

## A PREDICALIDADE DA IGUALDADE E A DINÂMICA DO SENTIR EM *ESSE AMOR QUE NOS CONSOME* E *NATIKI*

## THE PREDICALITY OF EQUALITY AND THE DYNAMICS OF FEELING IN *ESSE AMOR QUE NOS CONSUME* AND *NATIKI*

Rafael Teixeira

Universidade Estadual do Paraná

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

DOI: 10.9771/contemporanea.v22i1.62300

### RESUMO:

O filme *Esse amor que nos consome* (2012), trabalha com situações de corporeidade onde dança e encenação são acionadas para tencionar engajamento afetivo e dinâmica presencial em lugares de ocupação de espaços arquiteturais impedidos. A peça *Natiki*, programada para espaços comunitários e desenvolvida no âmbito do teatro do oprimido (Boal, 1996), apresenta histórias de imigrantes de Cabo Verde e Guiné-Bissau a partir da dançatividade e de músicas cantadas pelos atores. O objetivo do artigo é ensejar o filme e a obra de teatro por meio de cinco operadores teóricos que auxiliam na observação das vidas migrantes e subalternizadas no desejo de estar juntos, na destruição do tempo insidioso, na liberação de todas as metamorfoses.

**Palavras-chave:** ocupações; teatro; migrantes

### ABSTRACT:

The film *Esse amor que nos consome* (2012), works with situations of corporeality where dance and staging are triggered to intend affective engagement and face-to-face dynamics in places of occupation of degraded/precluded architectural spaces. The play *Natiki*, programmed for community spaces and developed within the scope of the theater of the oppressed (Boal, 1996), presents stories of immigrants from Cape Verde and Guinea-Bissau based on dancing and songs sung by the actors. The objective of this article is to give rise to the film and the work of theater through five theoretical operators that help in the observation of migrant and subalternized lives in the desire to be together, in the destruction of insidious time, in the liberation of all metamorphoses.

**Keywords:** occupations; theater; migrants

## INTRODUÇÃO

O casal de bailarinos Gatto Larsen e Rubens Barbot, companheiros há mais de 40 anos, programam uma mudança para um antigo casarão abandonado no centro do Rio de Janeiro, onde adotam o espaço e desenvolvem o processo criativo da companhia de dança que dirigem. Instados pela fé nos orixás, e habitando os espaços mudos e decadentes da cidade ao redor, exploram a dinâmica do amor e a ocupação territorial no Rio de Janeiro.

Um grupo de teatro, ensejado pela metodologia do Teatro do Oprimido, articula performance e dançatividade afetiva nas histórias de travessias de migrantes que perambulam por distintas zonas de Portugal até chegarem na Lisboa marcada pela dificuldade de integração e a paralisia da liberdade, dando corpo e experimentação poética a peça *Natiki*, uma distensão artística que endereça formas de dissenso e afetos subjetivantes na voz e na presença de imigrantes cabo verdianos e da Guiné-Bissau.

O argumento central desse artigo - entrecruzar-se na perspectiva da baila de gestos, entoar as narrativas das vozes desestimadas, enredar linguagens diversas - inspira-se no sentido do teatro: a energia libertadora que está na incorrupta exigência de presenças. Em *Natiki*, obra de teatro com inspiração boaliana, encenada em Portugal com atores profissionais e imigrantes africanos, a força disruptiva da contação de histórias, nas vozes e nos dilemas migrantes, agencia uma fórmula dançante e reverberativa que faz revelar as cenas da travessia, a negatividade da recepção, o desestimo da chegada. E, em contrapartida, a confabulação para a vida - a narratividade decidida à igualação, a predicalidade do amor (Safatle, 2015) e a vontade de aproximação, em um devir considerativo (Macé, 2018), em um reclamo pela intermediação.

Já em *Esse amor que nos consome*, o corpo e a repetição dançantes se fazem em uma gênese da coreografia situada na convulsão do amor. E, no trabalho do afeto (Sedgwick, 2020), na regência da alegria (Sodré, 2006), no alcance e na contaminação da sensibilidade amorosa (Ahmed, 2006), na restauração do laço afetivo (Sedgwick, 2020). Essa costura “umbigada” e sensorial, pujante no filme todo, é devedora de certa característica “atracional” (Baltar, 2023) no cinema brasileiro contemporâneo, que eleva as questões dos apagamentos sócio-históricos e performáticos em relação ao corpo - o corpo negro, apagado, subalternizado -, dispondo-o no centro do debate artístico e político coevo. Nesse sentido, o filme é uma peça sensível de encaminhamentos performáticos que postulam expressividades dançarinas em personagens atrás de sua territorialização

espacial, com suas presenças coreográficas e engajadas em um processo criativo que convoca imagens e desafia as lógicas do poder. Espalhando e ocupando, assim, os espaços segregados distribuídos em uma cidade inteira.

Para tanto, fazemos uso da metodologia da “perspectiva imbricada”, desenvolvida pelas pesquisadoras Angelina Bogado, Scheilla Franca de Souza e Jorge Cardoso Filho (Bogado; Souza, 2022; Souza; Bogado; Carvalho, 2021<sup>1</sup>). Tal perspectiva é lida na gramática do híbrido e do coreográfico tendo como objetivos cinco operadores teóricos-analíticos que correlacionam o filme e a obra teatral: a predicalidade do amor, trazida por Vladimir Safatle (2015), para instaurar e repercutir os “afetos inauditos” conclamados no desejo do outro; à noção de igualdade, intensificada por Marielle Macé (2018) na busca pela mudança considerativa em relação aos corpos migrantes; a convulsividade da performance, aferida por Jorge Glusberg (2013), além da noção da sensibilidade amorosa (Ahmed, 2006) e da lógica reparadora pressuposta por Bárbara Sedgwick (2020), são modos de mobilização políticos e artísticos que o artigo pretende explorar.

Por meio da dança e das performances afetivas, as duas linguagens são evocadas em um programa de convocação de liminaridades - do filme, da peça, das travessias. Versam sobre o comum que nos rodeia, a ocupação dos espaços, o clamor metafórico, o sentir subjetivante.

Neste trabalho, uma aposta pela gramática do híbrido e do coreográfico - do possível e do contaminante -, antes que o choque e o acontecimento. A ocupação dos lugares, transformados em palco. As distintas linguagens artísticas, atravessadas pela dança e pela performance - pela encarnação da liberdade, pela expansão do sentimento.

No abastecer cênico, e nos impulsos coreográficos, o filme e a obra de teatro impulsionam repertórios de inscrição de memória, de ensejo de liberdades, de causações de sentimentos. Trabalham com as narrativas de presença, para, no efêmero das metamorfoses, e no reaparecer do sensível, marcar uma posição contra os grupos de poder - contra a lógica pessimista da negação do território e em prol da dignidade da ocupação<sup>2</sup>.

Nas noites frias das ruas lisboetas. Nas tardes úmidas das mansões cariocas.

## TEATRO, PERFORMANCE E IGUALAÇÃO

“O tempo do teatro é o tempo da intensificação”, escreve Jorge Dubatti (2016, p.42). Pulsão de presença, atmosfera da realização, teatro é um espaço antropológico de resistência

e efemeridade onde a passagem do corpo real do ator em corpo ficcional e imaginário - estético e configurativo - do personagem (Pavis, 2013) possibilita uma transformação dialógica singular e territorial - que prima pela comunitário, conjugal, convival. Na arena do acontecimento teatral, a “*poiésis*”, entendida como noção central em que o “ente poético” e a “excepcionalidade do acontecimento” (Dubatti, 2016, p.36 e p.15), marca uma singularidade baseada no princípio de reunião, de afluência, de agrupamento. Teatro, nesse sentido, significa o campo criador (criativo), ressurgente e libertário - enunciador de *poiésis* -, em que o ser é perscrutado para a descoberta, para a emanação, para a cultura gremial que coloca a fábula e o drama no centro do acontecimento<sup>3</sup>.

A natureza oximórica do teatro, portanto, torna o acontecimento a égide do vínculo entre ator - profissional ou não -, espectador e artista. O espectador - *espectare* - constrói o acontecimento, porque incide sobre a zona territorial - teatro - em que a experiência é sentida e artefatizada, dando lugar a uma subsistência partilhada, “ser-juntos” (Nancy, 2001).

Assim, presença, reunião, corporeidade, são atestações abertas pela experiência acontecimental que, no âmbito da teatralização, engendra - faz urdir - uma zona de convívio - contágio, convivência - que tem a ver com o inefável, com a efemeridade, com a possibilidade de *poiésis* - emanar experiências acontecimentais, provir angariamentos presentivos. Sua essência, como escreve Kartun (2009), é causar. Tornar possível os corpos viventes, dentro de uma esfera - palco - *sui generis* em que o encontro antropológico da visão - do outro para um outro - é estabelecido em um lugar de perda<sup>4</sup>. Se há teatro, é porque a pulsão vive em um outro: “pela experiência, o teatro se reconecta com o real.” (Dubatti, 2016, p. 44). Único e irrepitível, o teatro se dá no transporte - zona excepcional da *poiésis* - e na imaginação - trabalho de religamento fundamental da emancipação sensível. O teatro, portanto, é a geração do incomensurável - o acontecimento ontológico que requisita os corpos mobilizando-os para a experiencição subjetivante, descentrada. Com efeito, está no teatro a capacidade de desprendimento da circulação de interioridades, no sentido de que o “com” do teatro participa da experiência intersubjetiva: o desejo do teatro é o desejo de um outro, a adesão das relações, a superação do desamparo<sup>5</sup>.

Nesse sentido, teatro, exigindo reunião, presença, convívio, é o testemunho de sua própria morte. Um dizer sobrevivente em um mundo de extração, de escritura e anacronismo - de reivindicação poética e dramática. Como diz Artau (2006), “no teatro, a

experiência excede a linguagem”: o espaço em que a teatralidade pode fazer acontecer o ato de “teatrar” (Dubatti, 2009, p.52). É o lugar - o território, a zona de contágio - em que a presença física é consumada pela afetação. Baseado em companhia, passa pelos corpos, e “deixa de existir quando não acontece” (Dubatti, 2016, p.37). Não há teatro, assim, sem acontecimento. Portanto, o modo de experimentar e interceder nas relações são concretizadas pela atitude amorosa, que é estimulada na criação da cena: ver os outros, participar do acontecimento, auxiliar ou atestar a conjugação. O palco, destarte, é uma forma de acolhimento, mas também, uma fonte de indeterminações: a errância diante de um “ser-juntos”, um “sacrifício” que se explicita na ordem do intervalo, diante de outrem. Como espaço territorial convivial, apostila uma possibilidade de liberação imaginária - fabulação -, coabitando a zona de interstício que combina conversação, *poiésis* corpórea e expectativa. Num sentido espitemológico, teatro - *théatron* - é a zona - o espaço-lugar - que, *par excellence* - *par excludence* -, remete ao movimento de olhar, participar, interagir<sup>6</sup>. Sua ancestralidade, pensada genericamente, corrobora uma experiência territorial e aurática que só pode ser sentida no exercício da ipseidade, da subjetivação descontínua e fragmentada radicalmente: no ato de “teatrar”, no gesto de “fazer teatro” e transmutar - revolucionar a instância comum, perfazer os corpos a manifestar, emergir os processos de vida.

O trabalho da cena é, assim, um trabalho de igualdade (Marques, 2021). Um método de intervenção que concebe na fábula o movimento de tornar acessíveis e comensuráveis as partilhas e significações - e as existências entre palavras, silêncios e corporeidades. A cena, destarte, é um choque. Uma situação vinculatória propícia para o trabalho intervalar de resistência diante do mundo. Permite, com a energia coletiva, que os corpos, sujeitos e afetos refluem para o interior do envolvimento, para a exteriorização da igualdade. Nesse sentido, toda a cena é um processo de aparição, que se estabelece na capacidade de estimular conexões<sup>7</sup>. A cena é, nesse sentido, um reposicionamento do corpo, e uma transferência - um transporte - radical que irrompe, em abertura e indeterminações, os modos -representação - de fundação do imaginário.

## **DANÇATIVIDADE, OCUPAÇÃO E AMOR EM ESSE AMOR QUE NOS CONSOME**

Cidade. Corpos dançantes. Velhos e desestruturados edifícios que servem de implicada luta contra a dinâmica imobiliária e a decadência programada dos espaços cênicos

no Rio de Janeiro. Um amor de mais de 40 anos de convivência mútua. Um processo de intensificação de performances: o deslocamento de uma companhia de dança para um casarão desocupado no centro do Rio de Janeiro; a dificuldade em permanecer no local por conta da ameaça sistemática de despejo; a refratária sensação de abandono; e a paixão movente da dança em um exercício criativo contra a dinâmica da desapropriação. Um mal menor, vencido na efervescente vontade de ocupar o espaço, de dialogar junto a resistência do amor (Ahmed, 2006), de presentir as alteridades por meio da dança e da espiritualidade<sup>8</sup>.

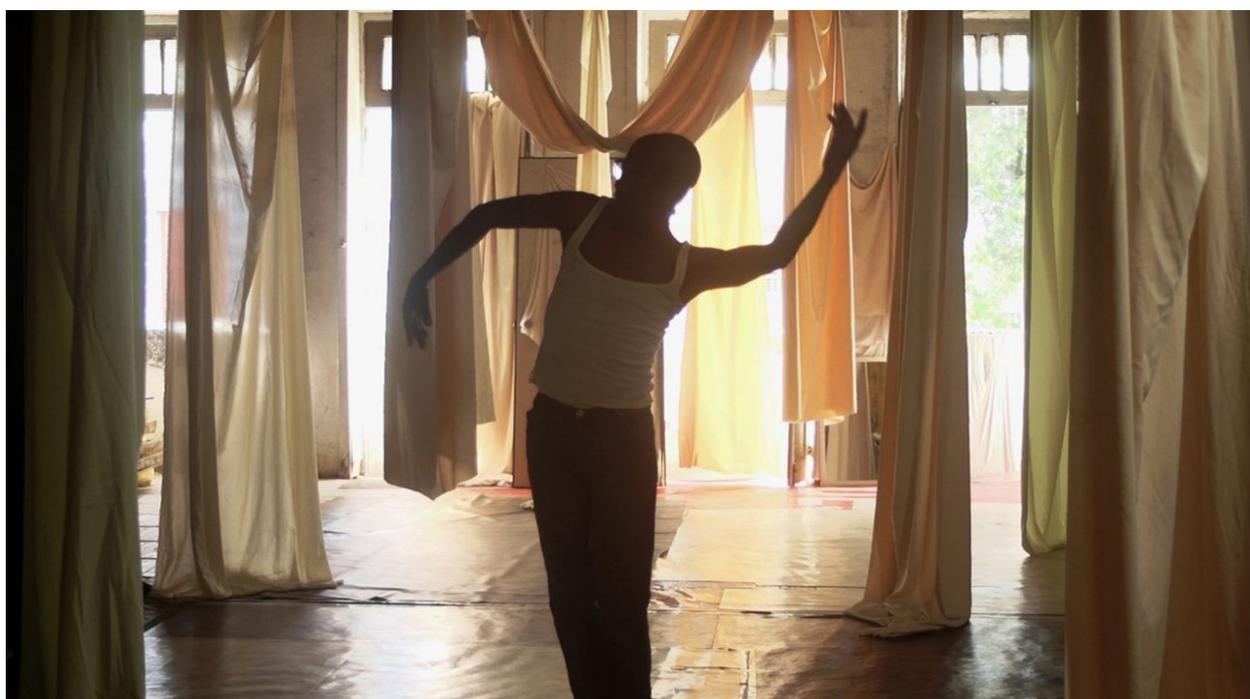
Na trama, dois sujeitos fixos no amor. Duas liberdades que lutam para a sobrevivência da Companhia de Dança Rubens Barbot, instalada agora em um prédio envelhecido no centro urbano do Rio de Janeiro, que é cedido temporariamente para uma prática dançarina: uma montagem coreográfica que tem a ver com o corpo e a cidade envolvente<sup>9</sup>. Duas corporalidades que se envolvem afetivamente para improvisar e performar contra a lógica determinista e judicializante do mercado de trabalho, reescrevendo com seus corpos dançantes uma experiência fabular, e uma narrativa de presença poética e inebriante, que toma conta de toda a diegese.

No fluxo fílmico, a presença cúmplice dos dois dançarinos instaura exercícios de enfrentamento da condição arquitetural vulnerável. Gatto Larsen e Rubens Barbot, os dançarinos gravados por Allan Ribeiro em *Esse amor que nos consome* (2012), corporificam as situações de angústia - a angústia do despejo, a precariedade da ocupação - para dentro do processo artístico. Acionando corporeidades e encenações, utilizam-se da dinâmica afetiva e da experiência da Companhia de Dança, combinando performances e derivas coreográficas que desestimam o pessimismo civilizatório - e que intercedem sinestesticamente devolvendo à dinâmica da falta uma prática ritualística<sup>10</sup>. O antigo prédio com destino programado para a especulação imobiliária, é ocupado pela residência coreográfica: sujeitos e entidades - o papel das figuras fantasmiais na diegese é significativo - que atravessam as relações visíveis e invisíveis do filme. Entidades e corporalidades, em uma espécie de jogo performático que modula e reenergiza toda a gramática fílmica, perpassando, de um lugar a outro, de corpos às espiritualidades, de relações às metamorfoses, de novas costuras à liminaridades<sup>11</sup>.

Esse engajamento afetivo e essa dinâmica cênica, em lugares de ocupação de degradados, inscrevem uma lógica da sensibilidade amorosa e reparadora (Sedgwick, 2020) que, durante a passagem suave e dançante do filme, atua como uma vontade, ou uma utopia

de igualação: uma promessa de felicidade (Ahmed, 2006) que habita toda a *mise-en-scène*, sem nela, impor um repertório programático, ou uma estrutura fílmica ideal. Sem, portanto, uma obsessão pela ordem discursiva, pela pauta realística e hegemônica - ou uma terminologia procedimental. A fenomenologia expressiva de *Esse amor que nos consome* de maneira oposta, tem a ver com a radicalidade da imaginação espiritual: a mitologia dos orixás, a “regência da alegria” (Sodré, 2006), a pilosidade entre o filme e os acontecimentos situacionais. Isto é, dançar com os bailarinos, efetivar-se no amor, contaminar-se com a liberdade coreográfica e a prática do amor<sup>12</sup>.

Figura 1 – Frame do filme *Esse amor que nos consome* (2012)



Fonte: *Esse amor que nos consome*, 2012.

Não há, portanto, uma trama aprofundada e uma sistemática narracional. As performances dentro e fora do quadro diegético mutam para o (trans)espaço das liberações: a câmera irá enquadrar os bailarinos com a mesma expectativa das aparições dos orixás; a presencialidade dos corpos captados pela cidade consumam uma mistura - orgânica e metafísica, compositiva e cinematográfica - que envereda pela mistura e pela transformação.

Vivo, enérgico, pulsante, o filme se equilibra nos entre-espacos. Nas vertigens dançantes, e nas misturas e entrecruzamentos liminais, que convocam o mundo e os corpos como os desafios diante dos acontecimentos - as subjetivações e as resistências, as efemeridades e as coligações. *Esse amor que nos consome* trabalha com dança (Britto, 2008) e encenação (Rancièrre, 2021) em uma sorte de dilatação performativa que enfatiza -

ou que busca, constante - o ato de criação coreográfico. São outros corpos, outras imagens - essências, entidades -, que se desdobram, possíveis, reivindicadores, a predicação do amor (Safatle, 2015). Hipostasiada na memória da criação poética, situada na movimentação artística e na celebração afetiva, o filme de Alan Ribeiro se situa em uma radicalidade outra, situada no desejo de encontro, na sensibilidade amorosa e na vontade de igualação (Macé, 2018).

A lógica do testemunho, dos corpos e das afetividades, dos entes e das aspirações, tem a ver com um exercício de liberdade: uma prática ativa, coreográfica e pulsante que movimenta a cena com elementos que a contaminam, imprevisivelmente. Nesse sentido, a dança é uma linguagem de onde parte o gesto de criação e experimentação dos movimentos em seu paradigma performático: dançar, metamorfosear-se, evocar os orixás segue uma certeza considerativa, uma força contra o “medusamento” (Macé, 2018), uma promessa de felicidade (Ahmed, 2006).

O corpo-gráfico (Wosniak, 2020), que substancializa o mundo ao redor, e que se espraia por toda a cidade, coordenando, pelo sensível, a vocação de liberdade. Larsen e Barbot dançam com seus corpos estimados, em extraordinário movimento de igualdade\igualação. Sujeitos coreográficos conclamados no desejo do outro, no reestabelecer da harmonia, diante das zonas arquiteturais reminiscentes, situadas em um abandono contínuo, que superam com a carga simbólica, ritualística, performática. Esses impulsos criativos desenvolvem uma cena plural e transformativa - uma linguagem da superfície, que se instaura no acontecer transterritorial, no anseio e no desdobramento compartilhável. A Companhia de Dança agencia um contaminar poético e inebriante-vibrante, que cruza a diegese - o híbrido entre documentário e ficção -, cocriando lugares de acontecimento sensível. Ao vencer o fracasso (Halberstam, 2011) e a negatividade (Edelman, 2004), arriscam-se numa utopia oximórica que conclama para a liberdade, para a vida, para a experiência compartilhada, para um “ser-juntos” (Nancy, 2001). Mutâncias, que transmitem sua intensidade na situação encantatória: a identidade cênica é um ato de engendramento do manifesto performático que se torna uma abertura para a comemoração do amor<sup>13</sup>.

Já na sequência inicial, com Rubens visitando uma mãe-de-santo para empoderar a vontade ocupatória, a resposta é pendular: o casarão será da Companhia e as entidades farão presença, flutuarão no tempo da metamorfose, substituirão a indigência, a petrificação, o medusamento (Macé, 2018), a clausura e o estupor. O nada fazer, diante do pessimismo territorial: um prédio abandonado que precisa de uma reforma de milhões,

e que a Cia de Dança consegue provisoriamente se instalar. A câmera, na continuação, irá se deter nos corpos dos bailarinos que improvisarão a limpeza do local movendo-se sutilmente. Em cada posição diegética, portanto, uma igualdade, uma fissura no dispositivo documental projetando a cena para os planos em insurreição - a ação da própria dança, da dançatividade produzindo o acontecimento territorial.

Em outra sequência, vemos os corpos afro-brasileiros (Figueiredo, 2020), capazes de diagramar a abordagem de mundos, o encontro entre entes e cenas, a hibridação de formas e a incorporação de artes<sup>14</sup>. Dando a ver, em uma experiência transitiva, transubstancial e inscritível, a condição permeável do filme - da matéria filmada, da perspectiva entre o corpo, a coreografia e a partilha de significados. Encenando a si mesmos, o casal de bailarinos sinestesticamente dança entre os espaços territoriais e as margens da cidade. Há uma sensibilidade amorosa que vence a inquietação arquitetônica, a provisoriedade das vidas precárias vigiadas, sem igualdade de assentamento, sem integração de habitats. Há uma reação movente que, com o coreográfico e o compartilhável, refunda a vida - a diegese, o programa de desestima, a negatividade e o impedimento de acessos<sup>15</sup>.

Figura 2 – Frame do filme *Esse amor que nos consome*



Fonte: *Esse amor que nos consome*, 2012.

Na dinâmica final do filme, as cenas continuam a equilibrarem-se entre a vida movente e a cidade espúria, anódina. A coreografia, o pulsar e a festa - o encantamento, o performar-se - são substratos que vencem a genealogia do medo, da irrealidade, do destino desabitável e desestimado. A dança se torna uma resposta surpreendente que abala todas as formas - a forma fílmica, a fonte espacial, a força negativa - e busca a igualação (Macé, 2018) criativa, fática. Nada mais é despossuído e marcado pelo impedimento, pela obstrução e pela inação. A dança, a vivência, a troca e os corpos avançam - apesar das paralisias, dos escombros, do anonimato e da incerteza. Coreografam, de uma maneira inquebrantável, a reconexão com o real. Diante da natureza vivente, em uma contundência que será do festivo, do poético, do acontecimento, do transportável.

No espaço fílmico, a dança não é, portanto, apenas uma expressão, mas uma matriz, que esgarça os próprios limites cinematográficos (Figueiredo, 2020) que decide - em “umbigadas” - elevar a sensorialidade e o endereçamento fílmico. Faz isso contra a tendência de repouso da cena e da imagem: as coreografias espalham-se por toda a cidade, e os corpos, reais e fantasmáticos, são reverberações do amor que o casal de coreógrafos sente um pelo outro, pela companhia de dança. Mesmo que, no bojo fílmico, a trama evoque as dificuldades da ocupação.

## **EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA, MIGRAÇÃO E MUSICALIDADE EM NATIKI**

Um trupe pujante, inspirada em Boal, encena uma obra narrativa que convoca música, migração e memória para objetivar transformação artística - para convocar a interpretação, para reagir contra o anonimato. Daí surge *Natiki*, uma peça estruturada para espaços comunitários, dentro da territorialidade do teatro (Dubatti, 2016), que apresenta histórias de travessias, histórias de migrantes entre a África e a Europa<sup>16</sup>.

Dez homens e mulheres, de origens diversas no continente africano, que contam suas histórias migrantes na Lisboa intercultural, mas também gentrificada, colonial, moderna, arcaica, “afropessimista” (Mbembe, 2018) memoricida (Seligmann-Silva, 2002). Um grupo de migrantes, com narrativas limites, que produzem testemunho político, testemunhos liminares no sentido da geração de subjetividades - em contares biográficos, em desejos de elaboração de memória. Utilizando a metodologia do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1996), dez pessoas que impõe seus corpos, suas vozes claudicantes, suas falas carregadas de desejo, suas figuras eivadas em acontecimentos e percursos migrantes.

Dez imigrantes - a maioria de Cabo Verde e Guiné-Bissau - que dividem o palco com atores do Movimento Português de Intervenção Artística e Educação pela Arte (Movea), produzindo uma onipresença narrativa, um périplo ressoante e autobiográfico que entrecruza memórias e experiências subjetivas: uma peça desenvolvida para trabalhar o despejo, a interdição, as antipatias e a extensão xenófoba, em uma metrópole cheia de museus, de monumentos e repleta de apagares. Nisso, a cartografia do teatro, a forma particular e especial que é o palco como zona de contágio (Dubatti, 2016) e como território de fabulação (Artau, 2006) - como desencadeamento e promulgação de personalidades, e como renascimento de naturezas, de estimas, de significações<sup>17</sup>.

No palco, dez personagens em diferentes situações de vida que interpretam suas biografias migrantes, e seus atravessares territoriais. Histórias desde a África imemorial e a terra antecedente. A partida quase sempre imposta, a veicularidade do processo migratório como um desencadear de frustrações. As migrações como travessias duras, difíceis, repletas de perigos a causa de pilhagens, dos assaltos, das circunstâncias precárias, da cultura da violação - da indústria da morte, da trata de pessoas. A chegada, como um conhecimento da dessemelhança, como uma obstrução legalista, como um impedimento da integração. O vínculo entre o ir e o estar, submersos na “realidade engolida” e na “violência da sideração cotidiana” (Macé, 2018, p. 12); uma fixação da malevolência, da desestima da alteridade e dos corpos duros, subalternizados, eloquentes. O sentido migratório (Elhajji, 2023), que raras vezes é visto como elemento intercultural dentro das sociedades de abrangência, que separa “estabelecidos” e “recém-chegados”, que não avança considerando os que sonham, os que veem dizer - os corpos e as palavras para vencer indiferenças, para produzir encontro, costurar interações.

Palco de cenas inscritas, em que variadas vozes despontam as procedências distantes. As travessias em barcos frágeis, sobre as noites frias, as sucessões de desencontros, a infâmia dos naufrágios e das travessias extremas, a quase indigência (Macé, 2018) naturalizada como princípio de acolhimento nas sociedades globais (Bauman, 2017). Culturas do desprezo, que estipulam o livre fluxo de mercadorias, e, ao mesmo tempo, o recrudescimento das fronteiras - para os corpos políticos, para as corporalidades etnográficas. Espaços territorializados, sem alcance e inconciliáveis, que imprimem uma fixação impedida, uma ilegalidade de excludência, e uma redução documental - uma identidade que só têm valor a partir de documentos.

*Natiki*, conduzida pelo encontro dessas narrativas migratórias e com as performances de atores do grupo Movea, é uma resposta artística e performática que convoca as histórias narradas e cantadas para, por meio do teatro, mobilizar atravessamentos, confirmar *poiésis*, revelar partilhas. Os corpos se colocam como presença, e acentuam a temporalidade dos processos de deslocamentos. Marcam os devires performáticos, que impulsionam a vontade de liberdade, a essência em sentimentos - a dignidade da ocupação, em um território estimado que repercute circulações de afeto (Safatle, 2015), que conclama uma sensibilidade amorosa (Ahmed, 2006) e que trabalha a igualdade e o desejo de liberação<sup>18</sup>.

É uma obra que enseja um sentido para a natureza migrante: compartilhada, dolorosa, múltipla. Estrutura-se a partir da dançatividade - os corpos em constante encontro, as presenças em esgarçada fonte -, e de músicas cantadas pelos atores. Os corpos espalham, expectam a forma - a fonte, a força - do fazer teatral, tomado como sistema de liberdade\liber-ação. A performaticidade e o compartilhamento narrativo, instruído pela força da *poiésis* teatral, que auxilia na construção de uma ética outra, de uma hospitalidade contumaz, “inafiançável” (Derrida, 2003).

Figura 3 – Registro da peça *Natiki*



Fonte: Movea, 2022.

Na peça, os atores se vestem de preto e usam tecidos vermelhos no corpo. Há músicas consecutivas e vicárias que atravessam a cena fazendo do encontro uma liberdade indispensável. A cena em que os migrantes e os atores convergem para a relatar a experiência é imprescritível porque concentra nos corpos sua dolorida enunciação: a sensação da frustração migrante que está na vida intermitente, interina e à espera - a condição à beira, nas bordas e diante de um futuro que não chega, como diz Marielle Macé (2018). Sob a presença e a entrega ao mundo no palco, o espetáculo oferece um reencantamento do mundo, da humanidade, e da conjugação, que é possível na repolitização artística - na ordem excelsa que está no teatro. As cenas são depositárias de perpetuação: aqui, Boal é confirmado nos exercícios que versam a condição aurática e territorial do teatro, em contrapartida à impermanência e a provisoriedade que há nas migrações. Quando o encontro entre atores e migrantes é feito, no palco, a discrepância entre eles é diluída no cenário de ocupação. Em uma das cenas, histórias de barcos nas noites memória do atravessamento oceânico. As outras noites, tão ruins como em périplo, nas ruas de Lisboa, na geografia de Portugal “de norte a sul”. Vozes cantadas como a de Cipriano Sanca, um imigrante da Guiné-Bissau, que chega em Lisboa depois de um terrível acidente de trabalho que amputa um dos braços. Voz de Djicu Sano, uma bailarina, que migra para Portugal para fugir das condições de trabalho, e por causa de uma perda amorosa. Voz de Ana Mansoa, também de origem guineense, que veicula a metodologia do Teatro-Fórum para encadear o exercício de liberdade territorial do teatro para outros lugares além do auditório Fernando Pessoa: a cena inscrita também em espaços coloniais e legislatórios que normalmente não abrigariam teatro<sup>19</sup>.

O espetáculo convoca a metodologia boaliana para repercutir o acolhimento, as performances e ocupações. O espaço da cena, como um devir descontínuo que reinventa a chance da enumeração: a experiência aurática do palco que transporta e transforma a errância migratória em situação convivial. Ao mesmo tempo que os migrantes contam e cantam suas histórias, a força de acolhimento territorial do teatro libera a condição testemunha e narrativa. A negatividade - a negação dos corpos, das alteridades - é vencida pela relevância da felicidade (Ahmed, 2006). O fracasso, a insídia, a tristeza insuportável da travessia e do abandono geopolítico e espacial é reformulado na ancestralidade convivial (Dubatti, 2016) do teatro. Universo que diagrama e propicia, que coabita, reforça conversações. Experiência restituidora, no âmbito do ancoramento, da coragem e da afetividade (Ahmed, 2006), da “regência da alegria” (Sodré, 2006) soldada na participação e no acontecimento. Teatro, como âmbito do refúgio, como lugar-lar estacionário

que estimula a potência da fabulação - que exercita e que dilata a revolução dos corpos, a emergência dos atos de vida.

No momento em que Djicu dança, seu corpo é uma revolução afetiva (Alice, 2010) que plasma e corrobora uma evidência territorial, uma relação intensificada, profunda, que presentifica e também reconstrói, que intervém revolvendo e reapropriando e que macula subjetivando, impondo. A força de um corpo que se move na ipsea estranheza de sua própria temporalidade, na artística relação com seu próprio ser. E, na saída do confinamento, no escape da terrível governabilidade exógena e colonial que há no universo dos países de recepção, que há nos espaços públicos, cúmplices das lógicas desajustadas das cidades, dos sistemas, dos países ricos e dos capitais.

Não é à toa que o teatro, como lugar especial e em constante referência para a criação e o desejo de encontro, é a possibilidade de nomenclatura para a ênfase na fecundação de empatias e a desestruturação dos desamparos. O espaço prístino, mas terreal, onde o pertencimento pode ser feito em um sistema de igualação; pois, como diz Dubatti (2016), teatro é a zona de contágio em que a territorialidade não é uma ameaça - mas uma condição substantiva de toda e qualquer enunciação.

Figura 4 – Registro da peça *Natiki*



Fonte: Movea, 2022.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem dos corpos que bailam em cena, dardejados em uma reorganização sensível da experiência do encontro, remete ao duplo processo de perceber e engajar afetos no corpo coreográfico - dançarino - do filme e no coro - narrativo - da peça.

No cruzamento de um filme e uma peça de teatro, a expansão irrefutável e imprescritível da essência dialógica e acontecimental do palco<sup>20</sup>. A formulação e a enunciatividade das linguagens e das expressividades que não se separam pela empresa cognitiva, racional, sensitiva. Em perene e interposta conexão coreográfica, postas a dançar, em matrizes dançantes. O filme e a peça de teatro, enlaçados num eterno jogo de movimentos e transformações vitais. A validade aurática e ocupacional de toda forma de pregação.

Nisso, uma vontade recordatória: a ontologia cênica e a dançatividade como substâncias para o esgarçar cinematográfico; a perpetuação oral e a coreografia para o aprovisionar metodológico da cena. Ambas as estruturas, ambas as intermediações, a fazer revelar o indizível da cena, a confabular o especulativo da vida, a arrasar a irresponsabilidade do mundo - a decidir pelo amparo e pela interculturalidade melhor. O filme e a peça de teatro, enlaçados em suas extensões predicantes, prestes a reformar a utopia dos novos protagonistas. A pensar, uma e outra vez, a potência do teatro como instrutor da cena física. A contar e convidar vozes e corpos coreográficos, para rememorar os exórdios dos movimentos cênicos em zonas de espaços viventes, contra as quantificações do trabalho, e a favor das instâncias enfeitiçantes<sup>21</sup>.

A perspectiva imbricada que aqui trouxemos, portanto, aposta na gramática do híbrido e do coreográfico: do possível e do contaminante, do sinestésico e performático, do atravessado e efemerizo. Em cena, no cruzo do filme e da peça, a expansão irrefutável e imprescritível da essência dialógica e acontecimental do palco. A formulação e a enunciatividade das linguagens e das expressividades que não se separam pela empresa cognitiva, racional, sensitiva. Mas que, por elas, existem. Em perene e interposta conexão coreográfica, postas a dançar, em matrizes dançantes.

## REFERÊNCIAS

AHMED, S. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.

ALICE, T. *Performance.ensaio: desmontando os clássicos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ARTAU, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALTAR, M. Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. *Aniki*, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v10n2.880>. Acesso em: 24 jul. 2023.

BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa Porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BOAL, A. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOGADO, A.; CARDOSO FILHO, J. Águas da Baía e do Paraguacu: paixões e política na obra da Rosza Filmes. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. *Anais eletrônicos [...]*. Campinas: Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes>. Acesso em: 4 nov. 2024

BOGADO, A.; SOUZA, S. F. Montagem UMBIGADA, UM MÉTODO DECOLONIAL DE LEITURA, FABULAÇÃO E CIRCULAÇÃO DAS IMAGENS. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, João Pessoa. *Anais eletrônicos [...]*. São Paulo: Intercom, 2022. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0719202211052262d6ba2284b6f.pdf>. Acesso em: 26 set. 2024.

BRITTO, F. D. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: F. Dultra Britto, 2008.

DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DUBATTI, J. (org.). *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2009.

DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Ed. SESC, 2016.

EDELMAN, L. *No future: queer theory and the death drive*. Dunham: Duke University Press, 2004.

ELHAJJI, M. *O intercultural migrante: teorias & análises*. Porto Alegre: FI, 2023.

ESSE amor que nos consome. Direção: Allan Ribeiro. Produção: Ana Alice De Moraes. [Rio de Janeiro]: 3 Moinhos, 2012. 1 vídeo (80 min).

FIGUEIREDO, R. C. C. Músculos, Exú e axé no realismo performativo de *Esse amor que nos consome*. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 141-158, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160170/161863>. Acesso em: 5 abr. 2022.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBERSTAM, J. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

KARTUN, M. El teatro teatra. In: DUBATTI, J. (org.). *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2009.

LEHMANN, H.-T. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias : Mauad X, 2012.

MACÉ, M. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2018.

MELLO, J. G.; LIMA, M. X. Dissenso e formas de visibilidade no cinema brasileiro: diálogos entre *Inabitáveis* e *Esse amor que nos consome*. *Ação Midiática*, Curitiba, n. 23, p. 108-125, jan./jun. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/am.v23i1.82557>. Acesso em: 5 abr. 2022.

MIGLORIN, C. (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MARQUES, Â. C. Apresentação. In: RANCIÈRE, J.; JDEY, A. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2021.

NANCY, J.-L. *The evidence of film*. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001.

NAUGRETTE, C. *Esthétique théâtrale*. Paris: Armand Colin, 2007.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectivas, 2013.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J.; JDEY, A. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2021.

RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEDGWICK, E. K. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 389-421, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630> Acesso em: 24 jul. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA, S. F.; BOGADO, A.; CARDOSO FILHO, J. Abraços possíveis: interdições e resistências na exibição cinematográfica de imagens periféricas. *Aniki*, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 146-171, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v10n2.984>. Acesso em: 24 jul. 2023.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, C. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

XAVIER, T. Camadas de espaço-tempo em Era o Hotel Cambridge e Esse amor que nos consome: o trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção. *Rebeca*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 195-212, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v8n2.623>. Acesso em: 5 abr. 2022.

WOSNIAK, C. Corpo, dança e alma do gesto: a criação de um ícone cinético pelo viés da crítica genética. In: SANTAELLA, L.; MOTTA, E. (org.). *Dança sob o signo do múltiplo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020.

## NOTAS

1. As pesquisadoras Angelita Bogado e Scheilla Franca de Souza, junto com Jorge Cardoso Filho (2023) chamam essa vertente, em uma potente matriz decolonial, de “umbigadas”, ou acréscimos metodológicos e abordagens múltiplas que convidam “para uma roda” o encontro e a fabulação entre linguagens e expressividades; acreditamos que essa perspectiva, desenvolvida metodologicamente pelas autoras também em Bogado e Cardoso Filho (2021) e Bogado e Souza (2022), conjuntamente à ideia de performance, é uma das melhores aproximações para a proposta do artigo aqui apresentado.
2. Também, a favor da efetividade do reconhecimento, da lógica da agregação.
3. Pavis (2013) e Lehman (2009) escrevem sobre a distinção entre teatro dramático, concentrado ao redor da ação em resposta a uma estrutura subordinada ao texto - e as ações e interpelo miméticos -, e teatro pós-dramático, categoria que corrige o triângulo drama, ação e imitação, para além da ação mimética e da obrigação em relação

ao texto. No teatro pós-dramático, a tensão entre espetatorialidade e encenação é reconfigurada colocando em jogo - dilacerando, transportando, irrompendo - a convergência da leitura cênica e do texto dramatológico.

4. Porque o teatro, como acontecimento singular, só é possível em seu devir no campo da memória, do inaudito, do irreparável: sua contundência está na simultaneidade, na irreprodução, na indeterminância.
5. “Pois um corpo não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções” (Safatle, 2015, p. 23).
6. Em sentido aproximado, como escreve Dubatti (2016), ‘teatro’ tem a ver com a colisão que se dá entre os corpos (atores, não atores) e o acontecimento teatral - convívio e expectativa.
7. “[...] permitindo um excesso de nomes, um transbordamento de temporalidades, de palavras e modos de agência e existência” (Marques, 2021, p. 39).
8. No filme, entrecruzam-se imagens dos processos criativos da companhia de dança com a experiência ocupacional: imagens das temporalidades cotidianas (Figueiredo, 2020), dos lugares e da resistência diante da ordem do dia - a precariedade do contrato, a ameaça de despejo, a ocupação temporária. Essas interseções também são apostas da *mise-en-scène*: o filme ‘dança’ entre documentário e ficção; entre performances e musicalidade; entre espiritualidade - plasmada na figura de Exu - e criação coreográfica - ensinada pelos bailarinos e espectros dançantes. Narrativas de fantasmas (Figueiredo, 2020); narrativas de dissensos (Mello; Lima, 2022); histórias de ocupações (Xavier, 2019). Contações afetivas, dinâmicas de transformação.
9. A parceria artística do diretor Allan Ribeiro com a Cia Rubens Barbot, construída desde 2006, produziu sucessivas apresentações e criações artísticas, desenvolvendo espetáculos de dança e peças teatrais. Parte dessas produções pode ser vista em um curta-metragem realizado a partir de arquivos audiovisuais de algumas das apresentações.
10. “Uma toma de justeza, e uma ira poética”, como escreve Mariele Macé (2018: 34).
11. O filme, em certo sentido, aposta na reverberação de uma ontologia cênica que se espraia na própria execução cinematográfica: apresenta um cotejamento com uma estrutura documental, mas sem uma natureza modular e homogênea, deixando-se habitar pelo hibridismo, pelo coreográfico, pela abertura incapturável e emanadora do teatro - que, na diegese, é também a superfície territorial da cidade ao redor, com seus efeitos na busca do exercício de liberdades - a regência do acontecimento, a distribuição dos afetos, a consumação da alegria. Formas e forças - incontestes - que permitem a dimensão poética, espiritual e coreográfica trabalharem na e com a matéria fílmica. Há, portanto, uma luta contra os imaginários hegemônicos e as narrativas dominantes - inclusive cinemáticas -, propondo uma abertura à experimentação, um dilaceramento no entrecruzo, uma potência na intensidade - que atuam na raiz das formações narratológicas e figuracionais do filme. Como discute Figueiredo (2020), em *Esse amor que nos consome*, as dimensões fílmicas e hápticas são plasmadas na mesma ordem liberta das fontes espirituais - concretamente, Exu.
12. O amor, aqui, de fato, entendido como prática, como relevo, como reparação (Sedgwick, 2020).
13. A perspectiva da potência da dança, a reinserção biográfica e corporificada da companhia, justifica a angariação dos personagens, que estruturam o sentir (Safatle, 2015); e avançam, causam rupturas performar (Glusberg, 2013), obtêm liames e políticas presenciais (Taylor, 2013) que esgarçam e abalam o encontro entre cenas.
14. Característica pletórica em certos filmes nacionais recentes, como escreve Miglorin (2010).
15. Na sequência posicionada aos 40 minutos da diegese, vemos Exu sentado na escada interior do prédio, enquanto o som diegético conclama seu magnetismo; o que vem a seguir é a interpelação dos corpos fantasmáticos e das figuras possíveis do filme; o “corpo afro-brasileiro” (Figueiredo, 2020), que transmuta convidando para a empatia e para a ação dançante. Exu, o ‘rei do corpo’, revela-se portando o significado do afeto e sua força para o enfrentamento.
16. *Natiki* é o nome de uma das histórias prediletas de Nelson Mandela, que narra as dificuldades dos africanos diante do poder colonial, e a resistência como caminho para a liberdade. Serve de inspiração para a obra de teatro, desenvolvida pelo Centro Padre Alves Correia (Cepac) junto ao Movimento Português de Intervenção Artística e Educação pela Arte (Movea), em uma parceria entre a comunidade imigrante do CEPAC com atores

e performances do Movea. Estreou em Lisboa, no auditório Fernando Pessoa, no Palco da Casa dos Direitos Sociais, em Marvila, 25 de abril de 2022 - data da revolução dos Cravos, em 1974.

17. Teatro - *théatron* -, zona de contestação em que corpos, sentidos e imaginários são imbuídos de uma mesma mostração ontológica, convocados em um exercício de movimento, de contestação; *théatron*, como território estimável, conjectural, protegido e urobórico, determinado pela exigência de participação e de presença; espaço de movimento; local de proteção. Em um sentido antiprivatista, a zona em que os laços e as multiplicidades se assemelham; ambiente consensual em que se convergem corpos e entes, histórias e narrativas, inteligibilidade - honestidade -, corporeidade, e resistências - alçamento de existências. Território do desejo duplo: acontecimento e fabulação; narrativa e transformação.
18. O palco é o índice de matéria unida que oferece o reencantamento do mundo porque, como diz Naugrette (2007), corporifica a contingência e a efemeridade.
19. As oficinas e a peça voltam-se a repetir em espaços como a Igreja de Santa Maria, em Agualva-Cacém; além da igreja Catujal, em Unhos (Portugal).
20. Não há imagem se ela não torcer o real; não há corpo se ele não puder atravessar territórios.
21. O feitiço das narrativas de presença, o estimável das vidas migrantes e invisibilizadas que não querem ser apenas indigências.

## SOBRE O AUTOR

**RAFAEL TEIXEIRA** Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB; 2018). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM; 2004). Professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV\UNESPAR). Professor Associado da UNESPAR, Campus Curitiba II. Professor do Mestrado e Doutorado em História (PPGHIS\UFPR – Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa). [rafael.tassi@unespar.edu.br](mailto:rafael.tassi@unespar.edu.br)

Recebido em: 03/07/2024

Aceito em: 06/08/2024