, podendo transitar em ambos os núcleos, nobre/patrões e servos(as) e ser quem ela tivesse escolhido ser, revelando-se desobediente com a ordem social de uma sociedade patriarcal. Nos roteiros, sempre é impetuosa e cheia de vontades, valendo-se de seus dotes de beleza, cultura, amizades, conhecimentos místicos e herbóreos, enfim, ela faz o que deseja sem passar por grandes apuros.

Fonte: arquivo pessoal

Figura:07: Heresia ou o Ponto de
Vista da Carne Queimada



Joana Dark

Ó as rainha
Ó as rainhas do pecado tão chegando
As fumacinha, as fumacinha
As fumacinha do pecado eu tô tragando
Cê tá curtindo?
Cê tá gostando?
Mas abre o olho que aqui
sou eu quem mando
Sou eu quem mando,
Sou eu queimando
Sou eu queimando na fogueira do pecado
Sou eu quem mando
Sou eu queimando
Sou eu queimando na fogueira do diabo
Joana Dark, Joana Dark
Joana da da da da Dark
Joana Dark, Joana Dark
Joana da da da da Dark(...)
Ava Rocha¹

O desrespeito e a crueldade em relação às mulheres não é um fenômeno isolado que remonta a época Medieval ou mesmo a Renascentista, pelo contrário, inicia-se antes e perdura até os dias de hoje. É notório os constantes ataques de ordem moral contra a liberdade da mulher e sua conduta sexual. Ataques violentos que a desqualificam por não querer seguir os preceitos impostos sobre o seu corpo, que não aceita ser objeto de submissão do homem, tratada como um ser inferior, na condição de servilismo, obedecendo suas ordens, sem o direito de tomar decisões e expressar-se livremente. Uma mulher que luta por direitos equânimes contra o patriarcado que sempre protagonizou a história. Uma luta arraigada culturalmente que, ao longo dos séculos, se reedita com reivindicações que são re-historicizadas.

¹ Letra da música: Joana Dark, de Ava Rocha. Disponível em <https://youtube.com/watch?y=HFdHGVxuaAw>

Assim, as máscaras femininas da *commedia dell'arte*, Enamorada, Serva e Cortesã, ecoam como vozes femininas desde o Renascimento e inspiram, acima de tudo, resistência em situações que transpassam os diversos corpos das mulheres em tempos de tecnologia da presença e lutas por direitos sobre o próprio corpo. Elas inspiram articulações, representações e poéticas que pulsam e emergem em experimentos nas mais distintas produções feitas por mulheres e, por que não, sobre mulheres. Descobrir a relação do corpo e da máscara, não deixa de ser o fomento de novos e possíveis procedimentos para estabelecer e fortificar o que é vivo, como um corpo presente e potente.

A *dell'arte*, portanto, parte de um contexto que acessa a Antiguidade e quase mil anos de riso produzido por experiências cênicas e manifestações populares cômicas que eclodem no Renascimento, aliando-se às ideias mais avançadas da época e do saber humanista, recolhendo sabiamente materialidades advindas de inúmeras transformações, incorporando-as em sua estrutura organizacional e artística. Um período repleto de descobrimentos e mudanças de paradigmas, dentre eles, a configuração de um novo ser humano, com inúmeras transformações no campo social, político, econômico, filosófico e religioso.

A *dell'arte* coloca o/a ator/atriz como epicentro cênico e incorpora a mulher em meio a uma sociedade moralista e patriarcal. Os atores e atrizes passam a atuar com o corpo, gesto, voz, movimento e a imaginação e dão a sensação de produzirem o novo pelo improvisado, no ato da encenação, com a execução de diálogos e ações bem elaboradas. Os atores utilizam máscaras físicas sobre a face e as atrizes, o mascaramento, a maquiagem, que ressalta seus traços expressivos.

Ambos, atores e atrizes, tidos como cômicos(as) profissionais, representam através de seus corpos, tipos distintos de regiões e dialetos diversos, satirizando a sociedade como se instaurassem um espelho distorcido, e com esse efeito, acessam o riso e uma imediata identificação com o público. Entrelaçam-se numa polifonia e ocupam um lugar comum no espaço cênico, onde se ergue uma trama larga, articulada, num jogo cênico espetacular.

Das riquezas que herdaram do passado, a *dell'arte* alimenta o imaginário que cresce, vive, e transforma-se cada vez mais em um produto, mercadoria. Surgem diversas companhias que se expandem geograficamente por países como Inglaterra, França, Alemanha e Rússia e se apresentam contratados ou não, em espaços externos e internos, como salas que passam a alugar e cobrar

ingressos. As apresentações ganham experimentos mágicos, que ludibriam os olhos de quem vê, conquistando risos, respeito e reconhecimento, afinal são os cômicos teatrais, oficialmente, profissionais.

Ao mesmo tempo, o Renascimento dá espaço para a evolução e suas conseqüências. Um mundo que vai se transformando e se apoia em outros valores e crenças, num vasto processo de engenharia social, uma nova concepção e uma nova política sobre o corpo que começa a tomar forma e ele passa a ser considerado a primeira máquina a ser desenvolvida pelo capitalismo antes mesmo da máquina a vapor. Filósofos e cientistas passam a estudá-lo a partir de suas propriedades, movimentos, como ponto de partida para uma boa especulação teórica da época, como por exemplo, podemos ver, a respeito de Descartes e Hobbes:

[...] de um lado, temos o modelo cartesiano, que a partir da suposição de um corpo puramente mecânico postula a possibilidade de que no indivíduo se desenvolvam mecanismos de autodisciplina, de autocontrole (*self-management*) e de autorregularão que tornem possíveis as relações de trabalho voluntárias e o governo baseado no consentimento. De outro lado, está o modelo *hobbessiano*, que, ao negar a possibilidade de uma razão livre do corpo, externaliza as funções de mando, consignando-as à autoridade absoluta do Estado. (Federici, 2017, pp. 268-275).

E ao lado dessa concepção degradada, surge o teatro anatômico em que o corpo do homem é dissecado como matéria bruta e para isso era organizada “[...]uma cerimônia pública, sujeita a normas similares às que regulavam as funções teatrais (...) com a implantação de uma entrada de pagamento e a interpretação de música para entreter a audiência[...]” (Federici, 2017, p. 288). Aos poucos, o homem é separado do seu corpo ou de qualquer realidade racional, subtraindo-o a uma filosofia mecanicista, esvaziando-o de suas forças ocultas. Ele é capturado e depositado num sistema de sujeição que definitivamente o transforma em máquina, força de trabalho. As sucessivas transformações do período trazem deslocamentos que começam a refletir nas artes; “[...] o riso vai sendo separado das formas populares e com a língua “vulgar” penetra decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia superior.” (Bakhtin, 1999, p. 62). Assim, vai surgindo um processo de composição de formas populares, ao mesmo tempo que vai se formando outros gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão o século XVIII.

Figura: 08 - Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal

A impressão é que há um esvaziamento e que, aos poucos, vai sendo sugada a imaginação, atrofiando uma escuta sensível que afasta o homem de si. Ele não consegue reconhecer-se mais no corpo que habita, como se tivesse passado por um processo de desintegração entre o corpo e a mente. E desintegrado, não consegue observar seu entorno, um mundo em ebulição. A dramaturgia da *dell'arte* começa a repetir as mesmas fórmulas como se fosse uma máquina em operação e o jogo, que antes pressupunha um desafio a cada encenação, torna-se algo letárgico e desinteressante. E o riso, da maneira preliminar que

marca o Renascimento com um valor profundo de concepção de mundo, perde o seu sentido e passa a configurar-se inversamente;

O riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir a linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e homem, apenas o tom sério é adequado, é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade, o riso é um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para seus inferiores e corrompidos. (Bakhtin, 1999, p. 57-58).

Retiram as máscaras dos cômicos(as) e a mercadoria perde o valor, sendo encostada num fundo qualquer de uma prateleira. Ela não dialoga mais com o povo e a burguesia passa a ignorá-la, como arte inferior, ocupando-se em ações voltadas a tomar o lugar da nobreza.

A luta feminista ainda prevalece no século XXI, grandes avanços foram conquistados, como a Lei Maria da Penha, por exemplo, mas ainda há muito por conquistar, muito por desconstruir e reformar, num mundo cunhado à imagem e semelhança do homem “[...] que mulher nós queremos ser nesse mundo? Que mulher ou não mulher, de que subjetividades se trata? Como fica a questão da ética? Como fica a sua relação com o outro?” (Rago, 2020, p. 22). São perguntas recorrentes, que faço todos os dias ao me levantar.

Há muito por militar!

Avante!

Referências

- APOLLONIO, Mario- **Storia del Teatro Italiano**. Firenze: G.C.Sansoni - Editore, Itália, 1958.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Brasília: EDUNB e São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a Casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- BARNI, Roberta – (Org., Trad., Intr., Notas). **A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia dell'Arte**. São Paulo: Editora Iluminuras/Fapesp, 2003.
- BELTRAME, Valmor Nini e ANDRADE, Milton. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: Editora UDESC, 2010.
- CARVALHO, Sérgio. **O Teatro e a Cidade: Lições de História e Teatro**. Edição, Sérgio de Carvalho, São Paulo, S.P, 2004.
- CANAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2021. COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- CORNAGO, Óscar. **Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética**. In: **Éticas del cuerpo**. DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando. Madrid: Fundamentos, 2008.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas-São Paulo-Brasil. Editora Unicamp, 2013.

Teses:

- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a [trans]informação do ator**. 2006. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O dueto cômico: da Comédia dell'arte ao cavalo marinho**. 2015. 250 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

Artigos:

- ALCOFF, Linda. **Uma epistemologia para a próxima Revolução**. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, vol. 31, n. 1, p. 129-143, jan./abr. 2016.
- COSTA, Felisberto Sabino. **Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos**. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, 2015. Disponível: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32424/17521>

AUTORES/AUTORAS

Autores/Autoras

Christiane Martins é doutora em Artes pela ECA-USP, no qual estudou o espectador da intervenção urbana artista Cegos, do Desvio Coletivo. Atua como arte-educadora e pesquisadora da USP no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP e no Círculo: Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. E-mail: chris_tins@hotmail.com

Cíntia Alves - Diretora e *Dramaturga*. Mestre em Pedagogia do Teatro pela ECAUSP (2018). Bacharela em Direção Teatral pela ECA-USP (1996). Produtora de espetáculos com acessibilidade estética para públicos com diferentes identidades sensoriais. Premiada com A.P.C.A., Mambembe, Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem e Cultura Inglesa Festival. E-mail: cintia@vozes-diversas.com

Danilo Corrêa é professor, ator, dramaturgo, carnavalesco e mestre em Artes Cênicas pela ECA / USP. Tem desenvolvido pesquisas referentes ao teatro e à cultura popular, com destaque para o carnaval de Escolas de Samba. É pesquisador do Círculo: Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, da ECA-USP. E-mail: damcorrea06@gmail.com

Felisberto Sabino da Costa - Professor-doutor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pesquisador-orientador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA/USP. E-mail: felisberto@usp.br

Flávia Bertinelli Almeida, é mestra em artes cênicas pela ECA-USP; atriz pela EAD- ECA-USP; *commedia dell'arte*, na Itália; bacharel em direito, pela UNG; e artes pela IBRA. Atua, dirige e orienta artisticamente grupos formados e em formação. Pesquisa o teatro épico em suas mais distintas manifestações, com ênfase em “máscaras e mascaramentos”.

E-mail: fbertainelli7@gmail.com

Igor Gomes Farias – Ator e pesquisador. Doutorando do PPGAC/ USP (Bolsista CAPES) sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa. Mestre em Literatura (2021) e bacharel em Artes Cênicas (2015) pela UFSC. Possui experiência na área do Teatro de Animação, com ênfase no Teatro de Objetos. Integra os grupos de pesquisa “O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena” (USP) e “A máscara, o ator e o objeto - Experimentando métodos” (CNPq). E-mail: igorgomes@usp.br

Ipojucan Pereira da Silva - Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor da Escola de Ciências Sociais Aplicadas, Educação, Artes e Humanidades da Universidade Anhembi Morumbi (HECSA-UAM). Desenvolve uma pesquisa sobre Mascaramento Espacial, que envolve Teatro Físico, Dança Contemporânea, Performance e Teatro de Formas Animadas. Ator e diretor. E-mail: ipojucan22@hotmail.com

Ivana Maria de Moura Alves. Doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP, com doutorado-sanduíche na Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2022-2023). Mestra em Letras pela UFPE. Autora do livro *Osman Lins, o Matemático da Prosa*. Dramaturga de *O Crepúsculo de Van Gogh* (Recife, 1998). Adaptou e codirigiu *Os Desastres de Sofia* (2007), de Clarice Lispector. Atuou em *Arrocho* (2016, Recife), uma micropeça sobre o amor em tempos de guerra, da colombiana Diana Giraldo. Jornalista, crítica de teatro, escritora, artista e produtora cultural. Idealizadora e editora do *Satisfeita, Yolanda?* (desde 2011). E-mail: ivanamoura@gmail.com.

John C. Dawsey - Professor titular de Antropologia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. Nas interfaces entre teatro e antropologia, procura explorar configurações do campo da antropologia suscitadas pelos estudos de Walter Benjamin e pensadores de teatro e performance (Artaud, Brecht, Schechner e outros). Como convidado realizou palestras em diversas universidades, incluindo University of Oxford, University of Cambridge, New York University, Université Paris 8, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Universitário de Lisboa.

Rudson Marcelo Duarte – Ator e diretor teatral, pesquisa a máscara cênica e o desenvolvimento de um teatro popular. É graduado pela UNICAMP e mestre em artes cênicas pelo Programa de Pós-graduação da ECA/USP. Atua como professor de interpretação teatral desde 2007. E-mail: ruds00@hotmail.com