



Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

39

ANO 25, 2022.2

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 25, N. 39, P. 1-252, 2022.2

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Sérgio Luís Costa Ferreira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Hebe Alves da Silva

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
(PPGAC)**

COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Joice Aglae Brondani

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

ASSISTENTE EDITORIAL

Cristina Alves de Macêdo

EDITORES DE SEÇÃO

Persona: **Paulo Henrique Correia Alcântara**

Repertório Livre: **Thais Gonçalves e Carolina Natal**

Em foco (no. 39): **Nina Caetano e Sarah Marques**

CONSELHO EDITORIAL:

Amilcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Gláucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro.

CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Silva Amorim, Ariane Guerra Barros, Bia Cerbino, Celso de Araújo Oliveira Jr., Christina Gontijo Fornaciari, Daniel Moura, Eduardo Tudella, Eliana Rodrigues, Erminia Silva, Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares, Gisela Dória, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, Júlio César de Souza Mota, Leonardo José Sebiane Serrano, Lília de Araújo Morais, Maicyra Leão, Máira Castilhos, Meran Muniz da Costa Vargens, Mônica Medeiros Ribeiro, Nayara Macedo Barbosa de Brito, Paula Alice Babtista Borges, Paulo Caldas, Rodrigo Morais Leite, Suzana Martins, Thales Branche, Yuri Magalhães.

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORIAÇÃO:

Zeta Studio

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

IMAGEM DA CAPA:

Acervo: **Companhia de Teatro da UFBA**

Na foto: **Yumara Rodrigues em O círculo de giz caucasiano (B. Brecht) - 1998**

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê).

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 25, n. 39 (2022.2)-
– Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-.
252 p.;

Semestral

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos.
I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/Brasil
Telefone: 55 (71) 3283-7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

FEMINISMOS E ESTRATÉGIAS ANTICOLONIAIS E DE(S)COLONIAIS NAS ARTES DA CENA

7

Sarah Marques Duarte
Nina Caetano

EM FOCO

ENSAIO SOBRE SERPENTES: UMA POÉTICA CÊNICA PARA DESFAZER POLÍTICAS DE MORTE

16

Larissa Latif

O EMBALO DO FILHO MORTO: MULHERES NEGRAS E A NECROPOLÍTICA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE GIUSTIZIA, NON PIETÀ

40

Yasmin Nogueira

SOBRETUDO AMOR: DRAMATURGIA NO ENTRELAÇAMENTO DA ESCRITA DE SI E DA ESCRITA DE NÓS

61

Mônica Santana

TABLE FOR UPSIDE DOWN PRACTICES

86

Vania Gala

A ENCRUZILHADA CORPO-TAMBOR NA TRAJETÓRIA DA DANÇA AFRO-GAÚCHA DE MESTRA IARA

114

Manoel Gildo Alves Neto
Suzane Weber da Silva

MULHERES ENCENADORAS EM REDE: ARTICULAÇÕES PARA PRÁTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS

139

Raquel Castro
Júlia Camargos

PERSONA

YUMARA RODRIGUES: NA VASTIDÃO DO SEU PALCO ILUMINADO

161

Cássia Candra

REPERTÓRIO LIVRE

BODIES IN DISSENT BETWEEN THE POLITICAL, THE PRIVATE AND THE TECHNOLOGICAL

174 **Andrea Pagnes**

DANÇA E CONHECIMENTO: ESTRATÉGIAS PARA O EMPODERAMENTO

204 **Marcelo de Maio Nascimento**

JOGO COREOCARTOGRÁFICO: REFLEXÕES SOBRE AUTORIA EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE

222 **Alex Sander Silveira Almeida**
Thiago Silva de Amorim Jesus
Claudio Tarouco de Azevedo

NÃO PENSA, FAZ!

242 **Tiago Moreira Fortes**

TEATRO INTERCULTURAL E INTERPOLÍTICO: VENTOS GELADOS DO NORTE, VENTOS QUENTES DO SUL

259 **Irani Cippiciani**

EM FOCO

FEMINISMOS E ESTRATÉGIAS ANTICOLONIAIS E DE(S)COLONIAIS NAS ARTES DA CENA

SARAH MARQUES DUARTE
NINA CAETANO

DUARTE, Sarah Marques. CAETANO, Nina.
Feminismos e estratégias anticoloniais e de(s)coloniais nas artes da cena
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **7-15**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

O DESEJO DE REALIZAR um dossiê sobre as relações entre feminismos e estratégias anticoloniais e de(s)coloniais e nosso campo de ação no mundo, as artes da cena, parte da observação em torno da força de tais discussões na contemporaneidade, bem como da necessidade de insistir numa orientação anticolonial/decolonial/descolonial para desdobrá-la, multiplicá-la, problematizá-la, virá-la do avesso e habitá-la a partir de experiências diversas. É preciso ouvir muitas, todes, mais e mais vozes, sussurros, gritos, gerar cruzamentos de olhares, encontros entre saberes, ações, sensibilidades, gestos, movimentos. Assim, rastreamos propostas que dão corpo ao não visível, indizível, ao inimaginável da colonialidade (a face oculta da modernidade) de gênero em suas diversas roupagens, caras e classes de violência. Ações corporíticas, corporalidades, corpografias, práticas e existências que operam em resistência aos mecanismos de modelização, normatização e disciplinamento do necrobiopoder. (BENTO, 2018)

Os trabalhos aqui reunidos, em sua totalidade convocam-nos a refletir sobre as heranças coloniais perpetuadas pelo capitalismo nos mais diversos âmbitos da existência: “do acesso sexual à autoridade coletiva, o trabalho, a subjetividade/ intersubjetividade e a produção de conhecimento desde o interior mesmo destas relações intersubjetivas”. (LUGONES, 2008, p. 79)

Trabalhos que abordam as feridas coloniais presentes nas múltiplas violências contra a população preta, pobre e periférica; as ficções coloniais; a violência policial; o crescente número de feminicídios; as lógicas de categorização/hierarquização

do corpo imigrante; o mito da democracia racial; a LGBTQIAP+fobia no Brasil, país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo; entre tantas outras questões. Os artigos abordam problemáticas conectadas ao paradigma cisheteropatriarcal, antrope-falo-ego-logocêntrico, racializante, epistemicida, extrativista, individualizante, moderno/colonial, necropolítico, capitalístico, entre outros termos que precisam existir para nomear, tornar audíveis e visíveis as inúmeras opressões que constituem e estruturam as sociedades atuais e esgotam, cada vez mais, as condições de vida em nosso planeta. A urgência destas pautas gera uma proliferação de estudos, teses, encontros, festivais, exposições, feiras e mostras com temáticas que ecoam gritos de protesto contra as violências de um mundo em colapso e convocam-nos a imaginar, coletivamente, linhas de fuga, a projetar realidades em que a vida possa perseverar.

Apoiando-se em abordagens decoloniais, epistemologias do sul, cosmovisões de povos originários, saberes ancestrais, práticas vernaculares, propostas artísticas indisciplinadas, colaborativas e de perspectivas interseccionais, os trabalhos lançam-nos à reflexão em torno das opressões e estereótipos conectados à raça, gênero, classe e sexualidade. Apontam as hierarquias impostas pelo binarismo de gênero; a modelização da feminilidade e da masculinidade; as inscrições corpógraficas e os mecanismos de controle dos corpos; a dicotomia humano x natureza e suas consequências nefastas; a mercantilização da vida; a monetização de tudo o que existe; a exotização das diferenças; as invisibilidades produzidas pelo capital; o disciplinamento colonial dos desejos; a construção de imaginários; as vidas desumanizadas, animalizadas, encarceradas, em suma, vidas matáveis.

Denunciando, mas também anunciando, é possível reconhecer na poética situada dos trabalhos, uma implicação com a prática, com o fazer. Uma tomada de posição, um compromisso ético em gerar desvios, identificar brechas, possibilitar fissuras, conhecimentos corpóreos, incorpóreos e in-corpóreos, lacunas em que são fermentadas coreografias insurgentes. Compreendendo que “descolonizar a dimensão da arte implica descolonizar o olhar, o ouvir, a corporalidade, a pele” (SCHLENKER, 2019, p. 29), observamos práticas artísticas que apostam no encontro, na troca, no diálogo, no dissenso, na oralidade, na pausa, no compartilhamento de memórias, no resgate da ancestralidade, na intuição e na potência política dos afetos. Investigações que convocam o tato e o toque, a audição e a

escuta, o olfato e o faro, o paladar com seus saberes e sabores, que desorganizam, que interrompem, que investem no aberrante que se move e extrapola os espaços satélite da arte, instaurando-se no mundo, nas ruas, nas encruzilhadas, nas festas e frestas.

A partir da leitura dos textos perguntamo-nos sobre o título do dossiê em sua aderência às artes cênicas. Deveríamos modificá-lo, trocando o ‘artes da cena’, por ‘artes da presença’, ou por ‘artes do corpo’? Muitos dos textos problematizam aspectos do nosso campo, suas dinâmicas, silenciamentos, limites, estruturas e hierarquias. Em todos eles, evidencia-se o corpo como espaço político fundamental para questionar o cânone patriarcal das artes, para acionar operações desobedientes, contra disciplinares, indisciplinadas: ações que se afirmam nas fronteiras, à margem. Sem dúvida, é da experiência encarnada e situada de suas autorias que as ações e a escrita se manifestam aqui, afinal, é onde se pensa (MIGNOLO, 2010), onde se pisa, onde se ‘está-sendo’ corpo. Corpos que lutam, que resistem, que vibram, que gingham, que expressam, que sofrem, gozam, dançam, arriscam, que se rebelam e se abrem à tarefa de se desorganizar, pois, “no centro, encontra-se o corpo”. (MBEMBE, 2014, p. 291) Contudo, nossa decisão em manter no título “artes da cena” é também uma tentativa de sustentar esta questão como um problema de nosso campo de pesquisa e prática (indissociavelmente), posicionando-nos diante dela e mantendo-a como provocação: que marcas do sistema moderno-colonial de gênero perpetuam-se nas artes da cena?

Iniciamos com o trabalho de Larissa Latif, *Ensaio sobre serpentes: uma poética cênica para desfazer políticas de morte*, uma abordagem sensível e indisciplinar do processo de criação da artista-pesquisadora e dos encontros que o constituem. A pesquisa cênica de *Lindoneia*, que parte das obras *A Gioconda do Subúrbio* de Rubens Gerchman e *Lindoneia* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, dos deslocamentos temporais, do nomadismo amazônico, do estrangeirismo e das inscrições corpográficas que condicionam a vivência sensível da autora, lançam-na numa ‘experienciação’ em que os entrecruzamentos históricos, culturais, políticos etc. alargam o horizonte de questões em torno da criação cênica. As ‘arapucas’ armadas pela artista em seu devir-cobra permitem que as ideias se acoplem e se tornem um corpo-*in progress* desterritorializante: artista-ciborgue-mulher-qui-mera-embusteira-prótese-máquina de guerra-cobra de arrasto, como a própria

superfície textual, ecdise que revela peles de sonhos, temporalidades, quimeras, encantamentos, fabulações, ancestralidades, memórias, deboches, performatividades, bichos, monstros, afetos sem fim.

Em seguida, *Embalado do filho morto: mulheres negras e a necropolítica no processo de criação da performance Giustizia, non pietá*, de Yasmin Nogueira, parte do processo de criação da autora, bem como da documentação e dos desdobramentos sensíveis da performance. A artista explicita suas referências, valora as experiências vividas como metodologia de investigação, os encontros com narrativas de vida de mulheres negras no contexto brasileiro, bem como com fragmentos autobiográficos, para refletir sobre o genocídio institucionalizado que faz dos corpos negros, descartáveis. Como reflete a autora, na divisão entre quem deve viver e quem deve morrer, ficcionaliza-se um inimigo a ser combatido. É este corpo marcado para morrer que Nogueira carrega em seus braços na performance *Giustizia, non pietá*, corpo executado e embalado silenciosamente, já que inaudível. corpo abjeto, objetificado, coisificado, animalizado, silenciado, subalternizado, escravizado, temido, perigoso, odiado, encarcerado, corpo de Amarildo, Cláudia Silva Ferreira, de Luana Barbosa dos Reis, de Marielle Franco, corpos de filhas de tantas, corpo que é ausência, morte de milhares, ontem e hoje. Em dororidade (PIEADADE, 2017) ao luto de tantas mães, a artista volta-se à imagética cristã e nos provoca a refletir sobre a seletividade da ‘justiça’ da modernidade/colonialidade. Como afirma Rita Segato (2019, p. 45):

Al observar el perfil racial y de clase de quienes son efectivamente sentenciados, es fácil percibir la selectividad de la justicia, es decir, en qué casos la así llamada ‘justicia’ llega a destino. Siempre son casos en los que sectores sociales pobres y no blancos quedan entre rejas; la ‘justicia’ continúa el trabajo del genocidio conquistual-colonial permanente, siempre renovado.

Também tornando tangíveis, sensíveis e visíveis as múltiplas expressões do projeto racista e necropolítico da modernidade/colonialidade, Mônica Santana escreve sobre e a partir do espetáculo *Sobretudo amor* (2017). O artigo articula noções como “escrita de si”, “escrita de nós”, “escrivivência”, “intimidade”, “ancestralidade”, “desaprendizagem”, “corpo-quilombo”, “encruzilhada”, “afro-fabulação” entre

outros, ao relato em torno de uma dramaturgia que “fala com”, produzida em visitas/entrevistas às mulheres negras. Identificando a linguagem como “máquina de força” (MBEMBE, 2014) que forja desejos, imaginários, sonhos, histórias, formas, imagens, narrativas, realidades etc., Santana afina a “escuta de si”, bem como uma “escuta de nós”, para deslocar os sentidos do mundo, transformando o “silêncio em linguagem e ação”. (LORDE, 2019, p. 52) Um discurso que se pensa, se problematiza e, fazendo-o, incorpora vozes historicamente inaudíveis, ininteligíveis, faz ouvir memórias, pensamentos, desejos e sonhos, traz a mulher negra para o primeiro plano do texto teatral. No corpo a corpo com a linguagem, a autora explicita a potência da palavra como “portadora de axé” (EVARISTO, 2008), bem como a batalha com os modos de escrita aceitos pelo ocidente, o desafio de escrever na língua do colonizador, linguagem que marca e mata.

A coletividade, a participação, a oralidade e o encontro, aspectos centrais na obra de Mônica Santana, possuem também relevo na obra *Table for Upside Down Practices* (2019) que dá título ao artigo de Vânia Gala. O texto aborda uma coreografia singular, coletiva, rizomática e conversacional que tem como motor um convite: posicionar-se “de cabeça para baixo”. Uma performance-não-performance de “tirar o chão”, aberta a perturbações, em que a opacidade, o oculto e o desconexo – em oposição ao imperativo da visibilidade, transparência, presença, operatividade e produtividade – são disparadores de encontros intensivos entre “eu” e “outres”. Um jogo, uma mesa de conversa, um mapa mundi de cabeça para baixo, palavras em crioulo de Cabo Verde, cartas-propostas de movimentos, cartões que deflagram iniciativas, acontecimentos. Raiz de gengibre para ver, tocar, comer e cheirar, convites ao diálogo, ao dissenso, à instabilidade, o desconhecer como forma de saber. A autora narra os desafios na realização da proposta e a dinâmica do jogo em articulação a conceitos como “nonperformance” de Fred Moten, ‘creole garden’ de Glissant, ‘polyphonic assemblage’ de Anna Tsing e ‘tentacular thinking’ de Donna Haraway.

Ancorando-se na “oralidade como fundamento africano na construção de conhecimentos”, o artigo *A encruzilhada corpo-tambor na trajetória da dança afro-gaúcha de Mestre Iara*, de Manoel Gildo Alves Neto e Suzane Weber da Silva, articula o conceito de “motriz cultural” e a noção de “estética nagô odara” à trajetória da artista gaúcha Maria Iara Santos Deodoro (1955-). Nos toques do tambor de

sopapo, nos batuques do sul do Brasil, vibra a Dança Afro-Gaúcha desenvolvida pelas práticas artístico-pedagógicas de Mestre Lara. Dança de refazimento de si, homenagem aos Orixás, à história/memória negra do Rio Grande do Sul, conferindo ao Grupo Afro-Sul de Música e Dança em Porto Alegre (1974-) um “sotaque peculiar”. Na encruzilhada corpo-tambor-memória ancestral, são evocados saberes estéticos-corpóreos, memórias africanas resguardadas na rítmica indissociável do “cantar-dançar-batucar-contar”. (LIGIÉRO, 2017) O trabalho contextualiza o surgimento do Afro-Sul nos movimentos e lutas antirracistas na década de 1970, a insurgência do Movimento Negro Unificado, bem como o surgimento de intelectuais e grupos artísticos ocupados em afirmar a presença negra no cenário cultural gaúcho.

Em sequência, o artigo *Mulheres encenadoras em rede: articulações para práticas artísticas feministas*, de Raquel Castro e Júlia Camargo, relata as atividades do encontro *Mulheres encenadoras em rede* (2021), iniciativa inédita em Belo Horizonte (MG) na proposição de mesas, oficinas, palestras performances, residências e podcasts em torno da atuação de mulheres artistas no campo da direção teatral na América Latina, com maior foco no Brasil. O evento foi produzido pelo coletivo de mesmo nome (2020-), que funciona como uma rede de pesquisa, criação e compartilhamento de mulheres artistas da área da encenação teatral. O trabalho lança mão de contribuições das teorias feministas em articulação à produção teatral feminista produzida por mulheres cis, pessoas trans e travestis. O texto expõe processos de criação, práticas pedagógicas, projetos, desdobramentos reflexivos e sensíveis nas propostas de artistas como Ave Terrena, Sara Rojo, Lucélia Sérgio, Onisajé, Wlad Lima, Cecília Maria Ferreira, Dodi Leal, Hérlen Romão, Gláucia Vandeveld, Maria Thais Lima Santos, Analu Diniz, Helena Mauro, Rita Clemente, Ione de Medeiros, Cida Falabella, Ju Pautilla, Marina Viana, Janaína Leite, entre outras.

Por fim, a seção *Persona* é dedicada à atriz, performer e ativista mexicana Violeta Luna (1943-) na entrevista *Cena e meios digitais: conversa com Violeta Luna* (março de 2021), realizada por Letícia Olivares e Stela Fischer (Rubro Obsceno). Impulsionadas pelo desejo de refletir sobre o fazer artístico de mulheres latino-americanas no contexto da pandemia de covid-19, as artistas abordam a rede *Magdalena Project*, a noção de prática “transfronteiriça” e o “entre” como lugar

que não se pode definir. Luna expõe as estruturas hierárquicas e patriarcais do meio teatral que a levaram a investigar a arte de *acción* em sua potência ativista, biográfica, contextual e experimental. A abertura à vivência de sua condição no mundo, o corpo como espaço político, como ponto de intersecção entre teatro e performance. Finalmente, o diálogo revela as possibilidades inauguradas pela comunicação virtual, suas potências, seus limites e contradições, os privilégios que revela e perpétua, bem como as dinâmicas sociais que instaura.

A abundância de materiais recebidos gerou a necessidade de realizarmos dois volumes do dossiê, o que demonstra a força que tais discussões possuem no presente e revelam as transformações em curso na cartografia sensível e epistêmica da contemporaneidade. Este é o primeiro deles e esperamos que o pensamento-corpo, que as vozes, sensibilidades, práticas e ideias oferecidas pelas artistas-autories que se propuseram a compartilhar seus processos de criação, reflexões, estratégias, movimentos e posicionamentos conosco, vibrem em muitos, como já o fazem em nós. Compreendemos que “o impossível da tarefa a faz urgente” (EUGENIO, 2019) e sentimo-nos potencializadas ao perceber que, apesar do tamanho da tarefa, as urgências se fazem audíveis, habitam e mobilizam a muitos.

REFERÊNCIAS

BENTO, B. Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>. Acesso em: 16 dez. 2023.

EUGENIO, F. Quase manifesto ante o irreparável. *Buala*, 13 dez. 2019. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/quase-manifesto-ante-o-irreparavel-2019>. Acesso em: 18 dez. 2023.

EVARISTO, C. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte, n. 23, nov. 2008.

LIGIÉRO, Z. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). *Karpa*, Los Angeles, v. 10, p. 1-26, 2017.

LORDE, A. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUGONES, M. Colonialidad y Género. *Revista Tábula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 2008. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023.

MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MIGNOLO, W. *Desobediencia Epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

PIEIDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

SCHLENKER, A. Descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. *Epistemologias do Sul: Dossiê Giro Decolonial*, v. 3, n. 1, Foz do Iguaçu: UNILA, p. 22-37, 2019.

SEGATO, R. Ningún patriarcón hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado. In: GABBERT, K.; LANG, M. (ed.). *Cómo se sostiene la vida en América Latina*. Quito: Fundação Rosa Luxemburgo/Ediciones Abya-Yala, 2019.

DUARTE, SARAH MARQUES: Sarah Marques é artista, professora e pesquisadora, interessa-se centralmente pela poética insurgente de artistas latino-americanes. Doutora em Artes Cênicas (UFBA), professora do Bacharelado em Artes Visuais da UNESPAR e professora convidada do Programa de Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados na Universidad Nacional de las Artes.

CAETANO, Nina: pesquisadora da cena contemporânea, performer e ativista feminista. Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP e pós-doutora pelo PPGAC-UFBA, é professora do PPGAC-UFOP, onde coordena, desde 2013, o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEminIstAS (CNPq).

EM FOCO

ENSAIO SOBRE SERPENTES: UMA POÉTICA CÊNICA PARA DESFAZER POLÍTICAS DE MORTE

AN ESSAY ON SERPENTS: SCENIC
POETICS TO UNDO DEATH POLICIES

ENSAYO SOBRE SERPIENTES: UNA
POÉTICA ESCÉNICA PARA DESHACER
POLÍTICAS DE MUERTE

LARISSA LATIF

LATIF, Larissa.

Ensaio sobre serpentes: uma poética cênica para desfazer políticas de morte
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. 16-39, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Neste ensaio, reflito sobre as etapas de um processo de pesquisa em criação cênica no qual a máscara, a ciborgue e a quimera são figurações de uma serpente mítica que me conduzem a uma poética disparada por gatilhos diversos: memórias de infância, ancestralidades, estudos teóricos, experiências de estranhamento e de estrangeiramento, partida e retorno, encontros e perdas. Dialogando com teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), interrogo o teatro a partir de outros campos, para fazer emergir questões sobre um corpo de mulher que resiste à disciplina, subverte e aponta para outros possíveis poéticos, performativos e políticos.

PALAVRAS-CHAVE:

máscara; ciborgue;
quimera; poética cênica;
gênero.

ABSTRACT

In this essay, I reflect on the stages of a creative process in which the mask, the cyborg and the chimera are figurations of a mythical serpent that lead me to a poetics triggered by childhood memories, ancestry, theoretical studies, experiences of estrangement, departure and return, encounters and losses. In dialogue with theorists such as Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), I interrogate the theater from other fields, to raise questions about a woman's body that resists discipline, subverts and points to other poetic, performative and political possibilities.

KEYWORDS:

mask; cyborg; chimera;
theater; gender.

RESUMEN

En este ensayo reflexiono sobre las etapas de un proceso de investigación en creación escénica en el que la máscara, el cyborg y la quimera son figuraciones de una serpiente mítica que me conducen a una poética desencadenada por diferentes detonantes: recuerdos de infancia, ancestralidad, estudios teóricos, experiencias de extrañamiento, partida y regreso, encuentros y pérdidas. En diálogo con teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), interrogo al teatro desde otros campos, para traer preguntas sobre un cuerpo de mujer que resiste la disciplina, subvierte y apunta a otras posibilidades poéticas, performativas y políticas.

PALABRAS CLAVE:

máscara; cyborg; quimera;
poética escénica; género.

AS QUATRO LIÇÕES DA SERPENTE

ESTA POÉTICA SE FAZ ENTRELAÇANDO um percurso individual de artista-pesquisadora e os muitos encontros que a modificaram, fortaleceram e tornaram-na possível. São encontros com pessoas, lugares, instituições, estudos teóricos, poéticas de outras criadoras, amores, amigos. Ausências e afastamentos também. É uma poética localizada, no sentido de que a criação artística se faz sempre a partir de um lugar concreto, na materialidade das relações, dos corpos sensíveis e do poder que perpassam e constituem as possibilidades de existir e de criar nossas existências na história e na cultura.

Dialogando com teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), entre outros, interrogo o teatro a partir de outros campos, para fazer emergir questões sobre um corpo de mulher que resiste à disciplina, subverte e aponta para outros possíveis poéticos, performativos e políticos.

O lugar de onde esta pesquisa se produz é o nomadismo amazônico. Assim no meio a experiência histórica, cultural, política e sensível do meu corpo criador neste processo. Esse nome carrega os estrangeiramentos individuais, coletivos, contemporâneos e ancestrais de dentro dos quais eu enuncio as perguntas que

me interpelam, invento os meus tateios à procura de um mapa movente, desejado para não deixar fixarem-se os territórios de maquinações assassinas do heterocapitalismo e suas necropolíticas, resistindo e insurgindo-me contra as políticas de morte física, simbólica e epistemológica instituídas pelos dispositivos da colonialidade, no interior e na margem do sistema moderno colonial.

Sei que, embora narrada em primeira pessoa, essa experienciação é coletivamente tornada possível. Nenhuma narrativa emancipadora pode pertencer totalmente a um indivíduo, só o coletivo é força de enunciação de liberdade. Narrar esse percurso é buscar uma ponta da rede em que me entreteci nos últimos anos com pessoas, lugares, conceitos, objetos. Recontar é recriar, refazer, ou, antes, continuar a contar, a criar, a fazer. Este texto é mais um pedaço da rede. A experimentação poética continua aqui, na ação de narrá-la. Por onde?

“Então, começar podia ser assim, a qualquer hora, em qualquer lugar”, dizia eu na primeira frase que escrevi com as serpentes. É muito difícil determinar onde as coisas começam. Há sempre muitos começos numa narrativa. A questão é escolher um, dar um passo, instaurar o caminhar. Parte desta reflexão é sobre começos. Outra parte é sobre interrupções. Quero afirmar desde já que muito do que fiz nesses anos é fruto do acaso e dos meus deslocamentos a partir dele. Que houve, sim, premeditações, objetivos e metas. Mas eles normalmente falharam, como eu esperava que falhassem. Entrei nesta aventura criando armadilhas para capturar inacabamentos. Os inacabamentos e falhas são os pássaros azuis da minha trilha. É atrás deles que vou. É com eles que invento. Nos buracos, nas quebras, no que não sei, fabulo, narro, danço, me refaço máscara, quimera, ciborgue, embusteira, atriz, narradora, mas não é de pássaros azuis que se trata, é de serpentes. São elas que me guiam de arapuca em arapuca. Esta é uma narrativa de mulher que vira cobra.

Aprendo coisas com serpentes. É um velho hábito. Vejo as serpentes nos sonhos ou nas árvores, quase sempre nas copas. Uma vez, vi no tronco de um coqueiro, no quintal de uma das casas que amei. Com o tempo, entendi que vê-las era habitá-las. No começo, pensei que aprendia por fora, uma visão de um objeto colocado no espaço, exposto ao meu olhar e ao meu entendimento. A grande cobra coletiva, forte, barulhenta, dolorida, festiva, do ritual maior da minha cidade. (LATIF, 2005)

Uma cobra convulsa que se recusava à contenção. E ainda se recusa. Uma cobra de arrasto, feita dos pedaços de tudo o que nela se conecta. (LATIF; SOUZA, 2018)
Um corpo de corpos, multiplicação de singulares, singularização, singularizações.

Por dentro do devir ninguém, age a liminaridade. Ela pulsa no fundo, ela aciona, invisível, o espetacular da festa. Para o espetacular acontecer, é preciso agir o invisível, por dentro da cobra, por baixo da pele, mas, se não há fundura fora da grande superfície, o por dentro habita os buracos da pele. O por dentro é a pele. Foi o primeiro que aprendi da serpente: a performance ritual que traz o devir coletivo, o devir minoritário, o desfazer-se de si em devir cidade, o devir festa, devir liminar, devir ninguém: o dentro e o fora são desdobras da mesma pele.

Porém, as imagens fortes não começam onde pensamos primeiro. Elas vêm de antes. As imagens criadoras, as imagens primeiras, são imagens ancestrais. Foi a segunda coisa que aprendi com a serpente. Num sonho da infância foi que elas vieram como força de desvio para mim. Eram enormes e ocupavam toda a casa, sem que eu pudesse ver as suas pontas, só grandes voltas entrelaçadas, mais altas que eu, no espaço entre as paredes que eu também não via. Uma janela, a janela grande da sala pequena da casinha de condomínio pobre da Socilar. Por ela, além do muro e da rua, a borda da floresta que ainda resistia à ocupação da periferia da cidade. Na borda, acenando para mim, meus pais, os vizinhos. Eu pensava que as coisas deviam estar trocadas porque eu devia estar lá com as pessoas e não aqui com as serpentes, mas, de algum modo, estavam certas e eu não tinha medo. Sentia certa gravidade, algo solene e, ao mesmo tempo, familiar. E esse algo familiar me parecia muito estranho, como se faltasse uma parte, um sentido que escapava, fugia, desviava da explicação que traz consigo o fim de toda história.

Foi preciso passar quarenta anos para que eu inventasse o fugidio daquele sonho como falha, entendida, esta, não como falta, mas insubordinação, fuga da normatividade, tal qual nas histórias que não acabam como se espera. Histórias da corrente do fundo, história de encantados, de corpos que a norma não mata porque viram bicho. Insurgências ancestrais. Quando desejei ser insurgência, começou o devir serpente para mim, ou, quando reconheci a força da monstruosidade dos devires animais, me desejei insurgência. Na cena, me recriei devir quimera. Um

bicho híbrido, nem lá nem aqui, no meio de uma travessia, no meio do mar virando cobra, mas nunca terminada de virar. O inacabamento foi a terceira coisa que aprendi com a serpente. A quarta foi a encruzilhada.

O por dentro é a pele. A imagem forte é ancestral. O devir é inacabamento. O corpo é encruzilhada. Quatro lições que foram tomando corpo de palavras, numa escrita que procura relatar uma poética cênica em pesquisa, em processo. Há muitos deslizamentos, muita coisa que se recusa à forma escrita e que, para ser dita, modifica-se. Muda de sentido. Às vezes, muda de direção.



COMEÇAR PODIA SER ASSIM

Quando essa longa experimentação começou a tomar forma, no ano de 2015, eu vivia uma experiência de desterro – do país e do teatro – e a serpente andava escondida, ou eu andava cega para ela, que ainda assim me acompanhava por dentro da pele. Outro país, outro continente. Outra língua, não. A mesma. Mas não é bem a mesma língua quando é outro país. A cultura... a cultura tinha se tornado um campo de trabalho para mim. A cultura e a sua dimensão política, a cultura como lugar de disputa, negociação, violência, poder, resistência, insurgências. As culturas. Aprendi a referi-las sempre no plural. A arte... as artes, há muito tempo já eram para mim uma instância política, disputa de sentidos, de narrativas, de lugares de enunciação. Eu tinha aprendido com a festa sobre essas coisas. Com a festa da serpente. (LATIF, 2005, 2014)

Naquele momento, eu não via a cobra, estava surda para os grandes silêncios nos quais ela mostrava. Fazia tempo que não vinha para casa em outubro. Sentia frio e tinha sempre muito trabalho. Estava mergulhada em tristeza também. Uma tristeza que era mistura de muitas. De luto, de saudade, de amor triste, de frio, de falta de festa, de cansaço. Ao mesmo tempo, produzia muita coisa. Fazia textos, fazia eventos, fazia viagens, recebia pessoas, organizava um mundo que se movia sem parar e me arrastava no meio de um ruído sem fim. Não havia silêncio para

que eu pudesse sentir a serpente mover, mas nem tudo começa com a gente decidindo que começa. Quase nada começa assim. As coisas começam mesmo é nos encontros. E quando os encontros começam a gente nunca vai saber. Eu tive um encontro feliz e esse encontro disparou um processo de criação que acordou dentro de mim a cobra.

Eu tinha uma questão concreta para confrontar: as estatísticas de feminicídio crescentes e muito presentes nos noticiários dos dois países entre os quais vivia a minha experiência de estrangeiramento. O debate público sobre o tema aparecia nas redes sociais e eu, no contexto acadêmico em que me inseria, aprofundava-me nos estudos de gênero, na crítica das normatividades binárias, das bio e necropolíticas, nas interseccionalidades, colonialidades e decolonialidades. Decidi interrogar as políticas de morte de dentro da cena. Decidi e pude, porque já era o tempo e eu já não me via sozinha. Tinha três parceiras prontas para experimentar, cada uma, o seu exercício da cena, então, começamos juntas. Acabamos por seguir caminhos diferentes, mas no início, e de outras maneiras, mesmo depois, elas me acompanharam.

A primeira fase da minha experimentação inicia-se com algumas questões concernentes às potências criadoras libertadas num corpo generificado como feminino, performando em rota de colisão com a disciplina do teatro como território normativo, no qual os corpos femininos tornam-se possíveis pela ação de técnicas e tecnologias do corpo que funcionam como dispositivos disciplinares, produzindo e reproduzindo corpos dóceis e aclimatados aos regimes de verdade da cena e de fora dela.

Adotei como disparadores duas obras de arte produzidas no Brasil na década de 1960: *A Bela Lindoneia ou A Gioconda do Subúrbio* (GERCHMAN, 1966) e a canção *Lindoneia*. (VELOSO; GIL, 1968) As duas recriam, em suas respectivas linguagens, uma notícia de jornal sobre um caso de feminicídio de uma mulher jovem e periférica, expondo a violência de gênero no contexto da ditadura militar. Ambas tratam do corpo feminino construído dentro do binarismo heteronormativo patriarcal que produz e reproduz a violência de gênero. A exposição do poder e da violência são temas recorrentes nas artes no Brasil dos anos de 1960, como forma de resistência. O corpo é compreendido como um objeto constituído

pelos dispositivos do poder e um veículo pelo qual são expostas relações de poder, dimensões de conhecimento e modos de produção de subjetividade. É esta produção do corpo feminino periférico como assujeitamento que as duas obras referidas denunciam.

Não obstante, deslocando-nos dessa perspectiva, podemos pensar o corpo não apenas como um organismo sobre o qual atuam os dispositivos, mas como sendo ele próprio um dispositivo que pode despertar potências de desterritorialização, desvio, subversão. Eu procurava libertar na cena um corpo *queer* que blasfemasse contra os mitos fundadores do gênero binário, da identidade feminina estável e uniforme, do corpo feminino como objeto homogêneo resultante da norma produtora de binarismos e violências. Experimentava um corpo-*in progress* que atravessasse a cena teatral, conectando a hiper paródia da drag queen com uma irreverência bufa e a confiança ingênua e sábia da palhaça na sua própria falibilidade.

Empreguei um conjunto de princípios, procedimentos e dispositivos, dos quais já tratei em outros textos (LATIF, 2016a, 2016b), bastando aqui dizer que eram empregados como elementos de um treinamento pessoal com próteses: arranjos que aumentavam ou diminuíam o meu corpo, desequilibrando-o, interrompendo os seus movimentos, para desafiá-lo, despertá-lo, torná-lo disponível para o jogo da improvisação na cena depois de um longo período de afastamento, tateando, em busca de um corpo que fugisse às construções normativas dos corpos femininos dentro e fora do teatro. Eu não queria um corpo feminino. Eu procurava outro corpo possível, um corpo de mulher-quimera-máquina-de-guerra. Um corpo ciborgue. Nesta busca, reencontrei a serpente como indutor e a máscara como método. Ambas emergiram do treinamento com as próteses e produziram as alterações que eu precisava. Uma parte desse treinamento foi realizada ainda no exterior, com duas vindas anuais ao Brasil, antes da minha volta definitiva em 2017. Houve muito de cura e reencontro neste processo, tanto quanto de estrangeiramento.

Assim nasceu *Lindoneia*, a mulher-cobra caolha, com seu rabo aberto sobre a cabeça e o seu olho lata. Com ela, pus-me a contar histórias de mulheres, primeiro num teatro-cabaré (LATIF, 2018) criado no espaço de experimentação artística Pérola da Campina, depois pelas ruas, em eventos e festas públicas e privadas. (LATIF, 2020c)

CORPOS DE MORTE E CORPOS DE INSURGÊNCIA

Qual é a potência política de uma poética individual? O que pode um só corpo? Eu me perguntava, então. Aprendi com as serpentes que corpo é encruzilhada. Um corpo não me pertence. Um corpo me performa, mas não termina em mim e nem começa, tem tantas vozes e braços e pernas. Uma longa serpente. Devir infinidade. A cena tem essa força de ser multiplicidade. De presentificar a multiplicidade. Não é ser outros diferentes e viver outras vidas. É devir multiplicidade. *Lindoneia*, sem pés, cruza caminhos, sem voz, fala pelas mortas e pelas vivas, caolha, devém ciborgue. Nada é meu. Nada sou eu. Devir minoritário. Devir animal. Devires mulheres. Mas eu não quero esse nome mais. Prefiro devir monstro. Ciborgue. Cobraciborgue.



FIGURA 1 – Pelas mortas e pelas vivas
Fonte: Danielle Cascaes, acervo da artista (2020).

Políticas de gênero e de raça instauram hierarquias de corpos. Instauram corpos de morte. São biopolíticas. (FOUCAULT, 2008) São necropolíticas. (MBEMBE, 2018) Quem vive e quem morre, como e em que medida? Trato como políticas de gênero aqui as formas heterocisnormativas e racistas de classificação de corpos e subjetividades, seja no campo da lei jurídica, seja no campo de regra social. (BUTLER, 2006, 2009) Já sabemos que elas nem sempre são reflexo uma da outra, mas é legítimo afirmar que estão sempre num perigoso jogo de complementaridade, pelo menos enquanto vivermos as ficções de segurança, garantias e liberdades do Estado moderno colonial que herdamos e (d)o qual não podemos (ou não quisemos?) ainda (nos) desfazer.

Performamos nossos corpos de morte, que se mantêm vivos sobre as pilhas de corpos que, materialmente, foram e são extintos pelas variadas formas de violência social e de violência do Estado. Corpos de morte somos todos nós, quer matemos, quer morramos. Quando o regime vigente é o da morte, não há outros corpos possíveis.

Os corpos de morte entregam o seu desejo à máquina produtivista do capital (DELEUZE; GUATTARI, 1980), mais do que isso, entregam a sua capacidade de gozo (PRECIADO, 2013), de sentir prazer em ser corpo, de viver o corpo e os seus afetos. São corpos medicalizados, não porque recorrem a medicamentos, mas porque um modelo de saúde lhes é imposto a partir de uma ficção de equilíbrio impossível para corpos viventes, manifesta num modelo de beleza medicalizado (tem que ser magro, tem que ser flexível, tem que ser alto, tem que ser branco, ter dentes brancos) que, implicitamente, impõe um modelo moral da modernidade cristã (beleza branca, austeridade, castidade, sexualidade reprodutora, heterocisnormatividade), ocultando a colonialidade e os genocídios e epistemicídios – inerentes a ela porque a potência do gozo (PRECIADO, 2013), assim como a potência criadora do desejo, não são entregues sem violência.

O capitalismo é intrinsecamente um regime de violência, porque se alimenta do que arranca aos corpos de quem trabalha. O trabalho, o desejo, o prazer, a vida. Um regime violento, instaurador de morte. Corpos de morte que matam corpos de morte que morrem. Corpos produzidos como corpos de morte no instante mesmo em que são generificados e racializados, no instante em que a diferença

se torna hierarquia. Antes de respirar somos cadáveres. Para viver, precisamos desfazer os nossos corpos de morte. É preciso decidir falhar. Falhar como princípio poético de criação da cena e como princípio político de insubordinação. Falhar para desfazer corpos de morte. Dançar sem ter pés, cantar sem ter voz, fazer existir corpos impossíveis. Tornar o meu próprio corpo possível, tornar possível vivê-lo, tornar possível gozá-lo.

Na festa, há muitos anos, eu tinha encontrado com a sensação do corpo que dilata e se altera, fica transfigurado, aberto, múltiplo. Na cena, pus em ação a quimera desmontada: um monstro híbrido, um rabo que engole a cabeça, um olho de lata, um peso que puxa para o chão e me faz subir pelas paredes com o meu corpo que sempre sonhou acrobacias, mas acabou por ter peitos demais para voar, uma imprecisão nos passos, como se a dança estivesse sempre meio bêbada em mim. *Lindoneia*, com suas pernas recém-brotadas do rabo, me deu paredes para subir, um palco e a rua toda para dançar. Ela me deixou muda primeiro, para depois me devolver a voz fabulada, a voz de me inventar. A voz de narrar. O corpo de performar.

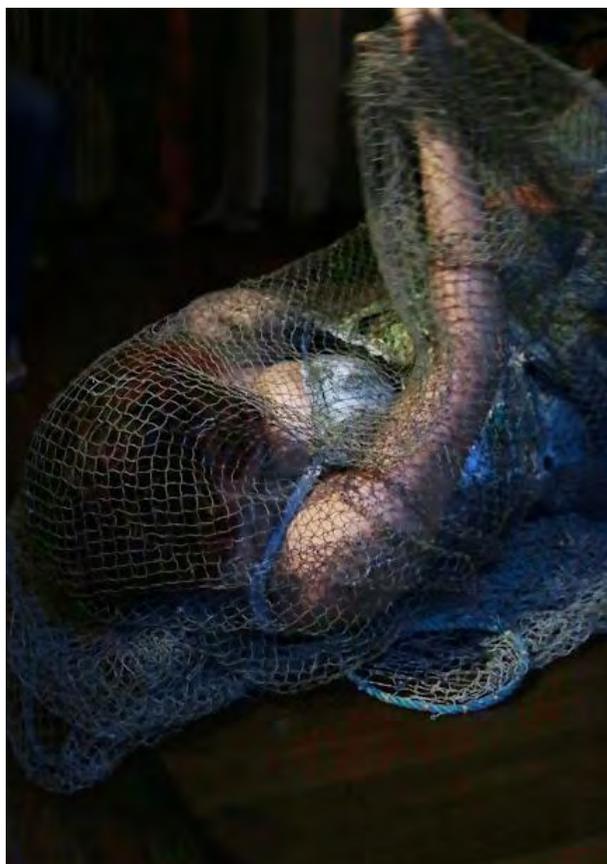


FIGURA 2 – Devir borda
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2020).

Um corpo torto. De monstro. De mulher insubmissa, o mesmo tipo de mulher que vira porco, pássaro preto, Matinta Pereira, mula sem cabeça. A cobra que me visita desde pequena nem sempre rasteja. Ela voa, mas gosta de dormir no fundo da água. Ela atravessa noites de rios profundos, com a gravidade das criaturas ancestrais para quem o tempo é delas próprias o ser. Tão funda e antiga, estende-se na superfície do meu corpo mortal e ri-se. Ela me dá asas. E corporifica as minhas insubordinações. Com ela, que é muitas, eu faço perguntas que querem provocar microrrevoluções, perguntas na borda, ou melhor, perguntas que fazem borda, que instauram um devir borda. Devir serpente é devir borda, pensar e sentir pluralidades epistêmicas, reconectar o pensamento ao sensível, despertar as potências da fronteira numa geo-corpo-poética política.



DO ESTRANGEIRAMENTO À MÁSCARA

Na carne desse processo de criação e pesquisa, encrava-se uma experiência de estrangeiramento. Não só porque *Lindoneia* fez as suas primeiras incursões pelo meu corpo quando eu vivia num país estrangeiro, mas porque foi, ao me sentir, afetada pela categoria de inteligibilidade – ou hierarquização – ‘estrangeira’, que pude perceber que ela se inscrevia, esgueirava-se em mim, na forma de um insurgente devir animal, devir serpente, devir quimera, produzindo uma rota de fuga, uma via de escape do agenciamento maquínico do meu corpo pelas instâncias burocráticas e pelas normatividades culturais e sociais de uma estrutura universitária que me protegia – mas não a todas nós – e de um país europeu onde eu era ‘estrangeira’. ‘Brasileira’. Porque não há universalismo possível no estrangeiramento de um corpo produzido como marca da sua inteligibilidade, da sua possibilidade de ser visto, lido, receber um lugar a partir do qual pode existir na cultura.

Não há estrangeiramento sem marcas de nacionalidade, de raça, de gênero, de orientação sexual, de idade, sem tentativas diversificadas e reiteradas de

apagamento dos desvios, de normalização do corpo, de homogeneização e supressão ou pelo menos controle do desejo, de palatalização do aberrante para que ele possa, ainda que precariamente, ser lido como sujeito, não há estrangeiramento sem assujeitamento. Era preciso re-estrangeirar-me para não ser apenas objeto do estrangeiramento imposto de fora para dentro. Reapropriar-me do 'dever estrangeira' para ser mais do que uma 'brasileira', para libertar esse dever das estreitezas da generalização. Mas que dever seria esse? Porque não existe essa categoria universal 'brasileira', tal como não existe essa categoria universal 'mulher', tal como não existe essa categoria 'universal' lésbica. Categorias que esgrimimos nas arenas de luta por direitos e reconhecimento, mas que, se não forem percebidas como singularidades, perdem a potência da multiplicidade e nos afogam na normatividade moderna colonial, como definiu Lugones (2018).

Por onde criar rota de fuga, esse corpo sem órgãos que eu desejava como máquina de descolonização? Que ato de performance abriria em mim o desvio? Como desfazer em mim o império do ocidente? Onde disparar a irreverência blasfema e criadora que eu procurava? Atirei-me ao chão. Os primeiros passos de *Lindoneia* foram dados rastejando pelo chão, pela minha pele, pela ponta da minha língua. Dever horizontal, dever animal, dever hibridação, dever quimera. Ela emerge com as memórias fabuladas das minhas ancestrais, invenções que delas faço, preenchendo os silêncios daquilo que eu não sei com memórias híbridas de mulheres de diferentes mundos, diferentes culturas, diferentes gerações. 'Libanesas', 'maranhenses', 'amazônicas'. Todas elas, para mim, serpentes. Bichos muito fortes, muito rápidos e muito lentos, imensos e pouco perceptíveis. Rastejando no chão, reencontrei o corpo alterado da festa, e era um corpo horizontalizado e coletivo, um corpo que rasteja no chão e aciona potências ancestrais em disputa. Insurgente, irreverente, desejante, gozante. Vivo. Eram as encantarias da máscara que se riam e me chamavam para a encruzilhada, o lugar instável onde todas elas habitam, o nomadismo da fronteira, a borda.

É preciso, quando a máscara vai atuar, que o atuante acione para si um dever imperceptível. Este permite que se abram as encruzilhadas por onde se pode fugir. Nas palavras de Isa Trigo, "é sempre depois de um silêncio ou pausa – (mudança) que qualquer coisa se inicia, separa ou congrega. São os lugares de confluência ou encruzilhada". (TRIGO, 2005, p. 13) Dever pausa. Dever imperceptível. Dever

encruzilhada. Devir quimera. São os devires acionados para mim por um bloco de memórias associado às narrativas familiares da ancestralidade feminina. A serpente é a máscara que me conecta repetidamente com cada uma das minhas avós. Essas conexões são simultâneas, mas singulares, acionam blocos de sensações e de memórias que se presentificam neste corpo que habito e reconheço como meu corpo. Abre-se uma porta para a multiplicidade das singularidades, potência de libertação do corpo-território do qual desejo escapar, estrangeirando-me dele para retomar o meu devir próprio, escapar do assujeitamento, criar para mim um corpo poético, uma insurgência.

O corpo-território é um corpo marcado pela identidade de gênero, de raça, de classe. No meu caso, um corpo instaurado num contexto de relação crítica com as normatividades sociais de dois países, um europeu e um latino-americano, que, entre si, relacionam-se ainda num processo de negociação das marcas da colonialidade. Porque, se há clareza nos processos históricos e jurídicos do fim da colonização, os processos de colonialidade não desapareceram da vivência dos corpos. Por isso, 'brasileira', quando se está em contexto de estrangeiramento, não é a designação de uma nacionalidade. É uma categoria de classificação e hierarquização de corpos femininos como subalternos. Como 'libanesa'. Como 'nordestina'. Como 'interiorana'. Meu corpo é território de opressões como o foram os corpos das minhas avós. A máscara da cobra nasce das nossas fraturas e das nossas potências de liberdade atualizadas por mim na insurgência corpo-poética-política, para, do estrangeiramento, produzir estrangeiração, ação de construir-se como estranha, uma quimera, um monstro hibridado. Nesta operação, a ironia de Haraway (1991) foi um princípio fundamental: juntar elementos díspares, criar um dispositivo que funciona contra as políticas de morte por dentro dos aparatos maquínicos, normativos e institucionais, refutar os universalismos e celebrar as conexões precárias e provisórias, produzir na encruzilhada uma máscara ciborgue que ri do normativo e denuncia os assassinatos físicos e morais, as mutilações, os apagamentos, os pactos opressivos.

Acredito na potência da máscara para coletivamente despertar singularidades. Entendo que a força do corpo coletivo, quando a máscara atua, acontece na singularidade do acontecimento e se repete a cada vez, a cada atuação, mas como diferença. Compreendo a máscara como "um condensador de características e

estímulos que remetem diretamente ao corpo coletivo de imagens, identidade e criação de uma dada coletividade” (TRIGO, 2005, p. 24), mas que nem por isso é reiteração meramente normativa, pois se ela “corresponde sempre a um anseio de comunicação profunda dentro de uma coletividade” (TRIGO, 2005, p. 24), é, por isso mesmo, “resultante de um tecido de pensamentos, desejos e articulações entre as construções do corpo imbricado individual, cultural e poético”. (TRIGO, 2005, p. 24)

A máscara da serpente convoca no meu corpo as potências coletivas ancestrais inscritas nas narrativas da minha história individual, mas também aquelas inscritas no universo mitológico da Amazônia, região onde nasci e cresci. Onde, então, provisoriamente e na singularidade desta vida, os caminhos de todas as minhas avós, senhoras que atravessam a minha narrativa pessoal, encontram-se como potências de ação e afetação. Para que elas se realizem como força poética cênica, eu, sujeito, preciso devir pausa, animal, encruzilhada.



O CORPO-TERRITÓRIO, AS THEMÔNIAS E A EMBUSTEIRA

Uma vez definidos os princípios e procedimentos, como fazer avançar o navio pirata? Como fazer fugir territórios, fazer fugir o corpo-território? Como criar para mim um corpo sem órgãos?

Estas foram as questões que me atravessaram na segunda fase da pesquisa, quando, depois de criada e experimentada na sala de espetáculos, fui com a máscara para a rua. Por meio dos princípios da pilhagem e da infidelidade e dos procedimentos de interrupção e de desvio (LATIF, 2016a), procurei acionar potências do devir minoritário, abrindo mão do espetáculo em favor do exercício aberto de uma poética cuja intenção não foi organizar esses princípios e procedimentos num *modus operandi* fixo ou método de treinamento, mas cartografar uma máscara aberta, um devir artista em suas multiplicidades.

Chamo corpo-território ao corpo esvaziado na repetição da norma. Ele não age. É agido. Conectado aos pedaços a objetos de consumo, aos fantasmas de uma identidade fixa e previsível, ele se produz na fragmentação, na angústia, na falta, na autorrepresentação como incompletude, na consciência de si como resíduo da separação de outro que se afasta eternamente para uma esfera ideal, inatingível, proibida.

O corpo que funciona, mas não cria. Aparentemente vivo, executa como um autômato as tarefas previstas na agenda, os gestos esperados da identidade de gênero binária, da orientação sexual, da idade, do nível de qualificação acadêmica, da profissão, do lugar na hierarquia acadêmica, do lugar onde mora, da nacionalidade. O corpo-território caminha, sorri, fala, publica textos, faz sexo, dá aulas, reclama do sistema de ensino, reclama da política cultural, denuncia o sexismo, viaja de férias, volta ao trabalho, vai ao cinema, assiste à televisão, compra um vestido, cola unhas postiças na ponta dos dedos.

O corpo-território da cena teatral atua sob o domínio da técnica. Técnica de interpretar, de representar, de transmitir mensagens, emoções, sentidos. O corpo-território fala, caminha com intenção, com emoção recuperada em função da dramaturgia, respira no momento exato, contracena, faz e desfaz as quartas paredes. É um corpo treinado, construído para a ação cênica. Assim é que ele se faz território, um espaço delimitado onde o sentido se instaura pela separação entre ele e o que está para além ou aquém, o outro.

Procurei, para fazer fugir o corpo-território, criar um corpo de atuação nômade, desejado como máscara aberta, experimentada como precariedade, inacabamento, ação inesperada. Afetado pelo estrangeiramento, este corpo também se afeta pelo reencontro com o teatro que nós, em Belém do Pará, fazemos. Um teatro em que entramos todos os dias, pelo resto da vida, como se fosse a primeira vez, mas também como se fosse a última. Isso nos põe num estado constante de alteração do corpo e da mente, porque aquilo que temos é tão precioso quanto precário. Cada vez que um espetáculo se apresenta, é uma vitória de quem resiste. E resistimos a muita coisa. Resistimos à falta de recursos, ausência de políticas públicas e de um mercado local para as artes que nos permita ter contratos e outras estabilidades.

Resistimos também às muitas invisibilidades e a um grande número de violência, porque entre nós muitíssimos são negros, mulheres, bichas, sapatões, pessoas transgêneras e todas as interseções possíveis entre estas e outras categorias. Fazemos, então, um teatro instável. Mas desde sempre o fizemos e, desta instabilidade, têm nascido as nossas pequenas e constantes persistências, os nossos renitentes recomeços, a nossa poética que só pode ser política, nômade e minoritária, sob pena de desaparecer na subalternidade. Experimentar é resistir criando as nossas vozes. Não somos, com certeza, os únicos no Brasil, e nem no mundo, a enfrentar o mesmo tipo de máquinas abstratas. Eu falo dessa instabilidade em particular porque é dela que sei. Nela, o teatro experimental de Belém – ou de porão (LIMA, 2014), ou de rua, ou de caixa, ou amador, há tantos fazeres no nosso fazer – resistente, aberto, precário, desafiador, pobre, sujo, monstro, expõe um território e abre a possibilidade das desterritorializações.

A partir desse devir instável, de dentro dele, crio a rota de produção de *Lindoneia* como um experimento cênico que aciona o devir imperceptível como princípio de uma poética de descolonização. Por em prática esse procedimento compõe um aspecto importante da poética do imperceptível, o de criar uma cumplicidade irônica e blasfema com o público – retomando aqui a formulação de Donna Haraway (1991). Esse aspecto relaciona-se com o devir themoníaco, pois a performance Themônia, tal como vem sendo desenvolvida na cidade de Belém (LATIF, 2020a, 2020b) aciona a ironia e a blasfêmia como duas potências fundamentais.

As Themônias criam variações e transformações da performance drag que podem ser relacionadas às chamadas drag queens ou monstras. Suas poéticas são diversas, mas o desafio a toda normatividade pode ser considerado um traço presente em todas elas. Esse desafio aciona as potências do riso e do deboche, mas os objetos de riso e desconstrução não são os corpos femininos e suas performatividades e, sim, as normas impostas aos corpos, os limites do binarismo de gênero, as fronteiras entre humanos e animais, entre humanos e máquinas etc. Toda uma poética de investigação de pós-humanidades, pós-identidades e pós-generidades é posta em prática nas suas atuações que, muitas vezes, não se restringem por uma separação clara entre uma cena teatralizada e a vida cotidiana, ou seja, nem sempre é possível distinguir entre a performer e a sua Themônia, mesmo fora dos espaços e tempos definidos para as performances.

A construção de corpos aberrantes é algo recorrente nessa poética e esse devir aberrante, não raras vezes, aciona o ridículo como potência crítica de desconstrução de corpos normativos. Das sobranças exageradas a um frango na cabeça ou a uma montaria totalmente composta por material descartado, as Themônias esgrimem uma infinidade de procedimentos e dispositivos de estranhamento e desvio.

O encontro com elas na minha volta a Belém depois dos sete anos em que vivi e trabalhei no estrangeiro foi fundamental para movimentar no meu corpo criador um conjunto de princípios e procedimentos poéticos, bem como a relação crítica entre eles e uma gama de conceitos e categorias teóricas com as quais tenho me ocupado na reflexão e estudo no campo das teorias de gênero e teoria *queer*, ocupando-me principalmente da noção de performatividade e suas potências de descolonização.

A ciborgue, criatura híbrida, irônica e blasfema, desfaz mitos de identidades fixas e universais, prolifera por contágio e produz-se por acoplamentos de materiais dessemelhantes. (HARAWAY, 1991) Assim procedem as Themônias, assim procedo ao produzir uma máscara que se compõe de próteses, dispositivos, procedimentos e princípios que são objetos, modos de agir, blocos de sensações e blocos de memórias (ancestralidade, infância, paixão, solidão, riso, luto etc.). A pausa que prepara o acontecimento cênico é uma interrupção do corpo normativo, a encruzilhada é o curto no circuito integrado, na normatividade do assujeitamento colonial moderno, uma potência libertada para desfazer o corpo-território e reinventar o corpo-poético.

Não nos assustemos ao constatar que essa é uma figura de ambiguidade e que, escondida (mas, mal escondida, falsamente escondida) sob a máscara, está uma irônica blasfêmia apontada às disciplinas do corpo, às políticas de reconhecimento normativas, binárias, heteronormatizantes. Ela burla-se do sujeito teatral moderno, homem angustiado pela cisão que o instaura na falta, na cisão, na escravidão.

O que sobra do sujeito dialético que, ao mesmo tempo, se torna o assunto do teatro moderno, mas não deixa de ser, ainda que por um confronto mil vezes

reeditado, o sujeito do teatro pós-moderno ou pós-dramático? O que resulta da operação dialética da dominação senhor-escravo ou da falta edipiana, constitutiva de papai, instituído pela frustração do desejo, e de mamãe, instituída pela castração, sujeito aleijado, eternamente esburacado, buscando ambos um objeto de desejo perdido, para sempre fugitivo? Resta dessa operação alguma potência que abra caminhos inesperados, criatividades imprevistas? Em outras palavras, é possível inventar mundos, libertar corpos e sensações a partir das velhas e reeditadas centralidades?

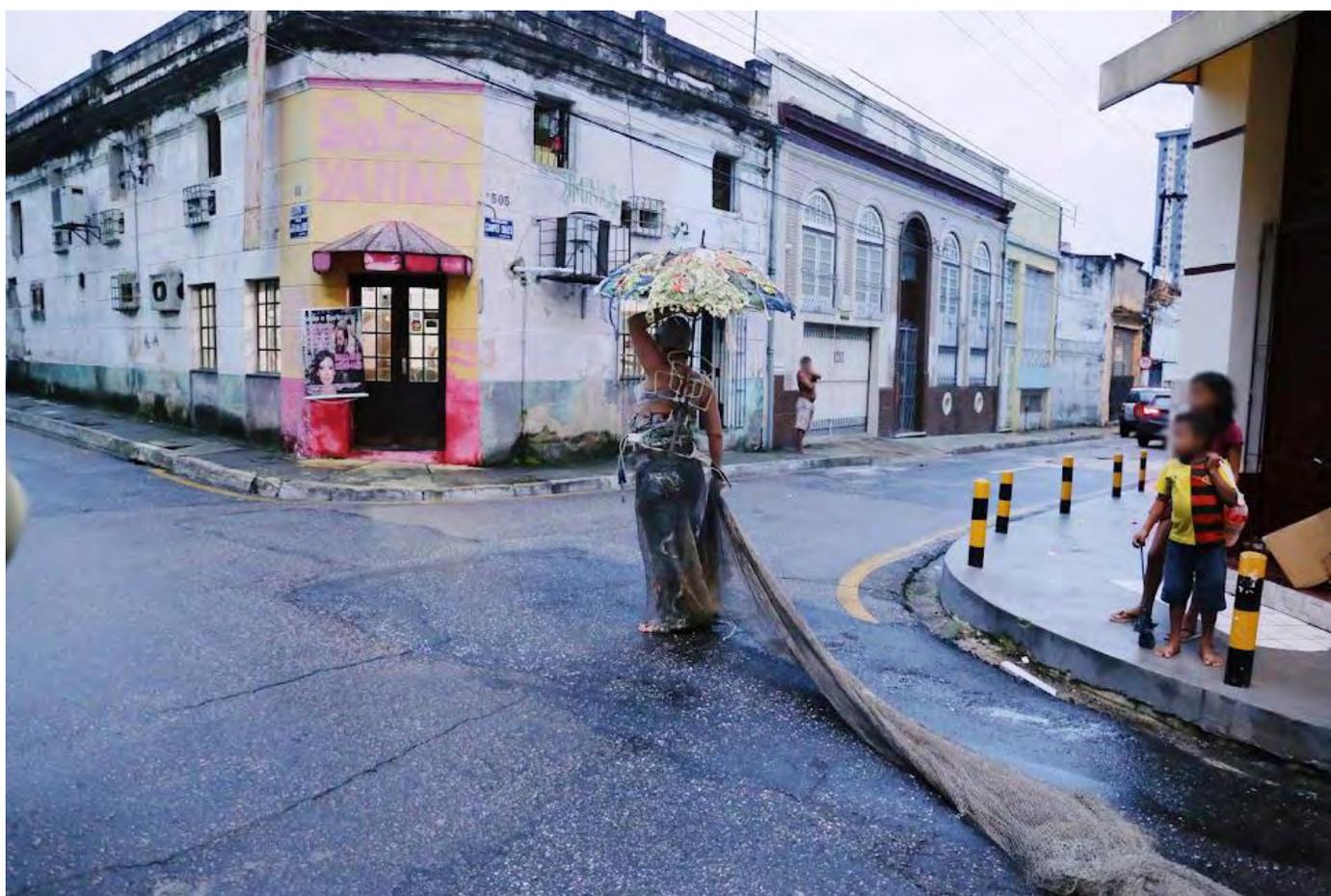
Desvio-me do centro e sigo às cambalhotas pelas praças e porões, pelos mercados, pelas bocas do lixo e pelas esquinas, mas, atenção, sigo pelo cheiro, pela temperatura da pele, pelo som da sua voz, ou antes, pelo rumor da voz, jamais com o olhar frontal, no máximo pelo canto do olho, ou, ainda melhor, com um tapa-olho furado que envieza o olhar. Invento um monstro (toda mulher não é monstruosa para o pensamento moderno colonial?), uma quimera, uma ciborgue, a embusteira, máquina de fazer fugir o corpo-território. Talvez assim outros possíveis venham a emergir. Talvez possa me aproximar das performatividades subversivas daqueles que, despossuídos, construídos como excedentes e descartáveis pelo Estado (BUTLER; SPIVAK, 2007), encontram outras maneiras de existir e de afirmar a própria existência para além da máquina morta do capital.



RABO CAOLHO, OLHO DE LATA: A MÁSCARA ABERTA

Nada pode estar mais distante da embusteira do que qualquer verdade ou domínio técnico ou capacidade de significância. A embusteira caminha de viés, saltita, trôpega, esquece a fala, perde o tempo. Ela se ri. Dobra uma esquina e escapa de um estupro. Pula uma cerca e desvia de uma bala lesbofóbica. Escorrega na lama e escapa da procriação compulsória. Cai num buraco e sai da mira da milícia, da polícia, do feminicídio. Até o próximo. Cria paradoxos a cada vez que sobrevive, altera o passado e o futuro a cada drible no presente.

Escolho a embusteira como o corpo sem órgãos que quero criar para mim. Ela se torna a minha experimentação na cena, atravessando todos os territórios que quero fazer fugir. É assim que *Lindoneia* fala no meu ouvido, por detrás da nuca, aqui no pezinho da orelha, junto com as minhas avós, e me convida para desaparecer: — vamos fazer fugir territórios! E balança o meu rabo de cobra. Como disparar a desorganização do corpo-território? Vamos criar um rabo, melhor, vamos devir rabo! Agora, um olho só, feito da tampa de um pote de milho preso à cabeça por um suporte de arame e fita crepe. Ela é um rabo com um olho caolho feito de lata. Um rabo que olha por um olho só e se ri, esta é a máscara que desmonta.



Aciono a máscara, dispositivo de encruzilhamento. Ela desperta potências de devir e de deixar vir, deixar passar, deixar atravessar o corpo por outras vozes, outras carnes, outras sensibilidades, outras afetações. Devir-mulher, devir-animal, devir-imperceptível. Deixo atuar a máscara como um dispositivo para tatear outros mundos possíveis, acordar potências inesperadas, despertar uma criatura que

FIGURA 3 –
Encruzilhamentos
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2020).

se apodera, pilha, rouba e me desmonta, para dos escombros e restos erguer o seu ser ciborguiano, cômico, desfeito, uma drag desenrainhizada, uma *dequeue-ning drag*, uma rainha bufa que cai e reina (reinar não como rainha, mas como a criança que reina, isto é, brinca, provoca, atenta, sobe no muro, pula da janela, quebra os cristais) nos caminhos que não se deixam territorializar. Uma força que ataca o corpo-território e me lança num devir desmontagem. Não pensemos em fênix, pois não se trata de ressurgir das cinzas, trata-se de permanecer cinzas e como cinzas ser mais potente, porque as cinzas são o que desaparece no vento e ninguém sabe para onde vai. Nanoquimera, robozinho invisível, micróbio digital, desaparece, desmonta, desfaz.

A máscara da embusteira, caolha, feita de restos, trôpega, a ponto de cair, conecta os devires da comicidade e os tornam possíveis para um corpo que não se quer definir na binaridade e na normatividade da cena teatral. A ciborgue (HARAWAY, 1991) desconsidera o mito da universalidade totalizante da mulher ideal, essência, identidade arquetipal. *Lindoneia* ri desse e dos outros mitos fundadores do Ocidente porque é rindo-se que ela se cria e recria contra a normatividade. Irreverente e blasfema, assume o inacabamento e a imperícia em tudo o que executa e é assim que faz fugir o corpo-território da disciplina teatral das impossibilidades de viver outros devires, singulares e, só como singularidades, repetíveis. Ri-se do mito do teatro como grande arte da representação e do ator treinado física e emocionalmente para imitar.

Ironicamente blasfema, ela, atenta contra as ilusões normativas das grandes dramaturgias, sejam elas do texto, do corpo, ou seja, lá do que forem, insurge-se contra o teatro fabricante de verdades essenciais em qualquer tempo. Para ser máscara aberta, ela não pode ser um dispositivo de acionar mimetismos, não evoca um ser ou suscita um estado definido, determinado. Nada exclui e nem separa, arrasta tudo e não organiza o corpo por funções e nem o mundo por semelhança ou coerência.

Seu procedimento não será jamais a mimese. Ela prefere a paródia, imitação da imitação, que expõe a falsidade dos universalismos, mas não apela para o riso fácil daquilo que é ridículo porque a norma afirma que é ridículo. Não ri do aleijão, da falta de elegância, da inabilidade. Ri-se do padrão do corpo, da ideia de

elegância, da celebrada habilidade, das técnicas do corpo e da voz. O riso aqui tem outra potência, a potência da fé irônica, uma fé que é utópica, mas recusa a transcendência, acredita em outros mundos possíveis não depois deste, mas por dentro deste, concomitantes e singulares, não múltiplos mundos, mundos da multiplicidade.

Máscara aberta, dá passagem para o imprevisto, o riso não é efeito programado sobre o público, é dispositivo de arreganhamento do ser, desdobradura, esticamento, o olho de lata dispara o riso irônico, ele diz: “— olhem, eu sou um olho de tampa de um pote de milho com um furinho no meio e uma atracação de arame”. Ela o exhibe, ele é a sua homenagem ao teatro, um tributo às potências vivas do teatro que estiveram sempre no perecível, no pequeno, no que todo mundo pode – até quem não é ninguém, às vezes, só quem não é ninguém, no colado com cuspe, no feito no quintal com a toalha da mesa, no telhado, no buraco, na sala de casa, no meio da rua em todos os lugares de onde o território foge, onde a disciplina não é suficiente e se afirmam as potências da arte como potências de vida.



FIGURA 4 –

Desdobraduras
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2018).

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. *Gender trouble*. 3. ed. New York: Routledge, 2006.
- BUTLER, J. Performativity, precarity and sexual politics. AIBR. *Revista de Antropologia Iberoamericana*, Madrid, v. 4, n. 3, p. 1-13, set./dez., 2009.
- BUTLER, J.; SPIVAK, G. C. *Who sings the nation state?* Language, politics, belonging. London, New York, Calcuta: Seagull, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*. Paris: Minuit, 1973.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Galimard, 1994.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GERCHMAN, R. [Lindoneia ou a Gioconda do Subúrbio] 1966. Acrílica, vidro bisotê e colagem sobre madeira 90,00 cm x 90,00 cm. *Coleção Gilberto Chateaubriand* - MAM RJ.
- HARAWAY, D. The Cyborg Manifest. In: HARAWAY D. (org). *Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.
- LATIF, L. *A Serpente no asfalto: estudo compreensivo do espetáculo da Corda dos Promesseiros no Círio de Nazaré*. 2005. 218p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, 2005.
- LATIF, L. A travessia de um mito de origem amazônico: o Círio de Nazaré entre o moderno e o pós-moderno. *Novos Cadernos Naea*, Belém, v. 17, p. 23-52, 2014. DOI <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v17i2.1986>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/1986>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. Proceder por Pilhagem: da Máscara Teatral à Drag Queen Ciborgue. In: LISBOA FILHO, F.; BAPTISTA, M. M. (org.). *Estudos Culturais e Interfaces: objetos, metodologias e desenhos*. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2016a, p. 41-62. E-book. 382p. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/ESTUDOS%20CULTURAI%20E%20INTERFACES%202016.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. Procura-se Lindonêia: sobre a pilhagem como princípio criativo e performatividade política. In: Congresso Internacional em Estudos Culturais, 5 - Gênero, Direitos Humanos e Ativismos, 2016b, Aveiro. *Anais eletrônicos*. Coimbra: 2016b. v. 1. p. 584-591. Disponível em: <https://vcongresso.estudosculturais.com/wp-content/uploads/sites/6/2016/09/procura-se-lindon%C3%A9ia-sobre-a-pilhagem-como-princ%C3%ADpio-criativo-e-performatividade-pol%C3%ADtica.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. [Cabaré Lindoneia]. *Espectáculo teatral*. Belém: Pérola da Campina, 2018.

LATIF, L. *Insurreições estéticas e performances na Amazônia brasileira: notas para uma reflexão decolonial*. Papers do NAEA, Belém, v. 1, n. 2, p. 1-12, 2020a. DOI <http://dx.doi.org/10.18542/papersnaea.v1i2.10177>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/10177>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, L. Poéticas insurgentes e micropolítica na Amazônia brasileira: a cena aberrante das drags Themônias. In: BAPTISTA, M. M; ALMEIDA, A. R. (org.). *Gênero e Poder: performatividades contra-hegemônicas*. 1. ed. Coimbra: Grácio Editor, 2020b. E-book. 218p. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/30716>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, L. [Nascida Cobra Revirada em Gente]. *Espetáculo teatral*. Belém: Pérola da Campina, 2020c.

LATIF, L.; SOUZA, I. A Cobra Ciborgue: Devir-festivo e Resistência do Círio de Nazaré em Belém do Pará. In: SOUZA, M. R. (org.). *Religião e Cultura: diálogos entre corpo, a festa e espiritualidades da terra*. 1. ed. Belém: EDUEPA, 2018. p. 36-72.

LIMA, W. *O Teatro ao alcance ao tato*. Belém: PPGArtes/ICA/UFPA, 2014.

LUGONES, M. Heterossexualismo e o sistema de gênero colonial/moderno. In: BAPTISTA, M. M. (org.). *Gênero e Performance: textos essenciais*. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Rio de Janeiro: N-1Edições, 2018.

PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sex, drugs and biopolitics in the pharmacopornographic era*. New York: The Feminist Press (CUNW), 2013.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (ed.). *Marxism and the Interpretation of Cultures*. London: Macmillan, 1988.

TRIGO, I. M. F. *No pulso do ator: treinamento e criação de máscaras na Bahia*. 2005. 195 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9667/1/Trigopt1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

VELOSO, C.; GIL, G. [Lindoneia]. São Paulo: Universal Music, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2dbCiH3nrc>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, LARISSA: Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA e do PPGARTES - UFPA. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005)

EM FOCO

O EMBALO DO FILHO MORTO: MULHERES NEGRAS E A NECROPOLÍTICA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE *GIUSTIZIA, NON PIETÀ*

*THE LULL OF THE DEAD SON: BLACK WOMEN
AND NECROPOLITICS IN THE PROCESS OF
CREATING PERFORMANCE *GIUSTIZIA, NON PIETÀ**

*LA ACUNA DEL HIJO MUERTO: MUJERES NEGRAS
Y NECROPOLÍTICA EN EL PROCESO DE CREACIÓN
DE LA PERFORMANCE *GIUSTIZIA, NON PIETÀ**

YASMIN NOGUEIRA

NOGUEIRA, Yasmin.

O embalo do filho morto: mulheres negras e a necropolítica no processo de criação da performance *Giustizia, non Pietà*
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **40-60**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este artigo trata do processo de criação da performance *Giustizia, non Pietà* (2019), integrante da tese de doutorado intitulada *Memórias de um Corpo Negro Feminino: Narrativas Poéticas, Ancestralidade e Processos Criativos*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A pesquisa se sustenta no fazer poético por meio da linguagem da performance, busca percorrer as subjetividades encontradas em distintas narrativas das experiências de vida de mulheres negras no contexto brasileiro, bem como em fragmentos autobiográficos da autora. Tais narrativas são evocadas nos fragmentos de histórias que funcionam como disparadores para criação artística. Sob a ótica decolonial, ampara-se na epistemologia feminista negra ao valorar a experiência vivida e os conhecimentos e sabedorias que dela advêm. O processo de criação de *Giustizia, non Pietà* problematiza o genocídio institucionalizado que faz dos corpos negros, corpos abjetos. Em cena, uma mãe negra embala lenta e silenciosamente o filho morto. Sua pose e seu corpo em estado de performance revisitam a figura da *Pietà*, a conhecida imagem tema da arte cristã.

PALAVRAS-CHAVES:

processo de criação;
performance; mulheres
negras; necropolítica;
histórias de vida.

ABSTRACT

This article exhibits the process of creating the performance *Giustizia, non Pietà* (2019), part of the doctoral thesis entitled *Memories of a Black Feminine Body: Poetic Narratives, Ancestry, and Creative Processes* held in the Post-Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) in Universidade Federal da Bahia (UFBA). The research is based on the poetic making through performance, and seeks to traverse the subjectivities found in different narratives of black women's life experiences in the Brazilian context, as well as in autobiographical fragments of the author. Such narratives are evoked in fragments of stories that work as triggers for artistic creation. From a decolonial perspective, it is supported by black feminist epistemology by valuing experience, knowledge, and the wisdom that derives from them. The creation process of *Giustizia, non Pietà* problematizes the institutionalized genocide that transforms black bodies into abject ones. In the scene, a black mother slowly and silently cradles her dead child. Her pose and her body in a performance state revisit the figure of *Pietà*, a well-known motif in Christian art.

KEYWORDS:

creation process;
performance; black women;
life stories.

RESUMEN

Este artículo muestra el proceso de creación de la performance *Giustizia, non Pietà* (2019), parte de la Tesis Doctoral *Memorias de un Cuerpo Femenino Negro: Narrativas Poéticas, Ascendencia y Procesos Creativos*, realizada en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas (PPGAC) en Universidade Federal da Bahia (UFBA). La investigación se basa en la elaboración poética a través del lenguaje de la performance, busca recorrer las subjetividades encontradas en diferentes narrativas de las experiencias de vida de mujeres negras en el contexto brasileño, así como en fragmentos autobiográficos de la autora. Tales narrativas son evocadas en los fragmentos de relatos que funcionan como disparadores de la creación artística. Desde una perspectiva decolonial, se apoya en la epistemología feminista negra al valorar la experiencia vivida y los saberes que de ella emanan. El proceso creativo de *Giustizia, non Pietà* problematiza el genocidio institucionalizado que convierte a los cuerpos negros en cuerpos abyectos. En la escena, una madre negra acuna lenta y silenciosamente a su hijo muerto. Su pose y su cuerpo en estado performático revisitan la figura de la Piedad, el conocido tema-imagen del Arte Cristiano.

PALABRAS CLAVE:
proceso de creación;
performance; mujeres
negras; necropolítica;
historias de vida.



NECROPOLÍTICA OU UM CRUEL DISPARADOR

No BRASIL, O MITO DA DEMOCRACIA racial impediu durante anos, e ainda impede, o debate nacional sobre as políticas de “ações afirmativas”. A crença de que somos todos iguais, proferida apenas quando calha, ainda alimenta uma cegueira em que o único resultado possível é a manutenção de privilegiados em seus locais de privilégio e, os demais, aprisionados diversas vezes sob quase impensáveis condições de vida – quando há a possibilidade de vida.

O processo de escravização custou para as pessoas negras a perda de um “lar”, dos direitos sobre o próprio corpo e de status político. Para Achille Mbembe (2016, p. 131), tal perda equivale à dominação absoluta, pois desvanecia-se qualquer humanidade e os escravizados, mesmo mantidos vivos, estavam em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos”.

As vidas negras poderiam ser retiradas a qualquer momento e sob qualquer capricho, eram propriedade de outro. O direito de matar não estava sujeito às regras, qualquer hora ou maneira era válida. Em verdade, na maior parte das situações experimentava-se a morte em vida. Compreendendo o genocídio como “uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimento), calculadas para o

extermínio de um grupo racial, político ou cultural” (NASCIMENTO, 2016, p. 16), é fácil notar que, com a abolição, não se extinguiu o genocídio, este apenas ganhou outros contornos.

Desde o princípio do período colonial até os presentes dias, não há outra denominação ao que vem ocorrendo de modo institucionalizado e sistemático com toda a população negra. Fala-se muito nas sutilezas do racismo, não discordo por compreender que ele é diário, manifestando-se em cada ato. Em cada caminhada seguida por seguranças e seus olhares tortos nos estabelecimentos comerciais, a cada impedimento de acesso a locais sem qualquer outra explicação que não passe pela cor, em cada descrença de que podemos ocupar cargos quaisquer no trabalho.

Mas como sustentar que o racismo opera somente de forma sutil ao ver carros alvejados sem que haja tempo para elucidar qualquer “mal-entendido”? Como justificar um jovem sufocado pelo corpo bruto e feroz de um segurança dentro de uma rede de supermercados?

Infelizmente poderiam ser citados tantos casos que esta exposição se tornaria uma longa lista. O fato é que não há mal-entendido, mesmo porque crer em qualquer má compreensão sobre quem possa estar no interior de um veículo ou mera confusão ou dedução precipitada sobre a identificação dos sujeitos, para citar de modo extremamente raso algumas condições, seria concordar com a aprovação da morte. Matar se dá como um exercício de direito, como explana Mbembe (2016, p. 123): “Matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”.

Há uma divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer: quanto mais escura a tez do sujeito, mais facilmente exposto à morte ele está, mais se justifica uma relação de inimizade que se aproxima da noção do inimigo ficcional, ou seja, aquele que é executado em prol de um bem comum.

Raça, classe e gênero se intersectam para definir homens e mulheres negros, sobretudo nas comunidades periféricas, como a personificação do perigo que

precisa ser combatido. Como explana a professora Suely Aires (2018)¹, “a ideia da política como guerra articula necropolítica, estado de exceção e ficcionalização do inimigo, construindo as bases normativas para o direito de matar”. Com isso, se dissimula o perverso ciclo, cujas bases históricas reservaram as piores condições econômicas aos negros e negras que permanecem com dificuldades para mobilidade social.

Os olhos vendados do senso comum sustentam a máxima da relação exclusiva entre favela e crime, fazendo com que delitos cometidos por aqueles que detêm poder tornem-se brandos, ainda que, quase sempre, tenham proporções maiores. Ao abrigo da sentença “bandido bom é bandido morto”, operam-se diversas mortes que não podem sequer serem chamadas de pena de morte, pois, para que haja pena, seria necessário direito à defesa, mas a única defesa necessária é a da segurança pública.

A relação entre política e morte, que funciona no estado de urgência e discrimina as vidas que merecem cuidado e proteção das vidas que serão desprotegidas e passível de morte, sistematiza a distribuição da morte bem como o encarceramento. O encarceramento em massa é também mecanismo do processo de genocídio, submetendo homens e mulheres pobres e periféricos, principalmente negros, a condições sub-humanas em todo país.

As dores, mortes, o encarceramento em massa e sua desumanidade não comovem, não geram revolta social. Os modos de reconhecer quais vidas, quais corpos são os considerados humanos, os que merecem e não merecem viver ou obter mínimas condições de vida, foram construídos histórica e politicamente. Para Aires (2018), “esses diferentes modos de exclusão do registro da humanidade inserem tais corpos e vidas em outra inteligibilidade, transformando-os discursivamente em vidas destrutíveis em potencial e corpos marcados para morrer”. É como se nos encontrássemos fora do registro como humanos, como dissemelhantes àqueles que operam o genocídio.

No processo de deslegitimação da humanidade operam a objetificação, a elaboração do inimigo, a animalização, a abjeção. Se não há reconhecimento de humanidade, há espaço aberto para violência, para o extermínio, não há valor nessas vidas.

1 Referência não
paginada.

O racismo age de maneira primorosa na distinção e hierarquização do humano, na diferenciação sobre quem deve morrer e quem deve viver, sobre as vidas que serão protegidas e as que serão expostas. Principalmente os espaços periféricos são os locais em que o Estado exhibe suas duas atuações: primeiro, sua ausência, ao deixar de ofertar as condições mínimas em termos de saúde, educação, cidadania etc., requisitos básicos para o acesso à preservação e proteção da vida; por outro lado, opera com a força da violência de seu braço armado, agindo sobre os corpos apontados como inimigos à manutenção da ordem, contornos criados por ele mesmo.

As narrativas geradas pelas ações da necropolítica tornaram-se aqui cruéis disparadores para a criação artística em performance, uma criação que vem da angústia, do incômodo, do estado de tensão, conforme trazido por Fayga Ostrower (2014). É preciso estar inquieta para criar. Assim, o retorno abrupto ao *Òrun*², o não deixar viver para Cláudia Silva Ferreira³, Luana Barbosa dos Reis⁴, Marielle Franco⁵, uma lista infindável de nomes e a ferida aberta da chacina no Cabula, cujas mães pretas seguem na busca por justiça, impulsionaram a criação cênica de *Giustizia, non Pietà*.



GIUSTIZIA, NON PIETÀ

O agitado mês de fevereiro no calendário baiano não é mais o mesmo para as mães da Vila Moisés, desde que os estampidos ensurdecadores da sequência ininterrupta de disparos cortaram o campo de barro da brincadeira de bola das crianças e encontraram morada em corpos negros, em 18 deles. Destes, doze não mais se ergueram após despencar em meio ao barro, outros seis tiveram de se fazer de mortos para que os executores acreditassem no sucesso do trabalho realizado. As justificativas para a chacina realizada no bairro do Cabula, na cidade de Salvador, são conhecidas: legítima defesa, troca de tiros com homens fortemente armados. As versões divergem, mas a única verdade irrevogável são corpos negros mortos.

Os laudos apontam também que a maioria apresentava, pelo menos, cinco marcas de tiros e, alguns deles, disparados a curta distância, de menos de 1,5 metro.

2 *Àiyé* na língua iorubá é a Terra ou o mundo físico, paralelo ao *Òrun*, mundo espiritual.

3 Cláudia Silva Ferreira foi assassinada em 16 de março de 2014, vítima de uma operação da Polícia Militar na zona norte do Rio de Janeiro. Seu corpo foi arrastado pela viatura da PM por 350 metros.

4 Luana Barbosa dos Reis foi uma mulher brasileira, negra e lésbica espancada e morta em uma abordagem da Polícia Militar na cidade de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo, em 13 de abril de 2016.

5 Marielle Franco foi socióloga e política brasileira, vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018.

Tais características apontam que as vítimas foram mortas em posição de defesa, provavelmente encontravam-se deitadas, agachadas ou ajoelhadas. Os braços erguidos podem, ainda, indicar surpresa ou rendição, jamais indicará confronto. Não há o que se contestar enquanto execução sumária.

A dor perdura, uma ação quase esquecida, existências também esquecidas, menosprezadas. As mães do Cabula, como tantas mães pretas cujos filhos foram arrancados, não aguardam por justiça sentadas no sofá da sala, vislumbrando o sensacionalismo intercalar a carne que se come com a carne humana que se mata, justifica-se e se exhibe midiaticamente como ação benéfica.

Na ação performática *Giustizia, non Pietà* (2019), traço um longo, volumoso e alvo vestido com excesso de pano nas pernas e início na altura do busto, permitindo que meus ombros estejam à mostra. Sentada em um pequeno banco, carrego no colo um corpo sustentado pelos braços. Minha palma direita o aproxima do calor do seio, a outra mão também o segura, juntamente com as coxas que amparam o peso débil e inerte de um corpo morto coberto por uma lona preta. Embalo lenta e silenciosamente o filho morto, seu corpo considerado abjeto.



FIGURA 1 – Apresentação da performance *Giustizia, non Pietà*
Fonte: Kelvin Marinho (2019).

A construção da cena revisita a figura de *Pietà*, a conhecida imagem, tema da arte cristã, em que a Virgem Maria é representada com o corpo morto de Jesus nos braços, após a crucificação. Acredita-se que as primeiras obras sobre o tema datam do final do século XIII, na Alemanha, em que é chamada de *Vesperbild*. Ao longo da Idade Média, o motivo expandiu-se para outras regiões da Europa, materializado com frequência em pinturas e esculturas.

Entre as obras mais famosas, contendo a cena da Virgem Maria e seu filho morto, está a *Pietà*, esculpida em mármore no ano de 1499 pelo italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564), notável artista do Renascimento. A obra também é conhecida como *Pietà do Vaticano*, por estar localizada, atualmente, no interior da Basílica de São Pedro, em Roma. *Pietà*, cuja tradução do italiano para a língua portuguesa é piedade, traduz o imaginário bíblico esculpido em um único bloco de mármore. O trabalho foi uma encomenda do cardeal francês Jean Bilheres de Lagrulas, que faleceu antes que a obra fosse concluída. Depois de finalizada, a *Pietà* foi colocada no túmulo de Jean Bilheres, na Capela de Santa Petronilla, onde permaneceu durante 20 anos, até ser transferida para a Basílica de São Pedro, no Vaticano.

A escultura exhibe um trabalho técnico preciso e repleto de detalhes, com os ideais da beleza clássica típicos do Renascimento. Baseou-se principalmente nas obras da Antiguidade Clássica e na sua mitologia, incluindo o pensamento humanista. Buscava-se a representação naturalista do corpo, mais próxima possível do real, com base em estudos do corpo e das características humanas.

Na Itália, coexistiram temas tanto religiosos quanto os considerados profanos, o tema – Cristo morto no colo de sua mãe – era comumente representado sob a forma de escultura, em países como a Alemanha e a França. Na Itália, foi frequentemente realizada em pinturas, de modo que a *Pietà* de Michelangelo foi uma das primeiras a serem esculpidas no país. Concluída em apenas um ano, foi a única obra assinada pelo artista, realizada de maneira visível na faixa que atravessa o torso de Maria.

A composição da *Pietà* foi realizada sob a forma piramidal, uma composição triangular que coincide com as bases da escultura com as bases de um triângulo e seu vértice superior com a cabeça da Virgem Maria. Há também uma alteração na

proporção do corpo do Cristo, que é esculpido menor que a estrutura corporal de Maria, a fim de melhor encaixá-lo na composição triangular. A obra impressiona pelos efeitos realísticos do drapeado das vestimentas de Maria, cujo volume pode ter sido habilmente pensado e executado para que não fosse notável a desproporção entre os corpos de mãe e filho.

A imagem de Cristo apresenta os músculos relaxados de um corpo já sem auto-sustentação. São minuciosamente esculpidos músculos, ossos, costelas, tornozelos e joelhos. O semblante é de descanso, no rosto moldado segundo as feições de um homem europeu, como comumente é retratado na história da arte ocidental devido ao seu caráter eurocêntrico, que desatende às narrações da própria Bíblia de que Jesus teria nascido em Belém, cidade localizada na Palestina. Jesus seria, portanto, um homem típico do Oriente Médio.

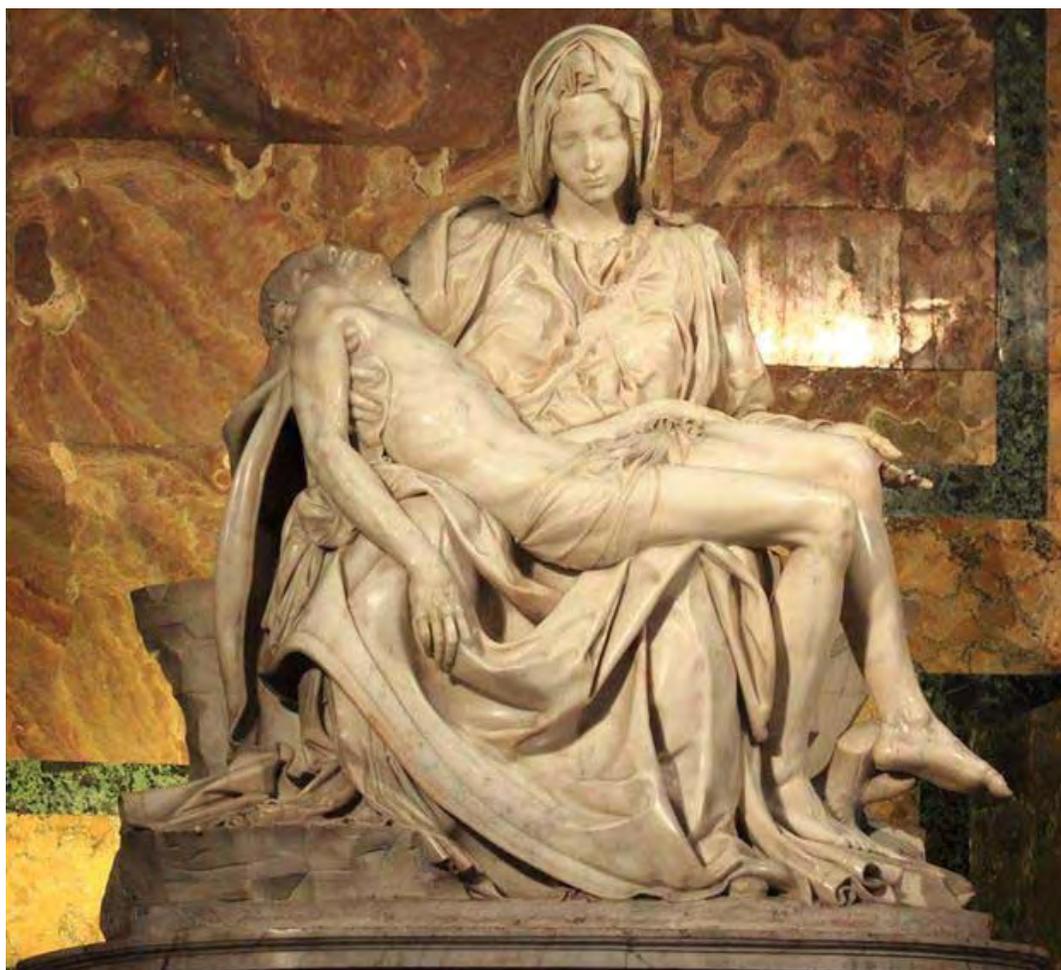


FIGURA 2 – Pietà,
(Michelangelo
Buonarroti, 1499),
Mármore (174 x 195 cm),
Basílica de São Pedro,
Vaticano
Fonte: Vatican
News (2022).

Em *Giustizia, non Pietà*, carrego o filho morto e embalo a Dororidade, termo cunhado por Vilma Piedade para tratar das violências herdadas da colonialidade que marcam ausências, produzem silêncio e invisibilidade. Dororidade contém “as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo racismo”. (PIE DADE, 2017, p. 17) A Dororidade persegue as mães negras para além do território do bairro do Cabula. Não sei se seria tão somente metafórico dizer que elas permanecem embalando os filhos mortos, pois que seus pedidos de piedade são ignorados. A sentença “parem de nos matar”, comumente repetida, não é escutada e seguimos sendo alvo. Para cada corpo “embaixo do plástico”, há uma dor que não viraliza, não causa comoção. Há o sofrimento das mães e mulheres negras que não pedem piedade como a Virgem Maria, mas clamam por justiça.

A performance *Giustizia, non Pietà* – ou “Justiça, não piedade”, para uma tradução literal da língua italiana – em seu primeiro esboço, exhibe um dos diversos movimentos no processo de criação que se concretizou após uma série de avanços, recuos, ideias modificadas e até mesmo abandonadas. Para Cecília Salles (2006), investigadora do campo da crítica de processos criativos, as séries de rascunhos, roteiros, esboços, apresentam diferentes possibilidades de obras, mostram propostas se modificando ao longo do percurso. Considero os rabiscos iniciais como uma possibilidade de visualização da composição da cena performática. Não havia ainda ali concepções concretas de figurino ou materiais utilizados para a confecção do objeto-corpo.

No primeiro esboço da performance, o desenho exhibe meu corpo desnudo com seios à mostra, vestindo uma saia longa e carregando no colo o objeto entendido como o corpo morto. A exposição dos seios na imagem rabiscada não significa, necessariamente, que esta tenha sido uma possibilidade pensada para a ação. Atesta para mim que, apesar de ainda não amadurecidas as ideias para a confecção do figurino, havia desde as primícias da obra a intenção de produzir uma roupa que explorasse o volume do tecido localizado nas pernas, para fazer uma alusão direta à *Pietà* de Michelangelo juntamente com a posição do meu corpo e a do objeto carregado.



FIGURA 3 – Primeiro esboço da performance *Giustizia, non Pietà*
Fonte: da autora (2019).

A princípio, a obra foi idealizada para ser realizada em vídeo, pois intentava a exploração da natureza híbrida da linguagem, por partilhar das ideias de Christine Mello (2004, p. 56) acerca da “capacidade do vídeo de interagir sobre uma grande gama de processos criativos e de atuar como um organismo conceitual na recondução de novas práticas discursivas”. Buscava o encontro do corpo com o vídeo, com a máquina, por considerar o corpo mediado um potente meio para a criação.

Igualmente me interessa a permissão do vídeo para trilhar caminhos diversos, com possibilidade de desdobramentos em linguagens intermediáticas como a videoinstalação, videoprojeção mapeada e/ou interativa e numerosas outras alternativas, bem como seus vários modos de apresentação ou mesmo de modificação da obra ainda que, dada por concluída, pode ser revisitada, reeditada,

mixada, multiplicada. O vídeo pode ser considerado como uma arte do corpo, como explanado por Lucia Santaella (2003, p. 267): “O corpo humano é, via de regra, usado como seu instrumento central. No caso do vídeo, trata-se quase sempre do corpo do próprio artista, na videoinstalação, muitas vezes, do corpo do espectador”.

No entanto, a criação de *Giustizia, non Pietà* como videoperformance aguarda ser retomada no futuro, visto que as experiências em vídeo foram precocemente testadas sem que houvesse ainda maturidade na concepção. O resultado foi uma produção que não me agradou sob diversos aspectos. As imagens foram concebidas sem a elaboração do figurino, com uma construção em tecido improvisado, que não atendia às expectativas da vultuosidade almejada, de modo que, em diversas cenas, era possível ver o seu caráter pouco planejado, escapando um remendo ou outro. O objeto-corpo também não tinha sido projetado e construído com antecedência. Como consequência, o objeto tornou-se disforme e extremamente insatisfatório, desassociado da forma que teria um corpo humano.

Após a primeira experiência da produção da performance destinada à imagem videográfica, surgiu a possibilidade de modificações no modo de apresentação, que passou a ser pensada como uma performance realizada ao vivo. Também se tornou evidente a necessidade de aperfeiçoar o figurino e o objeto que é carregado na ação. Segundo Salles (2006, p. 16), os acontecimentos inesperados ou acidentais no percurso de criação, que podem vir a modificar os rumos do trabalho, podem promover importantes descobertas.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo.

Munida de tais reflexões, retornei aos rascunhos para reelaborar a obra. Foram numerosos os esboços em desenho para pensar as possibilidades de figurino,

destaco duas dentre as alternativas pensadas. Uma delas foi a produção de um vestido de mangas curtas, de dimensões ajustadas ao tronco do corpo, porém demasiadamente largas nos membros inferiores e cuja extensão ultrapassasse a minha estatura. Após alterações diversas, a ideia foi substituída por um vestido modelo “tomara que caia”, moldado às dimensões do busto e largo em toda sua extensão, almejando sensação de volume, que foi confeccionado em três metros de tecido tafetá branco.



**FIGURAS 4 E 5 – ESBOÇOS
DE FIGURINO DA PERFORMANCE**

GIUSTIZIA, NON PIETÀ

Fonte: da autora (2019).

Também foram realizadas pesquisas de materiais e de possibilidades de distribuição do peso na construção do objeto utilizado na performance. Para que ele adquirisse o aspecto de estrutura corporal, foi necessária a costura de uma espécie de boneco, cujo efeito cadavérico se aproximou do desejado, com a localização de pontos específicos para simulação dos músculos relaxados de um corpo entregue e já sem vida. Com a definição da ação com o boneco situado no colo e sustentado pelas minhas coxas e braço direito, as partes que precisavam de maior peso eram a cabeça, cintura, braços e pés, para que, em sua completude, não tivesse uma aparência rígida.

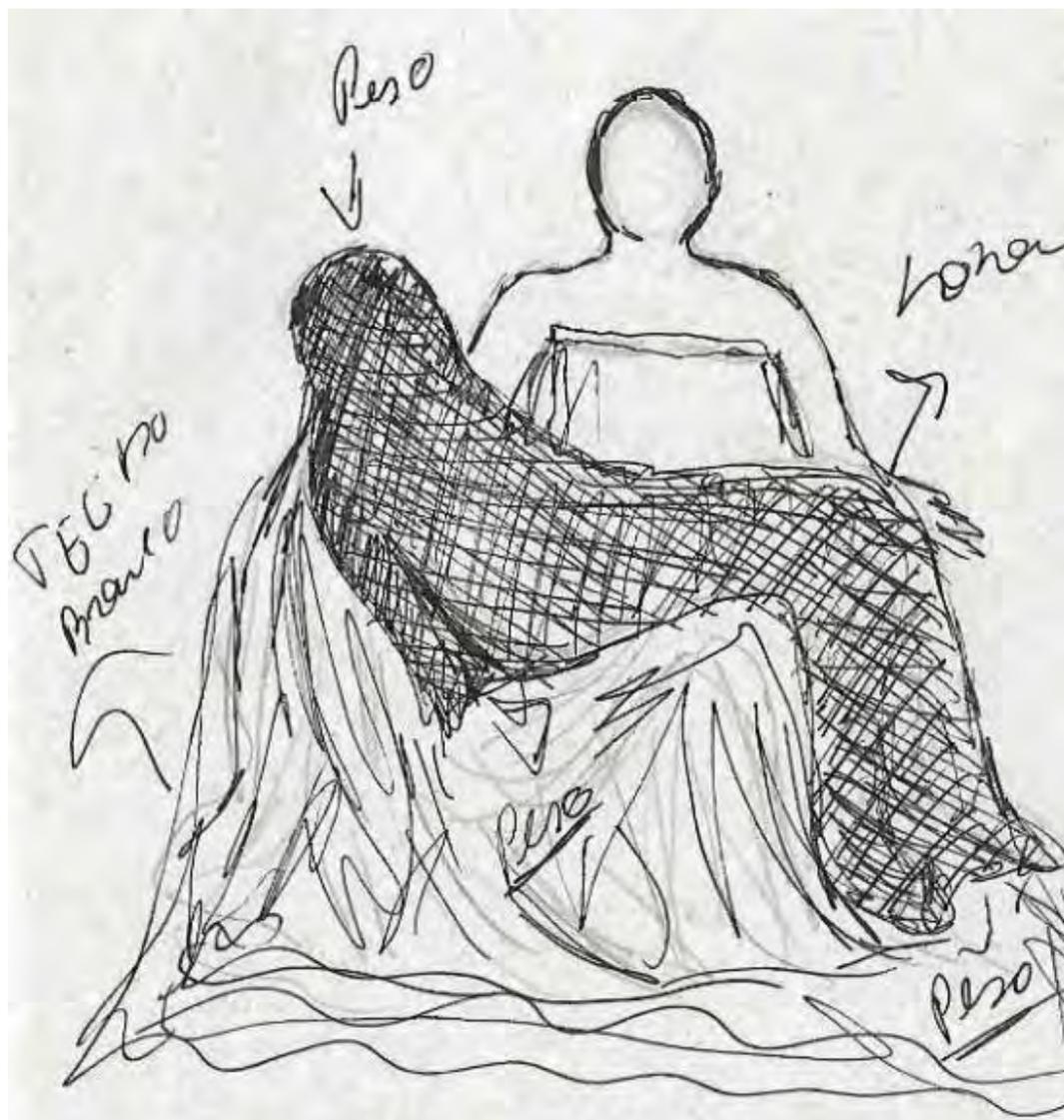


FIGURA 6 – Esboço da performance *Giustizia, non Pietà*
Fonte: da autora (2019).

A criação do boneco se deu baseada na lembrança do ritual da queima ou malhação de Judas, comumente visto na infância, costume trazido pelos portugueses para o Brasil juntamente com a tradição do Catolicismo, que segue como manifestação da cultura popular. Tradicionalmente realizado na Semana Santa, mais precisamente no dia conhecido como Sábado de Aleluia, consiste na confecção de um boneco do tamanho aproximado de um homem, geralmente com calças e blusas de manga preenchidas por serragem, trapos ou jornal. É também comum enfeitar o boneco com máscaras ou placas com o nome de políticos, técnicos de futebol ou, mesmo, pessoas que desagradam o povo. Os bonecos-espantalhos são elevados ao mastro, poste, amarrados à árvore ou pendurados ao portão pelas ruas dos bairros, para que neles seja ateadado fogo como punição a Judas Iscariotes pela traição a Jesus Cristo, segundo os relatos bíblicos.

Para a criação do boneco em *Giustizia, non Pietà*, foram utilizadas roupas de malha que, por sua elasticidade, permitiam serem mais ou menos preenchidas, conforme as necessidades constatadas durante o processo, com flocos de espumas usados nos locais que necessitavam de mais peso e, algodão sintético, para os demais em que não havia tal necessidade. Posterior ao preenchimento das roupas, a confecção da cabeça do boneco se deu de igual modo, costurando malhas em formato arredondado e completando seu volume com os fragmentos de espuma. O boneco foi, então, envolto em aproximadamente dois metros de plástico preto, atentando para a permanência das formas.



FIGURA 7 – Objeto da performance *Giustizia, non Pietà*
Fonte: Kelvin Marinho (2019).

A documentação do processo de criação de *Giustizia, non Pietà* no caderno, sempre a tiracolo, funcionou como registro de experimentações, permitindo a observação das diversas possibilidades que surgiram e foram testadas. Os acertos, erros, imprevistos, as diferentes possibilidades de obras proporcionaram a compreensão do estabelecimento das relações ao longo do percurso, do pensamento em criação, que, juntamente com a experimentação, a pesquisa e a espontaneidade, reivindicaram a liberdade no criar que é fundamental para seu aprimoramento. Em suma, mostram os modos como as propostas foram se modificando e amadurecendo, de maneira que foi possível apresentar seus primeiros resultados na IX Mostra de Performance: Arte Negra, Trânsitos e Insurgências Contemporâneas, realizada na Galeria Cañizares, em Salvador, Bahia, no mês de maio de 2019.

No dia da mostra, antecipadamente ao horário marcado para o início da performance, encontrava-se no local escolhido para a apresentação o “corpo morto” envolto no plástico, situado paralelamente a um pequeno banco. Assim, estava composta a cena que apenas me aguardava.

Anterior à exibição de *Giustizia, non Pietà*, acontecia outra performance na antesala da galeria. Com o término desta apresentação, o público caminhou até o espaço em que eu me encontrava. Ao mesmo tempo em que as pessoas chegavam, posicionei-me sentada no banco, segurei o “corpo morto” nos braços e realizei movimentos demasiadamente lentos, quase imperceptíveis, por um determinado tempo. A ação se modificou sem nenhum sinal de pressa, passando a embalar ainda muito pacientemente o corpo inerte. O embalo foi alternado com singelas doses de afagos, ora pressionando o “filho-cadáver” sobre os meus seios, ora acariciando discretamente.

Os movimentos se revezaram entre o carinho, o afago e o embalo, acompanhados de uma respiração profunda e um olhar que fitava o público de maneira dispersa, sem fixação, sem que os olhos repousassem sobre alguém. De tempos em tempos, o olhar se direcionava também ao filho, seguindo a sequência: embalo, afago, carinho. Em um dado momento, ambas as mãos comprimiram todo o corpo no plástico contra o meu corpo-mãe vivo. Ainda de maneira vagarosa levantei, conduzindo-o nos braços, e caminhei, passo a passo e prolongadamente até me retirar de cena.

FIGURAS 8 –

Apresentação da performance *Giustizia, non Pietà*

Fonte: Kelvin Marinho (2019).



**FIGURAS 9 –**

Apresentação da performance *Giustizia, non Pietà*
Fonte: Fernanda Silva (2019).

Durante a apresentação, notei que o trabalho me solicitava um prolongamento na duração do tempo, penso que talvez fosse necessário perdurar por toda a noite na ação, já que me encontrava como instalação no espaço. Tal ato não destoaria ou atrapalharia as demais performances, constatação que deverá ser considerada para as próximas apresentações.

O processo de criação de *Giustizia, non Pietà* me fez refletir o quanto revisitar uma obra, mesmo amplamente relida na história da arte em diferentes contextos, quando associada à conjuntura política e social em que estamos imersos no país, tem a capacidade de provocar, de problematizar a necropolítica diária vivida, presenciada, televisionada e, de maneira absurda, ainda aplaudida pela seletividade do Estado, que permanece a apontar as vidas que importam e as que podem ser descartadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O genocídio do povo negro é multicausal, uma amálgama de circunstâncias de ordem social, educacional, cultural, institucional. Pode-se apontar para a pobreza e a vulnerabilidade social, o tráfico de drogas, a violência urbana, a ausência de uma política democrática de segurança, a falta de condições básicas de vida, o acesso à educação, lazer, dignos postos de trabalho, o falho sistema de segurança pública, a impunidade policial, entre tantos outros fatores. Para tanto, sua causa é principalmente o racismo presente no Brasil desde os tempos coloniais.

Não há inocência no racismo, ele é violento e produz sempre violência, essa que atinge nossos corpos, os corpos negros aos quais, como afirma Nilma Lino Gomes e Ana Amélia de Paula Laborne (2018, p. 13), “soma-se tudo de negativo que a violência racista construiu no contexto das relações de poder, na luta de classes, na desigualdade de gênero e sexual”.

O racismo está historicamente imbricado nas relações de poder e se atualiza com o sistema capitalista. O racismo se retroalimenta, colhe os frutos do medo que produz principalmente aos que ocupam posições hegemônicas, provoca medo nas elites e na classe média. Quanto mais dessemelhante, maior o medo do outro, fazendo com que esses indivíduos se sintam quase vítimas dos que foram ensinados a temer: negros, pobres, praticantes de religiões de matriz africana, mas também lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, entre tantos outros, de modo que se tornam não só cegos quanto aos seus privilégios, quanto justificam ou mesmo realizam atos de violência e injustiça contra aqueles que são temidos.

A possibilidade de mobilidade social apavora as elites, é como a aproximação de uma ameaça daquele ficcionalmente moldado como o inimigo. Aumenta o medo e também a violência ou a autorização para ela, pois o que circula no imaginário social e racial brasileiro é a impossibilidade de que nós, os suspeitos, os perigosos, os abjetos, possamos nos deslocar e adentrar em outros territórios.

Há muito existe e se acentua vertiginosamente o ódio, vivemos em um cotidiano perverso que ceifa milhares de vidas, desestrutura famílias e traz dor às mães pretas. É necessário repensar todas as instâncias de ordem social, educacional, cultural, institucional e outras que, fragilizadas e negligenciadas, contribuem para o nosso extermínio. É preciso suplantar o racismo e, para tal, travar uma luta antirracista e antigenocida permanente. Perdura, então, o desejo de que a justiça e a igualdade rompam os muros essencialmente edificados com o racismo, que a cada apresentação da performance *Giustizia, non Pietà* não haja novos nomes a serem adicionados nas listas de óbito e que a Necropolítica não siga como um atual e cruel disparador para futuras criações artísticas.

REFERÊNCIAS

- AIRES, S. Corpos marcados para morrer. *Revista CULT*, São Paulo, v. 240, nov. 2018. Não paginado. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/corpos-marcados-para-morrer/>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendedores Sociais; Takano Cidadania (org.). *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- COLLINS, P. H. Epistemologia feminista negra. In: COSTA, J. B.; TORRES, N. M.; GROSGOUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- GOMES, N. L.; LABORNE, A. A. de P. Pedagogia da crueldade: racismo e extermínio da juventude negra. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 34, 2018. 26p.
- SALLES, C. A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.
- SALLES, C. A. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- SALLES, C. A. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: Educ, 2008.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, B. M. de M. *A Chacina do Cabula, a sentença relâmpago, gol contra os Direitos Humanos e o caos na segurança pública*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/>

chacina-do-cabula-sentenca-relampago-gol-contra-os-direitos-humanos-e-o-caos-na-seguranca-publica-por-bartira-macedo-de-miranda-santos/. Acesso em: 24 jun. 2019.

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

MBEMBE, A. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NOGUEIRA, Y. *Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2014.

PIEIDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

VATICAN News (2022). Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/vaticano/news/2018-10/pieta-michelangelo-basilica-sao-pedro.html>. Acesso em: 23 mar. 2022.

NOGUEIRA, YASMIN: Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA na linha de pesquisa “Somática, Performance e Novas Mídias”. Docente do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais e Design - DAVD da Universidade Federal de Sergipe-UFS

EM FOCO

SOBRETUDO AMOR: DRAMATURGIA NO ENTRELAÇAMENTO DA ESCRITA DE SI E DA ESCRITA DE NÓS

**ABOVE ALL LOVE: DRAMATURGY IN
THE INTERTWINING OF THE WRITING OF
THE SELF AND THE WRITING OF US**

**SOBRE TODO AMOR: DRAMATURGIA EN EL
ENTRELAZAMIENTO DE ESCRIBIR SOBRE
UNO MISMO Y ESCRIBIR SOBRE NOSOTROS**

MÔNICA SANTANA

SANTANA, Mônica.

Sobretudo amor: dramaturgia no entrelaçamento da escrita de si e da escrita de nós

Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **61-85**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

O artigo relata o processo criativo da obra *Sobretudo Amor*, cuja dramaturgia foi desenvolvida pela artista e pesquisadora Mônica Santana, partindo de uma série de entrevistas com mulheres negras sobre afetividade. O texto observa o modo como, na perspectiva dessa obra que se inscreve no âmbito da performance/teatro negro, as noções de escrita de si, escrevivência e fabulação se articulam numa busca por presença, mas também como anúncio de devires por meio da linguagem cênica. Trata-se de compreender a potência de uma fala que se dá articulada em comunidade com a finalidade de produzir visibilidade e reivindicar a narração de uma história que é coletiva.

PALAVRAS-CHAVE:

performance negra;
dramaturgia; escritas de si;
escrita performativa.

ABSTRACT

The article reports the creative process of development of the work *Sobretudo Amor*, whose dramaturgy was developed by the artist-researcher Mônica Santana, based on a series of interviews with black women about affectivity. The text observes the way in which the notions of self-writing, writing, fabulation are articulated in a search for presence, but also for the announcement of becomings through language in the perspective of this work that is inscribed in the scope of black and political performance/theater. It is about understanding the power of a speech that is articulated in community with the purpose of producing visibility and claiming the narration of a history that is collective.

KEYWORDS:

black performance;
dramaturgy; writings of the
self; performative writing.

RESUMEN

El artículo relata el proceso creativo de *Sobretudo Amor*, cuya dramaturgia fue desarrollada por la artista-investigadora Mônica Santana, a partir de una serie de entrevistas con mujeres negras sobre la afectividad. El texto observa la forma en que, desde la perspectiva de esta obra que se inscribe en el ámbito de la performance/teatro negro, las nociones de autoescritura, escritura y fabulación se articulan en una búsqueda de presencia, pero también como anuncio de devenires a través del lenguaje escénico. Se trata de comprender el poder de un discurso que se articula en comunidad con el propósito de producir visibilidad y reivindicar la narración de una historia que es colectiva.

PALABRAS CLAVE:

black performance;
dramaturgia; escrituras del
Yo; escritura performativa.

A ESCRITA ASSENTA EM VOZES MÚLTIPLAS, conso-
nantes e dissonantes. Vozes que contam histórias de si, histórias e camadas de
nós – coletividades do presente, passado e anúncios do futuro, tecendo uma
dramaturgia que articula o vivido e o aspirado. O presente artigo observa a cons-
trução do texto dramático *Sobretudo Amor* – escrito por mim em 2017 e atua-
lizado para o formato digital podcast em 2022 – e se lança a pensar sobre as
camadas de escritas de si e de uma escrita que carrega vozes e anseios coletivos,
somados à própria temporalidade. As ativações, desencadeadas pelo processo
criativo, perpassam o depoimento pessoal, amalgamado às vozes de mulheres
negras entrevistadas bem como as memórias coletivas partilhadas. Por esta
razão, este artigo também reflete sobre o entrelaçamento entre escritas de si e
vivências partilhadas coletivamente.

O processo criativo tomou como ponto de partida as visitas às casas de mu-
lheres negras. Nestas visitas, eram feitas perguntas sobre seus afetos, sobre a
casa em que cresceram, em quais bairros, se conviveram com seus pais e mães,
se tiveram irmãos e irmãs, avôs e avós. Aos poucos, dessas perguntas casuais
sobre as histórias de vida, o tema do amor foi emergindo: memórias de infância
e adolescência, as primeiras experiências, as primeiras frustrações, ausências, os
mecanismos de controle do corpo (disfarce dos lábios grossos, alisamento dos
cabelos, maquiagem que afina a largura do nariz, técnicas para camuflar o qua-
dril largo, as tentativas de caber num modelo de feminilidade ou masculinidade
impostos). As conversas duravam em média duas horas e foram registradas em

vídeo e áudio. Essas trocas permitiram trazer para o primeiro plano aquilo que, como criadora, queria colocar sob a luz: a subjetividade de mulheres negras, com suas vivências, poucas vezes colocadas em primeiro plano na cena do teatro.

Esse motivador do processo criativo tem um compromisso com a motivação primeira da obra: corporalizar memórias num palco de intimidade¹ e aproximação, perfazendo um ajuste da escuta das vozes de mulheres negras, incluindo a minha própria, na condição de autora. Encenar o espaço da casa como território de desnudamento de si e desnudamento do mundo e das lutas da arena pública. Essa relação exterior e interior não se configura numa dicotomia, pelo contrário: reconhece o espaço doméstico como povoado das tensões e políticas do espaço público e, o espaço público, como atravessado por emoções e atrações. A casa funcionou como um tópos que permitiu a emergência do devir, emergência de estados de voz e corpo ocultados na esfera pública: permitiu encenar os horizontes de afetos pouco considerados, tendo em vista que as personagens negras, na dramaturgia brasileira, são historicamente construídas na perspectiva do tipo/estereótipo/personagem simples.

A escrita de si é inextricavelmente escrita de nós, Judith Butler (2015) pontua que não há nenhum eu que possa estar separado de condições socialmente impostas, que não seja afetado pelas condições morais e pela própria temporalidade – que atravessam sua condição de narrar e aquilo que se expressa. O eu não tem nenhuma história própria que não seja também a história de um conjunto de relações e expressão de um conjunto de normas. O simples ato de contar uma história, compartilhar uma memória ou relatar um trauma vivido é absolutamente povoado daquilo que extrapola o próprio sujeito: através da linguagem, da escuta do interlocutor que nos ouve, das condições de emissão e do reconhecimento de quem nos ouve (ou talvez, das interrupções que possam se desencadear durante o discurso). A expressão que é forjada num espetáculo transita nos contornos de uma ficção, a partir da escrita da própria memória, na negociação com a linguagem e na criação de “ganchos” para captura e participação de interlocutores. O relato de si, intrincado com o relato das outras que nutriram a escrita de *Sobretudo Amor*, não visa representar uma espécie de verdade das mulheres negras – ou voz única – mas apresentar como esses relatos se espelham e tornam escutáveis textos até pouco tempo atrás não autorizados.²

1 A intimidade na concepção deste trabalho está comprometida com a compreensão de que ela é, também, um território político. Segundo Antony Giddens: “A intimidade não deve ser compreendida como uma descrição interacional, mas como um aglomerado de prerrogativas e de responsabilidades que definem os planejamentos da atividade prática. A importância dos direitos como meios para se chegar à intimidade pode facilmente ser percebida a partir da luta das mulheres para atingir uma posição de igualdade no casamento”. (GIDDENS, 1993, p. 208)

2 O que estou tentando descrever é a condição de sujeito, mas ela não é minha: eu não possuo. É anterior ao que constitui a esfera do que poderia ser possuído ou afirmado por mim. De maneira persistente, ela anula a pretensão de “minhidade”, escarnece-a, às vezes gentilmente, outras vezes violentamente. É uma maneira de ser constituído por um Outro que precede a formação da esfera do que é meu”. (BUTLER, 2015, p. 102)

O filósofo camaronês Achille Mbembe (2014, p. 224) situa a linguagem como uma máquina de força, que tem o poder de violação e de violência, capaz de proliferação e a serviço da extensão territorial do ocidente. O filósofo afirma que a efabulação foi eficaz estratégia, forjada a partir da Alta Idade Média até a época das luzes, para incidir nos mundos além da Europa, dando amparo ao imperialismo emergente. A noção de raça surge conjuntamente, renegando à infância da humanidade ou ao reino do pré-humano todos aqueles não europeus, sendo ainda fundada, nesse momento, a noção de razão – também constituída de um conjunto de narrativas e de discursos.

Sujeito plástico que sofreu um processo de transformação através da destruição, o Negro é, efetivamente, o reverso da modernidade só desprendendo-se da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de fantasma pode outorgar a esta transformação por destruição um significado de futuro.

Ao reconhecer o fantasma, a fantasia, aquilo que não se modela no real ou no controle do desejo, pode haver a potência de um porvir novo, fora dos controles da linguagem e da efabulação exitosamente forjada ao longo dos anos do processo colonial. Num franco diálogo com Frantz Fanon, Achille Mbembe reflete sobre os efeitos da linguagem na estrutura mental e no desejo do sujeito colonizado – o colonizado aspira ser invisível, ter seu corpo transitável pelas fronteiras mais diversas da vida cotidiana sem ser visto, sem ser lido pela cartilha das pré-determinações. O campo do desejo, do sonho e do simbólico é povoado e governado pelas formas e discursos coloniais, sendo urgente para os que nascem nas sociedades coloniais um trabalho de desaprendizagem – ponto extremamente caro para o espetáculo *Sobretudo Amor*, na perspectiva de lançar um olhar para nossas subjetividades forjadas no espelho colonial, adoecedor, fabulado por um fracassado projeto de humanidade que não nos contempla.

O encontro com o real só pode ser fragmentário, despedaçado, efêmero, pleno de discordâncias, sempre provisório e sempre a retomar. Aliás, não existe real – e, portanto, vida – que não seja ao mesmo tempo espetáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento

por excelência é sempre flutuante. A imagem ou, melhor, a sombra não é uma ilusão, mas um fato. (MBEMBE, 2014, p. 225)

Reconhecer que a realidade é fragmentada, discordante e em disputa de narrativas é um passo valioso para interferir nela e forjar novos discursos nas brechas das ausências da história, povoando de simbolismos que fragilizem de algum modo a velha semântica. O pensamento de Achille Mbembe reafirma o entendimento de que cabe às produções artísticas dos sujeitos subalternizados, colonizados, anteriormente confinados na designação de *O Outro*, a provocação de novos fatos:

Ter poder é, portanto, saber dar e receber formas. Mas é também saber desprender-se das formas dadas, mudar tudo e permanecer o mesmo, desposar formas de vida inéditas e entrar sempre em relações novas com a destruição, a perda e a morte. (MBEMBE, 2014, p. 227)

A produção de discursos, que incorporam as vozes historicamente silenciadas, afeta as realidades ao promover o deslocamento dos sentidos no mundo como ele é forjado, segundo os interesses do capital em nível global, encorpando vozes silenciadas e invisibilizadas. Produzir discursos é movimentar as energias de transformação, sejam elas do amor ou de violência.

A esperança de libertação das energias escondidas ou esquecidas, a esperança de um possível regresso das forças visíveis e invisíveis, o sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas são o fundamento antropológico e político da arte negra clássica. No centro encontra-se o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado da desconstrução de tais poderes e símbolo por excelência da dívida de todas as comunidades humanas, herdadas involuntariamente e que nunca poderemos apurar. A dívida é outro nome para a vida. Digo isto, porque o objeto central da criação artística, ou mais exatamente o espírito da sua matéria, tem sido a crítica da vida e a mediação das funções de resistência à morte. (MBEMBE, 2014, p. 291)

Por outro lado, no exercício de produzir discursos numa perspectiva decolonial temos o desafio de escrever na mesma língua que nos desumanizou e ainda desumaniza: na língua do colonizador, com toda sua gramática e estrutura que serviram para impedir nossa representação. A performer e ensaísta Jota Mombaça nos diz:

Eu quis queimar a língua que me

Havia sido ensinada

Essa língua na qual toda palavra

Está mancomunada com a reprodução

De nossa ininteligibilidade

Somos simultaneamente tornadas incógnitas

E levadas a lutar pela linguagem

[...] A linguagem que reproduz nossa inexistência. (MOMBAÇA, 2021, p. 18)

Mombaça chama atenção para o paradoxo da ação de corpos dissidentes dentro da linguagem colonial – uma ação que produz marcas para quem cria: embates, ambiguidades, ansiedade, dores, violência, tendo em vista que esta linguagem é a plataforma que nos marcou como não representáveis ou ininteligíveis. E o esforço de batalha no campo da linguagem é por dentro do corpo – no sonho, no pensamento, no respirar, na coluna, nas marcas da pele. Na voz que desaparece, no refluxo que queima a garganta, na dificuldade de tecer uma escrita fluida. Assim, o exercício de olhar para a produção de uma dramaturgia feita há cinco anos atualiza os impasses ainda presentes, renovando as questões, as imprecisões, o corpo a corpo com a linguagem.

Depois de passado o processo de entrevistas, o desenvolvimento da dramaturgia de *Sobretudo Amor* avançou para a decantação de tudo que foi ouvido, além do levantamento das minhas memórias e percepções. O processo de criação coincidiu – de modo não planejado – com uma série de imersões em buscas de conhecimento de si, por meio de práticas medicinais e espirituais afro-brasileiras e indígenas. O contato com as cerimônias da ayahuasca, kambô e aplicação de rapê – diferentes medicinas indígenas para o corpo e mente – despertaram uma

memória que não pôde ser contada, tanto pela ausência de referências objetivas, quanto por criarem possibilidades de escuta e elaboração em outros territórios para além da palavra materializada, do controle e da lógica. Essas experiências de desterritorialização por meio dos rituais, tanto me levaram a uma ruptura com o tempo, acessando uma linhagem à qual não me conectava, desconhecia pela própria imprecisão causada pelo processo colonial, quanto também me ensinaram sobre a não linearidade do tempo: que, ao contrário da lógica ocidental, o passado não é só uma ruminação, mas potencializa o presente. Essas práticas, vividas no início do processo criativo, não compõem uma busca deliberada da pesquisa artística, mas uma jornada de cura das marcas coloniais que adoecem e acorrentam meu psiquismo, na condição de humana. Além disso, atentam-me para a potência de memórias corporalizadas, que se preservam para além de uma escrita e de uma vivência aclarada na consciência.

Como aponta Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório*, o processo colonizador das Américas consistiu em desacreditar as formas autóctones de preservar e comunicar a compreensão da história. As práticas dos povos originários de territórios como Salvador, onde nasci, cresci e sigo produzindo e pesquisando, foram aplacadas, apagadas e seguem ausentes. Se os sistemas corporalizados de memória foram desqualificados por não se ancorarem em modos de escrita aceitos pelo ocidente, não será por meio da escrita e de uma estrutura lógica que essa memória soerguerá, mas através daquilo que as regras da civilização dominante desconsideraram como epistemologias.

Essas experiências contribuíram para que toda escrita fosse borrada nos contornos de delimitação de individualidades: toda escuta e experiência foram tragadas, retornando em forma de uma persona – não personagem, mas a minha própria figura num espaço-tempo suspenso, recebendo o público, criando momentos de partilha, provocando ações de escrita-corpo coletivas, dissolvendo as palavras.

Um sonho norteou essa escolha: dois anos antes, me vi num palco, vestida de amarelo, falando para o público. Da coxia, várias outras mulheres se acoplavam e descolavam do meu corpo, até que todas estavam ali sem mais contornos de distinção. Um corpo receptáculo dessas outras – corpo trânsito de vozes, que não fala por, fala com. Ao esvaziar os artifícios da personagem, deste delineamento

de um outro, exacerbei a perspectiva da condição de signo do corpo, numa radicalização da presença do real e da identificação de elementos performativos para convocar a participação do público e sua implicação.

PERSONA: Lembrar de desfazer-me dos meus sonhos. O teor dos sonhos mostra quão domadas, domesticadas, amansadas ficamos. Muito obrigada. Vagarosamente preciso minar os velhos sonhos. Criar nele alguma espécie de porosidade. Destituí-los de desejo. Destituí-los de movimento. Preciso explodi-los para não ser mais vítima. Explodi-los para não ter mais corrente nos pés. Explodi-los para só então ser um imenso vazio de possibilidades o que quer que eu queira ser. Ainda não o sei. Não sei se sonho porque quero. Ou se sonho porque aprendi. Quem pode provar que seu desejo não foi fabricado? Ainda sou tecida por sonhos tão antigos que passaram de tataravô para bisavô para avô para mãe para mim para a promessa de mais alguém que eu já sonho ter e que terá meus sonhos. Teremos todos que despertar para a árdua tarefa de expulsar a mão que comanda os nossos sonhos. (SANTANA, 2021, p. 307-308)

O sonho como um lugar onde a linguagem carregada pelo projeto colonial também se manifesta, também se expressa. Se a intimidade é fruto de pactos sociais, no tempo de hoje ela é a capital simbólica que nutre páginas e mídias sociais, amplamente compartilhadas naquilo que alguns consideram uma espécie de espetáculo da privacidade. De acordo com Diana Klinger (2006), se os pós-estruturalistas decretaram, no passado, a morte do autor e a desconstrução do sujeito, no presente é difícil uma plena sustentação desta assertiva, tendo em vista o momento de retorno do autor³, especialmente nas escritas de autorreferência. A materialidade da experiência real, vivida, bem como as perspectivas sociais, culturais, históricas e econômicas de cada sujeito, é hoje indissociável da escrita que é produzida e constantemente considerada pelos leitores.

Contudo, a pesquisadora sinaliza que o retorno do autor também indica o retorno do real como materialidade nas obras de arte da contemporaneidade – além da verticalidade da presença dos traumas, das ausências – avançando na crítica

3 Diana Klinger sinaliza que hoje se faz problemático afirmar que não importa quem fala, quando as produções exigem ainda mais as experiências, as memórias e as intervenções públicas do autor. Para a pesquisadora, já não é possível reduzir o autor a uma função na atualidade. (KLINGER, 2006)

do sujeito apontada pelos pós-estruturalistas. As identidades se encenam e se colocam em crise nos ofícios de escrita, bem como as negociações entre aquilo que é dizível e indizível e do ficcional com o real. Klinger (2006, p. 57) define que “o autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras”.

A dramaturgia se enche do real a partir da performatividade, como um operador e como uma emergência, a partir da premente urgência de construir mecanismos de oposição às desumanizações – das vivências estereotipadas, estigmatizadas ou das memórias desprezadas pela história oficial. O trauma, a experiência, a confissão são matérias do teatro que se produz no presente e é povoado pela vida que irrompe e se grafa na cena, numa demanda de restauração das lacunas deixadas por tanto silenciamento sistemático. Não à toa – aspecto apontado tanto por Diana Taylor, ao pensar os Estudos da Performance no continente americano, quanto por Diana Klinger, falando sobre a escrita performativa e escritas de si – encontramos um cenário pulsante em toda a América, especialmente na América Latina, movido por uma necessidade premente de produzir experiência, vivência e desnaturalizar todo o silêncio que fora imposto por tantos regimes autoritários e processos coloniais.

No espetáculo *Sobretudo Amor*, a dramaturgia foi configurada de modo a propor uma série de ações físicas concretas no espaço: o público adentra a sala, enquanto a autora-atriz-persona está lavando seus adereços, sendo convidada uma parte da plateia a se sentar em almofadas dentro do espaço cênico. O ponto inicial do espetáculo é colocar um bolo no forno, que já está pré-aquecido – o timer do forno apita nos últimos 10 minutos do espetáculo e o perfume do alimento preenche o espaço. Todo espaço cênico é coberto de folhas, reverberando o som dos passos no ambiente. O público bebe chá de capim santo, sentindo seu perfume e também recebendo as propriedades acalentadoras da erva. O público é convidado a escrever, ao mesmo tempo que a performer, uma carta que, em seguida, é lavada em águas brilhantes, desfazendo-se assim, dismantando as palavras e materializando o desfazimento de formas velhas, desgastadas, a transmutação de dores colocadas no papel. As cartas são lavadas até desaparecerem e despachadas para fora do espaço cênico. O bolo é servido e dá ponto

final ao espetáculo. Todos esses elementos são presença e uso que, além de desempenharem função semântica, são sobretudo sinestesia.

MÔNICA: deixo a possibilidade de lançar as cartas sobre a mesa. Literalmente. Todas em branco. Sem assinatura. Sem remetente. Apenas deixando o lápis a quem interessar possa, fazer do papel coro. Aqui. Mudo de som. Prenhe de gritos. Deixo a possibilidade de escrever aqui sua carta de amor, seu atestado de comparecimento, sua declaração de mágoa. Depositar aqui seus mortos em palavra. Escrever para extrair nódulos da garganta. Pois talvez façamos parte do mesmo coro. (SANTANA, 2021, p. 309)

Nesse momento, o texto propõe a distribuição de folhas de papel para o público – que pode ali escrever livremente, sem com isso precisar se expor – como quem está à beira de uma fogueira e nela deposita gravetos para fazer crescer o fogo. Giorgio Agamben (2018, p. 29) adverte que “todo relato - toda a literatura - é, nesse sentido, memória da perda do fogo”, numa fala que expressa certo desencanto, certa perda de ilusão e magia. Perda essa que nos coloca diante da urgência de contar histórias e memórias, explicações e narrativas, ficções e relatos. Sendo aqui a fogueira como a cena, ou seja, possibilitando melhor olhar para a realidade, aquecê-la ou restaurá-la.

O bolo também diz: não passe do ponto. Não me deixe aqui dentro. Aqui na fogueira, no corredor comprido, na maca do IPERBA. Por favor, alguma hora do dia, na obviedade que somos, segure minha mão. E o previsível acontecerá, encostarei a cabeça em seu ombro em retribuição.

Levanta-se. Vai até o forno. Retira o forno, põe sobre a mesa.

Água é maleável. Persistente. Jorro. Mas fogo queima. Transmuta. Ovo, farinha, leite, açúcar, fermento. No fogo... vira bolo, carinho, abrigo, risinho... afeto.

Pega guardanapos, uma bandeja, faca. Na mesa, vai cortando delicadamente as fatias de bolo.

Tem horas que é preciso incendiar para mover.

Se eu não fosse desastrada... queimaria as mágoas velhas. Mas a chance de me chamuscar seria grande.

Corta as fatias do bolo. Coloca numa grande cesta – que se possível, pode abrigar um bolo outro, já pronto, para aumentar a quantidade a ser servida para plateia.

O amor só é perfeito na forma do bolo. Mas nem o bolo é perfeito. A busca é fazê-lo bem perfeito. Mas nem sempre dá certo. E no erro, fazemos deliciosos bolos solados.

Tenros pedaços de resiliências adoçados com esperança: sem isso não mudamos nada. Resistir quando preciso. Largar pra ficar leve. Delicadamente piso sobre o esquecimento. Esquecer as sobras, lembrar do sumo – assim mover em frente.

Assim é mover.

Sobretudo é mover.

Come. Ri. Anda.

Eis-me aqui. Na bandeja.

Deposita o bolo na porta, ao lado das águas. Retira-se. (SANTANA, 2021, p. 313)



ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E FABULAÇÃO

Seja no âmbito pessoal, pelas imersões vividas em práticas religiosas e medicinais de matriz africana e dos povos originários, seja no teor que surgiu nas entrevistas durante o período prévio à escrita da dramaturgia, a ancestralidade ficou evidente – não como um tema, mas como uma existência que se impõe e atravessa o ato criativo.

Compreendi, ao longo da pesquisa, que as referências de ancestralidade perpassam uma Bahia africanizada, também no encontro dessa matriz cultural com os saberes indígenas e portugueses. Não num elogio da mestiçagem, mas na compreensão de que certos traços culturais são intrincados na minha própria criação e nos exercícios de produção a partir da memória e da experiência. Assim, negar isso seria recusar minha própria história.

Diana Taylor aponta, inclusive, que, ao olhar a produção de performance⁴ nas Américas, seria valioso partir não necessariamente da presença, mas da ausência dos habitantes originais desse território e de povos dos quais descendemos ou cujo chão pisamos, sem consciência, ou seja, para a autora, as performances contemporâneas podem ser expressão de processos de desaparecimento, não se limitando às formas pré-determinadas pelos costumes e epistemologias eurocêntricas.

Dessa perspectiva, a ancestralidade, no processo criativo aqui tratado, é um princípio norteador, estando presente em todos os encontros de diálogo, como um marcador importante na vida das mulheres negras, fundamental na sua alienação, posicionamento no mundo, construção de resistência. Para Oliveira, a ancestralidade é uma epistemologia africana.

Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do homem com o meio-ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. (OLIVEIRA, 2012, p. 4)

A historiadora Beatriz do Nascimento⁵ forjou o conceito de corpo-quilombo, compreendendo o corpo negro como lugar onde a memória se alicerça, também onde ela se reinventa na ausência das informações, das materialidades e da porosidade que o epistemicídio colonial proporcionou. O corpo é quilombo por agrupar, além de si, a coesão grupal, o passado comum, as estratégias de resistência e os planos de fuga. Da cosmovisão yoruba, Nascimento introduz o conceito de Orí, que tanto pode significar cabeça quanto destino, além de ser uma divindade individual e pessoal, que cuida dos interesses de cada ser, pois é quem delimita a personalidade humana⁶. O Orí guarda uma posição tão alta e relevante quanto os Orisás.

4 A noção de performance que interessa nesta pesquisa é aquela produzida por Richard Schechner (2003, p. 27): "Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias".

5 O pensamento de Beatriz Nascimento se encontra formulado no roteiro e na narração em *off* do documentário Orí, com direção de Raquel Gerber.

6 ABIMBOLA, W. A concepção iorubá da personalidade humana. *Colóquio Internacional para a Noção de Pessoa na África Negra*. Paris, 1971.

Na perspectiva de pensarmos Ôrí como fonte cultural com uma potencialidade de constituir no sujeito uma consciência de si, indubitavelmente recaímos sobre a estratégia da narrativa escrita. Ôrí, palavra com raízes na língua yorubá, se articula diretamente com o conceito de quilombo também desenvolvido pela historiadora. (REIS, 2020, p. 21)

A noção de Orí propõe fragilizar as estratégias de desumanização das pessoas negras, agregando subjetividade, sem com isso se comportar nos contornos do sujeito moderno. Aqui a cabeça não é oposição do corpo, é uma divindade no corpo: cabeça-história-futuro-memória. A cabeça precisa de comida para criar, prosperar e estar em conexão com seu propósito: o ritual do borí é, assim, o espaço-tempo para alimentar a sua divindade individual.

Ainda quando estava escrevendo a dramaturgia, fui orientada pelo meu guia espiritual a alimentar minha cabeça. Curioso lembrar que, segundo ele, estava com a cabeça por demais aberta, excessivamente empática e consequentemente vulnerável. Como transitei por tantas experiências rituais que me des-territorializaram, porém, também reinscreveram minha história, minha memória, era necessário alimentar minha cabeça para que, realinhada, ela pudesse criar. Talvez tantas vozes estivessem ali, misturadas nesta cabeça que, por hora, aqui escreve, com um tanto de mar, terra, árvore, aldeia, páginas e páginas de livros, que era necessário digerir e metabolizar tudo o que recebi. E a alimentação desse Orí, pela escuta do pensamento de Beatriz Nascimento, reposiciona a busca de encenação de subjetividade negra em *Sobretudo Amor* – não mais na busca de performar um eu falante, mas buscando a conexão dessa cabeça-quilombo-documento-presença.

Em *Sobretudo Amor*, tanto os elementos de ritualidade quanto as referências à noção de ancestralidade estavam presentes na arquitetura da dramaturgia e da encenação, não necessariamente como tematização na palavra ou representação. Todo encadeamento das ações físicas e da palavra cumpriam um papel de ritualização de aproximação, exposição, limpeza, harmonização e nutrição. Das lembranças de práticas ritualísticas que testemunhei na infância, recuperei o percurso que me interessava convocar para cena: receber o

espectador, num ambiente muito perfumado, sinestésico. Convocá-lo a sentar, não simplesmente como quem vem assistir a uma peça, mas sentar-se como quem vai participar de algo que lhe exigirá uma posição mais ativa – não de uma prontidão de ação física, mas de presença plena. Assim como na recepção da casa que frequentei, era necessário servir um chá que lhes trouxesse tranquilidade, resfriamento dos ânimos. Foi aí que cheguei ao capim-santo, erva extremamente saborosa e perfumada, capaz de nos trazer uma atmosfera de quietude, frescor e alegria.

A opção por assar um bolo para ser compartilhado na cena final do espetáculo já não tinha como referência o espaço em que cresci, frequentando com minha avó, mas de outras práticas, como os sirês ou mesmo as missas, com diferentes perspectivas. Em comum, há o entendimento de que aquele alimento que chega, ao final da jornada, chega para promover e celebrar uma cura nas mais diferentes dimensões, além da alimentação propriamente dita. Numa das entrevistas, uma das mulheres trouxe uma reflexão sobre a potência da partilha da comida como um cuidado, um carinho, uma expressão de alegria. O alimento é para o corpo em sua amplitude e, especialmente, para a cabeça como divindade – também a dança é alimento, o cheiro é alimento, o toque é alimento, a música é alimento, a palavra soprada é alimento.

Sobretudo Amor é um espetáculo de teatro que aspira convocar as memórias, sejam da minha ancestralidade, da minha linhagem, sejam de cada pessoa que colaborou em sua construção. O drama colocado é o da própria existência: os sonhos povoados pelas mãos do colonizador, as mortes cotidianas, os ombros cansados do peso de uma linhagem, a solidão nos corredores dos hospitais. As experiências que colhi, somadas às minhas, criou um lugar para olhá-las de modo a rever e apresentar novos sentidos e significados. Uma transformação que se dá no âmbito pessoal e coletivo, somando as vozes que, conjuntamente, falam comigo. O público é conduzido por uma cena-ritual que o leva a performar uma limpeza alquímica, uma lavagem de dores e memórias nas águas movimentadas na cena, através de um exercício de autorreflexibilidade em conjunto. E sim, este é um teatro político – porém acessando percursos pouco habituais para as obras que se compreendem como políticas, tais como o lirismo, a criação de um ambiente de cumplicidade e não necessariamente de exposição ou constrangimento.



FIGURA 1 – Cena do espetáculo *Sobretudo Amor*. Boca, doença, cura, transformação
Fonte: Pris Fulô (2017).

Um momento performativo⁷ importante é a lavagem das cartas, escritas pelo público para si mesmo no tempo da cena. Os espectadores que estão dentro da casa recebem folhas de papel e são convidados a um exercício de escrita, uma escrita que, em si, performa a liberação daquilo que lhes pesa. Uma escrita ritual para desbastar os ombros pesados. Após distribuir as folhas e canetas e dar o tempo de redação, recolho as cartas dentro de um balde de alumínio que, de dentro, por trás das águas, projeta uma luz brilhante.

7 O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)”. (FÉRAL, 2009, p. 207)



FIGURA 2 – Momento da lavagem das cartas do público
Fonte: Pris Fulô (2017).

Busquei delinear na cena uma atmosfera de lavagem – das letras, do papel, das dores – e a modulação de um canto de trabalho. Depois de lavadas, despedaçadas as cartas, coloco para fora da casa o balde, repleto de águas – da matéria e da escrita. Voz e águas dissolvem as palavras, no gesto de dismantelar aqueles conteúdos intencionados por cada pessoa da plateia através de sua escrita.

Sobretudo Amor se projeta como uma obra de teatro performativo, entendendo este teatro como aquele em que estão borrados os limites entre a encenação e o acontecimento – com as aberturas para o acaso, as interferências das pessoas que ali presenciam. Convém trazer a conceituação de Josette Féral (2009, p. 209) para a noção de teatro performativo.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*).

É uma obra também que parte de um processo documental por meio das entrevistas, das conversas, do mergulho nas próprias fotos e memórias pessoais. Contudo, não se projeta uma cena de um teatro documentário, em que se quer manter vivo e delimitado o lugar do depoimento, os contornos do sujeito falante. Não interessa aqui delimitar sujeitos, indivíduos isolados – mesmo que a provocação criativa seja da expressão de uma subjetividade e de uma afetividade negra, historicamente silenciada, guardada, sufocada pelas pautas de sobrevivência e da vida pública. As fontes entrevistadas foram mulheres negras de diferentes gerações e atuações profissionais, mas que, em comum, tinham a experiência no debate sobre a afetividade nas vivências de mulheres negras. Foram elas: a artista interdisciplinar Laís Machado, a Professora Dra. Lívia Natália, a Professora Ma. Samira Soares, a publicitária Celine Ramos, a psicóloga Ariane Sena, a cantora Matilde Charles, a antropóloga Naira Gomes, a jornalista Lorena Ifé, a terapeuta Jaqueline Almeida e a Ebomi Cici.

O processo criativo retorna ao princípio filosófico Ubuntu:⁸ eu sou porque somos, uma atmosfera familiar compromissada com um projeto de coletividade e, não simplesmente, de uma individualidade. Ainda que nas encruzilhadas epistemológicas, atravessadas por vetores dos mais diversos, diaspóricos, ameríndios, ocidente, de modo subjacente, resida esse vir a ser, esse movimento que se dá na inteireza e naquilo que é indivisível. Ainda que não houvesse conscientemente este propósito filosófico ou o emprego desta terminologia, permeia por toda criação um senso de comunidade e a construção de uma voz que não se dá pela afirmação da individualidade, mas pela insistência no entendimento de que a afirmação da própria humanidade se dá no reconhecimento da humanidade do outro. (RAMOSE, 1999)

A existência desse princípio filosófico no processo criativo tem outros elementos presentes, como o devir movimento, num fluxo incessante do ser que não se quer estilhaçado e fragmentado na estrutura sujeito-verbo-objeto, mas compreende o verbo como personificação do agente. Por outro lado, como uma mulher negra nas Américas, sob diversas influências e confluências de procedimentos, referências, faz-se apropriado dizer que a encruzilhada⁹ é o princípio filosófico que norteou este trabalho e serviu como o fio condutor da pesquisa. De acordo com Leda Maria Martins (1997), os Estudos Encruzilhados perfazem o conflito, a tensão como força motriz e os abalos à normalização do campo. Entre as tensões que se explicitam aqui, temos o convívio entre a tradição e a modernidade, a confluência de diferentes perspectivas de ancestralidades, considerando distintas matrizes culturais encontradas em nosso território.

O espetáculo *Sobretudo Amor* se insere numa cena performativa, explorando possibilidades autobiográficas e biográficas numa perspectiva de transformação de si e de contribuir para a transformação coletiva, entendendo a produção de arte como uma experiência compartilhada e comprometida. O meu corpo em cena atua como uma plataforma moldável, mas não por uma mimese e um desejo de representar algo, alguém ou ser uma voz pelo todo das mulheres negras. Moldável, sim, pelo que a experiência do acontecimento cênico proporciona. Por cada encontro do meu olhar com o do espectador e como ele reage à palavra dita. Pelos novos sentidos que se ganham, pelos aprendizados que são disparados. Essa cena não é uma cena solitária, pelo contrário – a performance de

8 “Ubuntu, entendido como ser humano (humanidade); um humano, respeitável e de atitudes corteses para com outros constitui o significado principal deste aforismo. Ubuntu, então, não apenas descreve uma condição de ser, na medida em que é indissolavelmente ligado ao umuntu, mas também é o reconhecimento do vir a ser e não, como desejamos enfatizar, o ser e o vir a ser”. (RAMOSE, 1999, p. 3)

9 Sobre a encruzilhada: “Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção significa diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais”. (MARTINS, 1997, p. 28)

mulheres e, mais especificamente, de mulheres negras é um momento pulsante nas Américas, compreendendo sua potência política como uma expressão de preocupações culturais, sociais, éticas, estéticas e como capacidade de implicação na cena. O formato solo proporciona que nós, artistas, possamos estar implicadas na cena não como objeto do olhar e do desejo do masculino dramaturgo ou encenador. Ao assumir essas diferentes frentes de criação, com voz, corpo, memória, somos “sujeitas” e, dentro das nossas condições, fragilizamos um sistema patriarcal de signos.¹⁰

A partir dessa perspectiva lúdica e poética, *Sobretudo Amor*, obra com a qual estou verticalmente implicada, está inserida numa construção coletiva de política da visibilidade, num contexto de compreensão para negros e negras nas mais diferentes linguagens artísticas concebidas pela fabulação e pela produção de memória – a fim de nos restabelecer com nossa humanidade. E essa memória é povoada de lacunas, estilizada pela história e pela narrativa construída pelo colonizador e posteriormente, pela elite. Ao pensar no conceito de escrevivência, a escritora Conceição Evaristo (2008, p. 8) retoma a potência da palavra nas tradições africanas.

Na tradição africana, a palavra é portadora de força - axé. Contar as histórias dos antepassados é também transmitir a força deles. Saber a tradição é estar protegido, fortalecido para “continuar ser aquilo que é e acredita ser”. A memória e o relato da história se transformam em lição, explicando o mundo e orientando a vida. Existem intenções para criar e abrigar uma memória, assim como existem para criar um esquecimento. Tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história. A luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua autodeterminação. A insistência do poder, seja ele no estado moderno ou no estado tradicional em manipular a memória do povo, indica que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objetivo do poder.

10 De acordo com Marvin Carlson (2009), dentro do sistema patriarcal de signos, “as mulheres não têm mecanismos culturais de significado para se constituírem a si mesmas como sujeito ao invés de objeto da performance. Diria que esta condição se adensa se acrescentamos ao gênero, os aspectos raciais, regionais e de classe. Para uma mulher negra, de classe baixa e nordestina, a produção artística demanda a fricção da estética, das operações artísticas e do agenciamento. A investigação de linguagem é convocada para que, como mulher negra, possa ser o sujeito falante. E enquanto a fala ocorre, possamos refletir nas condições de emissão e de escuta. A viabilidade de sua continuidade e reverberação.

Evaristo propõe uma escrita que se articula a partir da reivindicação de uma posição na história, produzindo a memória – seja pela escrita aceita pelos cânones, seja a que preserva a oralidade como território prioritário de produção de conhecimento.

FABULAÇÕES E DEVIR: UMA CONCLUSÃO

Tavia Nyong’o (2015) formula a noção de afro-fabulação, na qual a figura do contador de histórias rompe condições hostis e restritivas para sua emergência na representação – colocando em tensionamento as formas de representação burguesas.

O autor aponta alguns problemas para o artista negro: como fazer uma arte política, comprometida com um devir, sem aceitar os limites sugeridos para o artista negro, convocado a frequentemente estar num território criativo de constatação, reiterando discursos já codificados sobre as pessoas negras, cumprindo um lugar esperado de ser o representante de toda a comunidade e, não raro, renaturalizar o conceito de raça, reproduzindo essencialismos e concebendo uma arte que não pode ir além dos limites impostos do que um artista negro pode falar e dizer: tão somente sobre racismo. Ou pior, cumprir uma cartilha para ser assimilada como autêntica frente ao ocidental, um lugar tão delicado quanto difícil de ser vencido pelo sujeito negro, em seu psiquismo e sua elaboração.

As provocações de Nyong’o apontam para algumas inquietações vividas nesse processo artístico, ainda que reconhecendo a potência de uma fala que se dá articulada em comunidade com a finalidade de produzir visibilidade e reivindicar a narração de uma história que é coletiva. Por outro lado, recusei-me, dentro da obra, empregar termos, procedimentos e signos que trouxessem uma leitura única para esse acontecimento – está ali meu corpo de mulher negra, no ambiente que já fora descrito, mas estrategicamente evitei, textualmente, termos que apresentassem leituras unívocas sobre história, racismo, violência.¹¹

11 Bell Hooks traz uma importante reflexão sobre a potência de se fazer ajustes necessários na linguagem, ao compreender que o campo da produção de sentido e da estética é território de luta: “A luta para acabar com a dominação, a luta individual para se opor à colonização, deslocar-se de objeto para sujeito, expressa-se no esforço de estabelecer uma voz libertadora – aquela maneira de falar que não é mais determinada por sua posição como objeto, como ser oprimido, mas caracterizada pela oposição, pela resistência. Ela demanda que paradigmas mudem – que aprendamos a falar e a escutar, para ouvir de uma nova maneira”. (HOOKS, 2019, p. 50)

Sobretudo Amor fala sobre devir, sobre o movimento de ser sendo, das aspirações e vontades. É um corpo no desafio de, amorosamente, deixar emergir os conflitos intersubjetivos, deixar jorrar as inquietações e a alegria dos encontros, a vulnerabilidade. Em conversa, passar por reflexões sobre os hábitos culturais e os desafios, postos para nós, de fazer desse corpo potência. Minha inquietação segue, somada a tantas críticas que foram possíveis de acessar ao longo da pesquisa de Doutorado, concluída em outubro de 2021, bem como a minha própria aspiração em falar sobre a subjetividade, numa perspectiva de elaboração artística e política que se distancie de concepções de individualidade burguesas e de projetos de humanidade que, historicamente, recusaram e negaram nossa existência. O desafio se soma à angústia criativa de compreender que essas questões, tanto mais filosóficas que artísticas, são pontos a serem perseguidos e que não devem pesar e impedir o fluxo criativo.

Durante o período da pandemia do vírus covid-19, em 2020 e 2021, a dramaturgia e o espetáculo foram retomados em condições adversas: fazer teatro sem a presença do público, despertar sensações sem o encontro entre corpo, cheiros, texturas, sem toque. Em 2021, foi possível fazer todo espetáculo na perspectiva do vídeo, falando diretamente para câmera e, assim, diretamente para o espectador, propondo pausas, interrupções: preparar seu próprio chá, seu café, a escrita da carta, dar-se o movimento necessário. O formato em vídeo tornou possível o alcance de um público diverso, em diferentes partes do Brasil e no exterior – o que foi uma conquista para uma obra que nunca foi apresentada fora do país. A segunda experiência foi ainda mais disruptiva: fazer o texto lido – procurando manter os estados psicofísicos, alguns gestos que alteram a qualidade da voz – para o formato podcast – o que permitiu a potencialização do texto, com seus efeitos e discurso, e sendo o principal elemento. Embora este artigo não vise tratar de recepção, nem venha aqui compilar as impressões do público, houve pontuações frequentes sobre a identificação das premissas do trabalho: ancestralidade, reconhecimento de memórias comuns entre mulheres negras, sensorialidade e a força da palavra.

Sobretudo Amor convoca a noção de amor, à luz do pensamento da autora feminista negra Bell Hooks: compreender o amor como uma política de resistência para pessoas negras, transformando o modo como nos vemos e somos para,

assim, criar as condições necessárias para nos movermos contra as forças de dominação que cotidianamente nos desumanizam. O amor, como potência política e afeto que move, pode (e deve) ser revolucionário, ao romper velhas políticas de ódio e aniquilamento. Diante de velhas instituições muito vivas e ativas no projeto de desumanização de corpos racializados, nos quais o mais exitoso efeito é a assimilação de auto-ódio, o amor representa uma utopia curativa e uma prática cotidiana de desmonte dessas operações.

A ideia de abandono das estruturas cristalizadas e desaprendizagem daquilo que esvazia potências é o rumo proposto pelo desenvolvimento das ações no espetáculo, bem como na dramaturgia: afirma que o esquecimento pode ser uma dádiva, ao citar um trecho do texto: “desaprender é a melhor coisa que pode acontecer com uma pessoa”.

Ao abordar o erótico como uma potência política para mulheres, a poeta e pensadora afro-americana Audre Lorde nos lembra da urgência de desmontagem dos valores opressores internalizados, numa ação de reconhecer as forças que nos desumanizam não só no espaço público, mas na própria capacidade de se ver, sentir e se relacionar com o outro. “De tudo prefiro o esquecimento, incluindo a mim mesma”, falo na performance, o que traz um duplo sentido: tanto esquecimento daquilo que pode ser superado, transposto, perdoado; quanto daquilo que carregamos de tesouro, potência, que é esquecido para caber numa forma socialmente imposta. “Enquanto essa hora não chega, faço mímicas para afirmar que sou humana, embora não pareça”, de modo a avançar na reflexão sobre o permanente esforço para dissolver a desumanização que contorna o corpo negro.

Assim, este exercício de relato de processo artístico é, sobretudo, um relato de inquietações criativas, problemas criados, desafios impostos que não se fecham. Talvez porque a aspiração seja pelo devir, uma travessia na proposição de uma performance negra comprometida, sim, com a experiência e com a transformação através da cena, tanto de quem nela se implica no ofício, quanto de quem nela frui e flui. Nesse sentido, essa escrita denuncia a linguagem: flagra a colonização por fora e por dentro dos mecanismos de resistir, de atravessar o tempo, de mobilizar as memórias.

REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, W. A concepção iorubá da personalidade humana. *In: Colóquio internacional para a noção de pessoa na África negra*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 54. ed., 1981.
- AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BAROSSO, L. (Po)éticas da escrevivência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 22-40, maio/ago., 2017.
- BARTHES, R. *A Morte do Autor*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- BERVERLEY, J. Puede ser gay la nacion? *In: RODRIGUES, I. (org.). Convergencia de Tiempos: estudos subalternos/ contextos, latino-americanos estado, cultura, subalternidade*. Amsterdam. Ed. Atlanta, 2001.
- BONFIM, V. M. da S. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas. *In: NASCIMENTO, E. L. (org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovador*. São Paulo, 2009.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CARLSON, M. *Performance: uma Introdução crítica*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- EVARISTO, C. Escrevivências da Afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releituras*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, nov. 2008.
- FERAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 198-210, 2009.
- FOUCAULT, M. *Ordem do Discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. *O que é o autor*. Lisboa: Passagens, 1992.
- GIDDENS, A. *A transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- HOOKS, B. *Black looks: race and representations*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>. Acesso em: 1 set. 2021.
- HOOKS, B. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOOKS, B. *Intelectuais Negras*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 1 set. 2021.
- HOOKS, B. Performance practice as a site of opposition. In: UGWU, C. (ed.). *Let's get it on: the politics of black performance*, p. 210-221, Seattle: Bay Press.
- KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.
- LEAL, M. L. Memória e Autobiografia na Composição da Cena. *Anais IV Reunião Científica da Abrace*. Doutorado em Artes Cênicas. Uberlândia: UFU, 2011.
- LORDE, A. *Sister Outsider: Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. 1. ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- MENDES, C. F. Dramaturgia, corpo e representação. *Agente Revista de Psicanálise*, v. 1, p. 148-154, 2013.
- MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. Formato: ePUB.
- NYONG'O, T. Unbordening Representation. *The Black Scholar*, v. 4, n. 2, 2014.
- OLIVEIRA, E. D. de. A epistemologia da ancestralidade. *Revista Entrelugares: Revista de Sociopoética e abordagens afins*, ISSN 1984-1787, 2009. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- PACHECO, A. C. L. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: Edufba, 2013.
- PEREIRA, E. de A. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- RAMOSE, M. B. *African Philosophy through Ubuntu*. Tradução: Arnaldo Vasconcellos, p. 49-66, Harare: Mond Books, 1999.
- RAMOS, L. F. *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- REIS, R. F. dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano XIII, n. 23, abr. 2020.
- SALLES, C. *O Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SANTANA, M. P. *Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

SARRAZAC, J. *Sobre a fábula e o desvio*. Tradução: Fátima Saadi, (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHECHNER, R. O que é Performance? *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano II, n. 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

SANTANA, Mônica: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade), dedica-se à pesquisa de processos criativos colocam em crise as monolíticas representações de mulheres negras.

EM FOCO

TABLE FOR UPSIDE DOWN PRACTICES

MESA PARA PRÁTICAS DE CABEÇA PARA BAIXO

MESA PARA PRÁTICAS AL REVÉS

VANIA GALA

GALA, Vania.
Table for upside down practices
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **86-113**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

ABSTRACT:

In this paper I describe the collective performance entitled *Table for Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a). The particular performance(s) performed at *Table for Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a) are in a sense rehearsals of the particular positioning of upside down and a web of other various positionings and performances that emerged under this context. The performance assumed the performative conversational form in a long table with the participants. Departing from the idea of positioning as performative or even more mundanely as a position assumed in, with or within black bodies the conversational performance framed questions and speculated about particular positionings. In this regard, the performative table echoes Glissant's (2010) sensibility in a belief that things, concepts, ideas do not necessarily follow a transparent deductive course but are often the product of intuitively complex networks in relation. In other respects, these performance(s) reflect a relevant aspect of dance practice. As a praxis – without forgetting its highly oral facet – dance is characterized by “a radical hospitality” towards unfamiliar “languages, unknown processes without evident protocols or contracts” (GALA et.al, 2019) and in many respects opaque. Opaque to the body, the performers and other various intervenients under choreographic performative processes or trainings.

KEYWORDS:

choreography; opacity;
(non)performance; radical
hospitality

RESUMO:

Neste artigo descrevo a performance coletiva intitulada *Mesa para Práticas de cabeça para Baixo* (GALA et.al, 2019a). As performances realizadas na *Mesa de Cabeça para Baixo* (GALA et.al, 2019a) são ensaios do posicionamento particular de cabeça para baixo e de uma teia de outros posicionamentos e performances que surgiram neste contexto. A performance assumiu a forma performativa conversacional numa mesa longa com os participantes. Partindo da ideia de posicionamento enquanto ato performativo ou, mais mundanamente, enquanto posição assumida em, com ou dentro de corpos negros, a performance conversacional enquadrava questionamentos e especulou sobre posicionamentos específicos. Nesse sentido, a mesa performativa ecoa a sensibilidade de Glissant (2010) na crença de que conceitos e ideias não seguem necessariamente um curso dedutivo transparente, mas muitas vezes são o produto de redes intuitivamente complexas em relação. Por outro lado, estas performances refletem um aspecto relevante da prática da dança. Como práxis – sem esquecer sua faceta oral – a dança é caracterizada por “uma hospitalidade radical” para com “linguagens desconhecidas, processos desconhecidos sem protocolos ou contratos evidentes” (GALA et.al, 2019) e em muitos aspectos opacos. Opacos em relação ao corpo, aos intérpretes e outros intervenientes envolvidos em processos ou treinos coreográficos.

PALAVRAS-CHAVE:

coreografia; opacidade;
(não)performance;
hospitalidade radical.

RESUMEN:

En este artículo describo el performance colectivo titulado Table for Upside Down Practices (GALA et.al, 2019a). Las performances realizadas en la Mesa de Cabeça para Baixo (GALA et.al, 2019a) son ensayos del posicionamiento particular de la cabeza hacia abajo y una red de otros posicionamientos y performances que surgieron en este contexto. La actuación tomó una forma performativa conversacional en una mesa larga con los participantes. Partiendo de la idea del posicionamiento como acto performativo o, más mundanamente, como posición asumida en, con o dentro de cuerpos negros, la performance conversacional enmarcaba interrogantes y especulaba sobre posiciones específicas. En este sentido, la mesa performativa hace eco de la sensibilidad de Glissant (2010) en la creencia de que conceptos e ideas no necesariamente siguen un curso deductivo transparente, sino que a menudo son el producto de redes de relación intuitivamente complejas. Por otro lado, estas actuaciones reflejan un aspecto relevante de la práctica de la danza. Como praxis –sin olvidar su faceta oral– la danza se caracteriza por “una hospitalidad radical” hacia “lenguajes desconocidos, procesos desconocidos sin protocolos ni contratos evidentes” (GALA et.al, 2019) y en muchos sentidos opacos. Opaco en relación con el cuerpo, los intérpretes y otros actores involucrados en procesos coreográficos o de formación.

PALABRAS CLAVE:

coreografía; opacidad; (no) performance; hospitalidad radical.

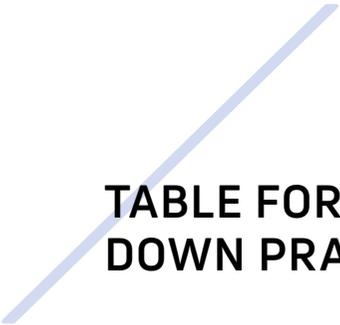


TABLE FOR UPSIDE DOWN PRACTICES

ENTITLED TABLE FOR *Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a) is a conversational performance that was part of the programme “Where I Stand”, an event on black feminism which invited relevant Portuguese Afro-descendent artists and scholars. The particular performance(s) performed at *Table for Upside Down Practices* (GALA et. al, 2019a) are in this sense rehearsals of the particular positioning of upside down and a web of other various positionings and performances that emerged under this context.

The table had the duration of one hour and thirty-seven minutes, although as stated in the programme note (Gulbenkian Foundation, 2019), it was initially supposed to last only one hour. Such performances were performed and choreographed by all the participants involved around a long table. Here, I am including as participants both humans and non-humans. By this is meant that special attention has been given to place, substances, various forms of devices, and materials. They were all performers and part of larger conversation(s). The believe that disappearance, the hidden and opacity can be the potentialisers for intensive, close encounters between self, others and particular collaborative things is behind the setting up of these performances, of which various devices at the disposal of the participants are a fundamental part.

As a collective singular choreographed assemblage, the conversational table operates as a constellation of correspondences, positionings of particular performances that result from attending to a diversity of practices proposed by the participants. In contrast with attending to the singular presence of one performer whether in the form of a speaker or a host – the master of the house – often found in conference or theater settings, the intention is that of attending to an intertwined set of performances and practices. These particular performances are rendered visible by the different participants in a diversity of ways: body positionings, orally expressed reflections, disagreements, silences, emotive declared positionings, body experimentations and degustations. They distribute attentions, exchanges, repay debts in return or surrender participants to attending to the significance of silence(s) and its performance. Some of these manifestations supply information, even restore the body or in turn provide ammunition in the form of expressed dissensus. This later aspect served for disputed conversations around dissensus, disagreement, in its expressed emotive form or if some other particular forms of its expression should or should not be part of such a table. As one participant rightly said non-violent heated contention is part of daily family dinners so why should such expressions be eradicated from a performed conversation in an arts environment? Her interpellation questioned the aesthetics, (a)methodologies and practices erased under the guise of supposedly democratic consensus.

Perhaps difference, struggle, should not be limited to particular forms of expression always monitored by a master or a higher order? I highlight here the importance of dissensus in the current climate but also to how transparency and consensus can or have become themselves forms and sources of regulation. Often corresponding to a negation of particular expressions or forms of existence.

The setting of pre-destined roles does not allow for other ways of conveying knowledge or experience and places fixed roles even perhaps unwanted ones (in my case) on people. It is not a surprise that my choice from the beginning in adopting a nonperformative (MOTEN, 2017, pp. 101-107) positioning as a host found resistance.

My aim with these collective performances made together in the moment has been not only to oppose the tendency to value performance through visibility,

presence and productivity. It is also above all to reconsider the unconnected, the unseen and the hidden. To perform in the gaps (MOTEN, 2003) is more off limits than one is led to believe, particularly in institutionalized art spaces. In this regard it is worth noting a particular episode in a Facebook exchange with ‘the presumed chair’ of the section I would be part of, after sending all the materials to the organizers regarding the *Table for Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a).

The need for a fixed host or a directed fixed guidance in a table to set up conversations was assumed as a necessary condition by the person to whom the chair role had been attributed a priori. This was inferred and expressed in a Facebook exchange. And yet even upon my insistence that the table was about opacity and upside down as a positioning, it was difficult to convince this person that in my performance ‘we were all speaking’ and no one had pre-fixed roles or favoured knowledge about what would be happening as described in the detailed programme note sent in advance: “it will be written, generated and developing in similar fashion to the experiencing of my tentative practice. Interrupted by scores, aleatory procedures and other unexpected interventions” (GALA, 2019)

Such an idea seemed unconceivable, unfathomable, impossible to be imagined. The difficulty in letting go of a role and imposing particular roles on others was evident already then. Without further disclosure on this issue, I deliberately hid the fact that even myself as the event proponent would not know what devices would be actioned and as a consequence what materials (screen projections, uttered performances, positionings, body experiments) would be activated and performed.

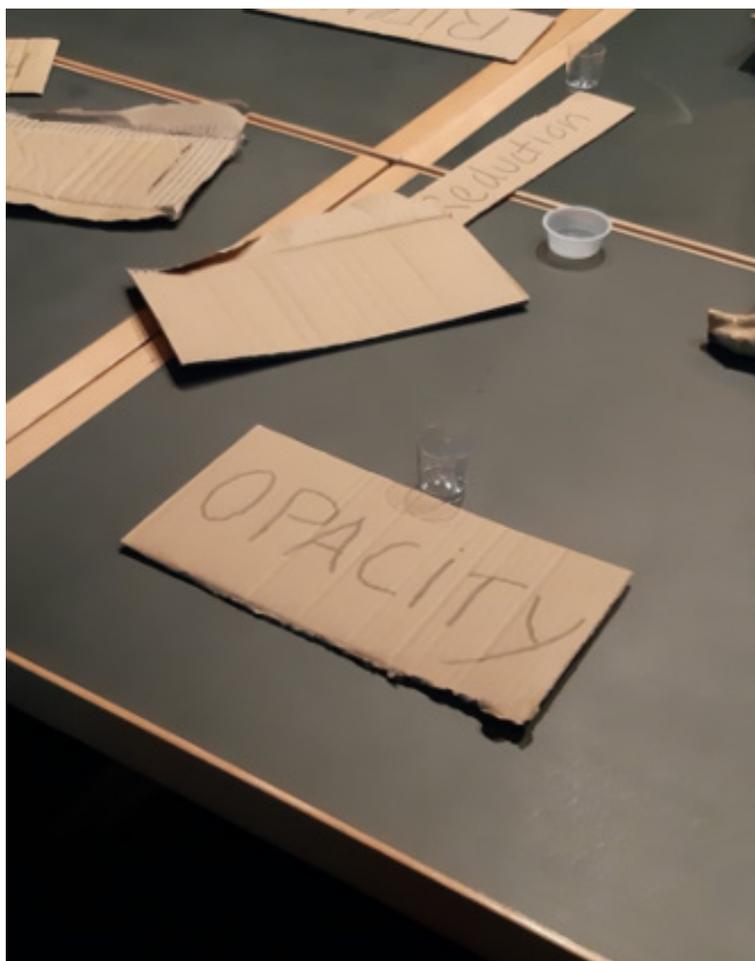


FIGURE 8 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

The idea of transparency as expressed in the Facebook exchange is also a form of controlling specific discourses and formatting speeches on people by ascribing them a particular reductive visibility in institutionalized structures. Even when the invitation and formulation behind an event is one of a supposedly opening, of an opening towards alternative voices.

Often the inspection and regulation put in operation is larger than one is led to believe. This was a clear example to me how visibility can also be a source of regulation. Regulation insofar as it selects a few unique aspects of knowledge of their subjects and sets the particular performances and the terms of relation deserving consideration and permitted to be performed. This is a reminder that visibility might signify a reduction (GLISSANT, 1997) or a negation of particular dimensions of existence.

Ultimately, *Table for Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a) is also a proposition for alternative performances and positionings. My intention from the beginning

with such a set up was to call for other kinds of hospitality or hosting in the form of a performance. An experience that: “belongs to another order altogether, beyond knowledge, an enigmatic “experience” in which I set out for the stranger, for the other, for the unknown, where I cannot go. I do not know what.” (DERRIDA; CAPUTO, J., 1996, p. 112)

For this purpose, I decided to bring in devices of which I myself had no control or knowledge of. A variety of dispositifs were included in these preparations such as the cardboard pieces distributed on the table with written words or an unknown language to me. Thus, even the actual positioning and distribution of the cards on the table was given to different technicians and curators that helped with its preparation.

Such a deliberate set up is an invitation for an unconditional hospitality (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2000), a hospitality characterized by the consistent practice of upsetting and frustrating the expectations of a directive univocal performance(s) or presumptions of particular promised performances. A performance open to inward disturbances, failures, unexpected tensions; punctuated by much needed provocations. Doing so opens hospitality up, it avoids the traps of normativity and fixed roles. It welcomes unknown guests, practices and ways of doing; aspects rarely acknowledged, tolerated or deserving consideration.

This manifests a radical openness to an absolute, indistinguishable other and it is only through such an approach involving distinct trainings and procedures that a particular shared multiple disposition is kept alive, open and loose.

The role of a host is deferred strategically, not even held up in sight in order to form a relation, as if the keys are given from the very inception to the guests. This is the case from the onset of the performance for instance the walk leading to the performative space relies on the participants own initiative. Here, the host of the table is camouflaged amongst the participants, anonymous. Participants were grouped outside and welcomed to walk towards the back of the stage through a sinuous badly lit corridor leading into a stage door. Rather than the habitual large, bright entrance of the actual auditorium the choice was for a subterranean-like passage into the performative place. There, a table measuring approximately nine meters occupied the central area of the stage. Some guests sat down on the chairs

at the table, few in the auditorium seats, others on the floor, while many took time having a look at things and particularities of the site, they were in. A sense of open choice is signaled from the very beginning where heading to the room is open to the initiative of the participants without any sort of guidance given.

Moreover, by giving the choice to establish the mode, direction of the performance or even a complete diversion of paths through a game with written cardboard pieces a significant decisive relevance is given to the visitors.



FIGURE 9 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

It is worth noting the several signs of upsetting upon entering the performative space; perhaps the most noticeable is the image of the world projected upside down. So, in this initial opening into the conversational table, the idea of a call for other kind of terms of relation is signaled. This setting prepares the ground for a series of strategies or operations of refusal to perform fixed roles and upsetting comfortable positionings.

If often a host occupies the place of the master of the house in the conversational table, the host is camouflaged under a nonperformative (MOTEN, 2017, pp.

101-107) mode. In adopting such a nonperformative (MOTEN, 2017, pp. 101-107) positioning, and in my failure to adhere to the terms of what that role is supposed to be, I am also upsetting and frustrating the expectations of a directive performance or presumptions of particular promised performances. Here, I highlight the written presence of Cape Vert Creole language pointing towards a knowledge that the host is expected to perform. Clues like this are a recurrent part of the table. They form an important part of the devices at the disposal of the performers and set in motion the various performances, positionings or personal evocations that constitute the conversational table. As a result, there is a recurrent upsetting of roles but also the adoption of an “unconditional hospitality” (DERRIDA; DUFOURMANTELLE 2000) that insists on taking away the ground from the participants, prompting them to consider and imagine other knowledges, positionings or parts, even the one of hosts.

Such an aspect emerges in the repeated practice of failing to fulfill a promise of particular expected performances by the use of several devices: a card game, proposed physical positionings, images projected in the screen, objects at the disposal of the guests and ginger for degustation, visualization, touching or any other utilization. Additionally, this manifests a refusal to comply with particular expected performances of operationality and productivity.

Before the participants there is a host that lends herself to losing her positioning. A host that allows herself to become other, (an)other here in the sense of losing the role of the “master of the house”. Better yet a host, a speaker that maintains her ‘wall flower’ positioning and urges the awaited guest to venture inside as “the host (*hote*) of the host (*hote*).” (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, A., 2000, p. 125).



FIGURE 10 – Gomes, S (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

As mentioned before, the direction taken by the conversation is mediated through the cards. It is not the initial host who chooses what is spoken – this results from the participants' aleatory choices. Sampling emerges as a prominent practice exercised through the cards but also through a 'detox rhizome' (ginger) inside several tiny containers, and through conversations, interruptions, silences or other various choices at the disposal of the participants. Of particular importance is the fact that the meaning of some of the words on the cards is itself unknown to the original host, while some of the participants might hold that knowledge. In displaying an unfamiliarity and incapacity to speak Cape Vert Creole I am not only frustrating the presumptions of particular promised performances but also gesturing towards the opaque. I, we, together continue following the initial darkly lit path, the ginger subterranean root on the table raw or peeled in containers exhaling the fragrance of its stimulating properties. Hereof, the intention is to excavate at the margins "making and

attending to the cultivated silences, exclusions, relations of violence and domination” (HARTMAN, 1997, p. 11). Putting them in relation to the particular performances happening before our eyes in the room within our table. It is a persistent reminder of the opaque as a source of vitality as well as a strategic resistance and a way of withholding and transmitting practices.

Additionally, by frustrating expectations this singular device opens questions of reductionism and how easy it is to fall into the trap of hasty presumptions about others. The first time this is prompted, two participants throw similar synonyms in Portuguese, aiding the performers, helping me and others around the table with the meaning(s) of the word: “rabeladu”.

Initially, I am not found out. My incapacity remains undetected, unexposed. I proceed to explain my incapability to speak the language by asking participants to contribute, many respond and get involved partaking new roles.

They open up a world of different significations and translations: leading to a reflection on the meaning(s) of that particular word which can translate as recalcitrance. For the guests in this language, it refers to the slaves who ran away, fugitives who constructed new communities and practices in Cape Vert. Inadvertently, our guests already occasioned us to delve into the margins of opaque languages and practices. In a sense the game with the cards is a challenge in how words are put to work differently, what they do, what they can lead this performance, this event to. What performances, articulations, associations can be made from them.

Further on, there is a word few people know, only one participant hesitantly suggests a translation, others are unsure, disagree. In preparation for our performance, I had asked Apolo de Carvalho to translate particular words as materials for the table. These are the words written in three languages (Portuguese, English and Cape Verde Creole):

Opacity secret disappeared (non)performance withdrawal recalcitrant resistant
fugitivity camouflage reduced refusal withholding ginger foot upside down upside
down hospitality radical paraontology

opacidade secreto sumido (não)performance retirada afastamento retiro
 recalcitrante relutante resistente inconformante fugitividade camuflagem
 reduzido recusa retenção gengibre caule de pernas para o ar de cabeça para
 baixo hospitalidade radical paraontologia

opasidadi Subi pintxa disfasadu senperformance saida risguardu rabeladu indisisu
 risistenti inkormanti fujitividadi kamufłaji indjutudu nega iper pirformatividadi
 ritenson jenjibri pe di planta di pe pa riba di kabesa pa baxu ospitalidadi/gasadju
 radikal paraontologia

Undisguised, I openly check my improvised personal ‘dictionary’ and the meaning is not the same. In form of provocation, I raise the possibility of Carvalho having tricked us. As a punctuation he left in the form of a trick to alert us. Perhaps he is reminding us that accessibility might have rules, that there are steps required in every relation. After all, there is a kind of caring or generosity, a reciprocity involved in the fostering of any relation. In doing so, the question of the right to opacity is brought to the table.



FIGURE 11 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

In pointing out my not-knowing how to speak Creole, I am gesturing towards the idea that just because I do not speak it does not mean I am not allowed

to form a relation to it. But more, I imply another kind of relation, one that does not fall into exoticism and that allows for the author of those words to be opaque. As I refer at the table, I do not know if Carvalho did in fact lie to me when he translated the particular word that somebody affirmed to have a different meaning to the one given by him. In doing so, I am calling for the right to opacity and raising a series of ethical questions around the terms of the relationality proposed at the table. (Non)performance here emerges as a refusal (from the part of the host and perhaps from Carvalho) to perform what is expected to frustrate those expectations and by doing so opening questions of reductionism and exoticism.

But just as importantly, the incapacity of the host to speak this language lays bare other means of knowledge exchange and is a key for some of us to realize that even faced with the unknown perhaps one can form a relation with the opaque. This is a perfect example of Glissant's idea that ways of knowing do not emerge in a transparent or completely comprehensible path. Ideas often arrive to us rhizomatically, subterraneously, and in intricate steps of intertwined relations. As a consequence, an incapacity to speak a language does not necessarily mean one cannot form a relation which can be conducive to significant understandings or knowledges around it. This engagement with the hidden showed itself beforehand in the choice of materials at the disposal of the audience but also in the possibility of adopting a Creole language or of speaking between two languages rather than the usual traditional option where one has to opt for a single language to express oneself.

As a result not only there is a recurrent upsetting of roles that come with 'place', or with the instrumental use given to things (e.g. lectern, writing board) but also the adoption of an "unconditional hospitality" (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, A., 2000, p. 83) that insists on taking away the ground from the participants in order to encourage and prompt them to new roles, even that of the host. Therefore, my interventions are punctuated by "a giving which gives beyond itself, which is a little blind and does not see where it is going" (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, A., 2000, p. 112), by being led at times by a "not-knowing". Or on the contrary, interventions emerge in the form of provocations or deviations towards other paths or practices.

A diversion of this kind occurs literally within the body. The invitation to assume an upside-down position introduced straight after all the participants had assumed a comfortable role at the table is a shift of this kind. A shift in a practice. Here, such mediation between practices advances non-evident kinds of understandings and alternative ways of accessing knowledge often disregarded in the Western archive (SCHNEIDER, 2011, pp. 99-102). If that had been signaled already through these various devices (lectern, image projected, white board facing backwards to the audience seats) now performers were invited to bring themselves into new roles, imagine or experience what these can be.

The difficulty in assuming such positioning or the instability of experiencing verticality and gravity exposes the body into an unstable positioning, one where how one sees things is radically different. Not only does this position exposes the body into an unstable disposition where gravity and verticality are radically different, it sets the participants into arrangement(s), distribution(s) and sightings of a totally distinct order. To adopt a more fragile unknown positioning is way of opening up other ways of knowing and avoid normative formations.

In this respect, to “take away the ground”, to literally materialize this position within bodies, is also an invitation to realize the discomfort or unfamiliarity of such formation just as the first image of the world upside down or the horizontally placed lectern where the director of the museum and previous speakers had been speaking into an inclined auditorium. Such a proposal was verbally introduced by me through the following lines: “I would like to invite you before we continue with our table that we find a place in the room to find this position. What type of associations emerge from experiencing the world upside down?” (GALA, 2019b, 00:05:52-00:08:34)



FIGURE 12 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

The various cues in the form of body propositions, cards, things upside down in the room and rhizomes play an important role in opening space for other ways of knowing. They prioritize sampling, assemblage, embodied positionings and impressions verbally expressed or propelled by the degustation of an aromatic rhizome as privileged modes for knowing.

In doing so, they foster a distinct form of care: a demand for attending to a network of practices and senses. But as importantly, its manifestation(s) is/are also diverse in form, content and matter. Hence, its performance making demands a constant mediation from all participants. Such attendance is not dissimilar to that of a gardener in a continuous process of mediation.

As a gardener one is always in a continuous process of mediation. This kind of ‘making’ is one that demands learning to listen, ability to read what the table or the moment requires. Just as in a garden where there is a constant process of back and forward, between attending to human needs or desires, and those of the plants. Here, the mediation is between different worlds, practices, performances. Glancing at the image of the cardboard cards (GOMES, 2019) dispersed on the table one cannot avert thinking of Glissant’s idea of the “Creole Garden”

(Edouard Glissant: *One World in Relation*, 2010). As a network of practices, the performance resembles the garden in the sense that various positionings in the form of a multiplicity of practices, modes of expression, and cultivated silences, are articulated and constantly in the making. Glissant's "Creole Garden" refers to small clandestine gardens created by slaves on their own initiative away from the enslaved work as a source of nutrition. These arrangements were cultivated and tended in such a way that dozens of different trees and scents mutually protected one another.

In the garden, subterranean roots interconnect, mix and help each other. The *Table for Upside Down Practices* emulates this idea in its multiple calls for tending to a network of distinct practices and knowledges. It opens up the possibility of "difference without separability" (SILVA, 2016), just like the position of 'upside down' in that it articulates within itself a relation between quite distinct forces ideas – 'the up', 'the down' – inseparable within the same plenum and in relation. The idea of a difference through exchange without losing oneself. Such cohabitation of practices calls for articulations of various orders of the visual, oral, bodily, smell, colour, tactile or even taste. But this also implies a mingling of distinct timings that cohabit side by side.

American anthropologist Anna Tsing speaks of a "polyphonic assemblage" where multiple rhythms cohabit side by side to describe a cultivation process that contrasts with that of commercial farming. There, different plants grow together within distinct timings creating "world-making projects, human and not human" (TSING, 2015, p. 24). It is also this non-synchronous temporality that opens up the possibility of generative encounters, in one experience where the negotiation of incommensurable differences creates a tension.



FIGURE 13 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

Here, ginger root plays an important role at the table. It is placed on the table bare or peeled cut in small pieces ready to be tasted, releasing its aroma. It is a minor but an important detail. When unpeeled its colour is not dissimilar to the cardboard pieces lying on the table. Its fragrance is mainly due to gingerols which are one of its components.

Ginger's origins can be traced to the island region of Southeast Asia. According to Chinese and American biologists Zizang Dong and Ann Bode (2011, p. 132) ginger has been produced and used in the treatment of several conditions in India and China for over 5000 years. From India, it was carried by traders into the Middle East and the Mediterranean from around the 1st century CE. By the sixth century, ginger was widely used in Morocco and Andalusia. According to American Lebanese ethnobotanist Gary Paul Nabhan (2014, p. 155) in the 13th century, ginger entered trade networks through "Arabian ships that carried the rhizomes or the potted plants into the east coast of Africa reaching Zanzibar" and later Madagascar.

Ginger has been used as an aromatizing agent “long before history was formally recorded” (DONG; BONDE, 2011, p. 132). Like many medicinal herbs, knowledge of its healing properties has been orally transmitted. The first written Chinese record on ginger, dated c. 500 BCE, is attributed to Chinese philosopher Confucius. In the Analects (Confucius 10:8, p. 68) ginger is mentioned in the section related to dieting, providing details of its usage and warnings on its excessive consumption.

Famed for its several medicinal properties in treating asthma, nausea, and the teeth, it appears that gingerol is the primary component responsible for these beneficial effects. Its “in vitro antioxidant” (DONG; BONDE, 2011, p. 135) properties suggest a possible role in the prevention of the deterioration of cells caused by free radicals, the molecules produced by the body as a reaction to environmental stress and other strains.

Ginger is a sialogogue; in other words, it stimulates the salivary gland, inducing the production of saliva with its antibacterial properties. As a sialogogue it is known for its anti-bactericidal and anti-inflammatory properties protecting the teeth and preventing enamel demineralization. In Angola it is also chewed for its stimulating cognitive properties. I was myself introduced to this practice by my father in our long nights playing chess in Luanda. In the session at the Gulbenkian museum this was proposed to the participants. Ginger’s reputation as cognitive stimulant, as a detoxifying and restorative agent is another reason for its presence at the table. It operates as an emergency kit, indispensable in a gathering that invites dissensus. The rhizome which is the stem of the plant that grows horizontally under the ground producing roots is the major part that is ingested.

But perhaps the most unusual thing about ginger and another reason for its participation at the table is its actual origins. These are uncertain, by this I mean that ginger ‘does not grow wild’ so its ‘becomings’ are unknown. Its existence attests to and is a manifestation of the entangled lives of human and non-human, suggesting perhaps (un)intentional human selection. As such, it blurs the dichotomy between the artificial and the natural. Ginger’s presence bears witness to how biological and environmental change, techniques and practices, anthropological trajectories and sociocultural choices are inseparably linked. The complex entanglements of its becomings remain obscure until this day.¹

1 The complex (non-human-human) entanglements of ginger’s becomings seem to defy the botanical binary taxonomy categorization of “indigens-cultigens”. For some under this binary ginger would be a cultigen, a plant altered by humans. One can trace the origins of this type of taxonomy to the division between Culture and Nature that Moore (2015, pp. 17, 18) refers to. However, the opacity surrounding its venerable ancient longstanding cultivation practices and processes defies such categorizations.

Ginger is opaque both in its process of coming to existence but also as rhizome. It is a subterranean plant in a plurality of senses; its becoming is opaque and its existence rhizomatic. Additionally, ginger's medicinal restorative healing capacities are inseparable from all the other food intake. Dong and Bode (2011, p. 147) note that gingerols or any other ginger components operate in inter-reactivity to or dependency on any other food sources to induce their positive effects, and that without relation their benefits are unsubstantiated. It brings to the table a distinct rhythm, a secret delicate note. As a root it inter-connects many of the concerns performed at the table, functioning as an opaque subterranean presence operating at many orders. It performs an opaque infiltration, in many respects unresolved.

Only through an encounter where mixed-up contamination is performed, "new directions may emerge" (TSING, 2015, p. 25). This aspect is suggested in the initial moments by the host; by manifesting that my articulations would be done in an in-between language (between Portuguese and English) as this was the language, I expressed myself in: "my first language is Portuguese but right now I might be able to speak more one language than other and I mix them all" (GALA, 2019b, p. 00:13:32). At this very moment a refusal of fixity is suggested. Better yet, this hints at the possibility of a language 'in becoming', in formation undergoing training, unassembled; a language in the making as the table itself. Together with 'being upside down', both devices propose that "we release thinking from the grip of certainty and embrace the imagination's power to create with unclear and confused, or uncertain impressions" (SILVA, 2016). Both express a refusal for fixity, drawing on diverse ways of doing. Both gesture towards the prioritization of multiplicity to the detriment of stable 'universals'. As Tsing says, "everyone carries a history of contamination; purity is not an option" (TSING, 2015, p. 25). This suggests that even before this encounter, we are mixed up with others but more, that the diversity amongst all the participants human, non-human, and extra human, emerges from histories of empire and the annihilation of human and non-human populations, imperialism, extermination and exploitation.

In addition, contrary to what many artists might believe, we are all mixed up with projects with damaging effects and often reinforcing the normative power of performance.

The *Table for Upside Down Practices* (GALA et.al, 2019a) is not so pre-determined as it is composed of questions or tasks to which participants respond in real time it; is a call and response principle beyond conversation that guides the performance. Indeterminacy is the underlying principle along which the table moves.

However, to withstand unexpectedness, volatility, incompatibility, disturbance and non-simultaneity, without intentionally directing the ground according to a model, and materially shaping it, is extremely challenging. Should under any circumstances the ‘master of the house’ role reappear enacted by the proponent of the event? It is all too easy for normativity to slip back, be it in the form of performativities that have the desire to shut out multiplicity and distinct forms of expression – as one participant mentioned (GALA, 2019b, 00:33:16-00:35:02) – or other blurred unrecognizable forms. If the principle of multiplicity is to guide us perhaps other diversions and experiments of differing natures need to have their operability rethought.

Paths into these diversions need to be opened, in similar ways to the darkly lit initial corridor into the performative space at the opening or the detox emergency kit box. These are vital to reorient attention(s).

Interruptions by bringing attention to particular non-human presences or even slight changes in the room such as alterations in light might provide other generative contaminations and guide us through a shared training that is intensely bound up with the emergence of difference. For instance, the darkness installed during the viewing of a video could have been maintained or reinstalled in other occasions.

This being said, the non-determinacy given to the participants, the call and response in real time should remain the driving principles of the performance. This should be done in distinct appropriate ways – taking into consideration the variety of non-human ‘more than human’ natures at the table is the challenge. “Patterns of unintentional coordination develop assemblages” (TSING, 2015, p. 23); the mastering and fostering of the (un)intentional should be pursued. Such attending might demand from the proponent of the event a strategy to bring attention to particular non-human presences (scenographic element inside of which various objects are placed, lectern, unpeeled ginger, white board) in the room through

other call and response games inviting a dialogue with the participants. This is done by maintaining the door open to the emergence of difference and dissensus, and the choices given to the participants is the main task. Participants thereby liberate themselves of the idea of attending to 'other' as singular presence and attend this event as a rich web of practices inseparable in their multiplicity, inseparable from the opacity they emerge from.

The "creative, productive play—of science, as well as emerging ecologies, happens in patches" (TSING, 2015, p. 227). It is in the attending of these patches that new assemblages and relations are made. Yet, this demands an extremely attentive involvement from the original proponent of the event and the participants. But above all this offers a distinct path towards multiplicity and its distribution. To follow, to stay with this principle, to stay with this trouble means to avoid the trap of a universal horizon. It is a call to look at difference differently, one that perhaps makes players aware of their role in the construction of (an) upside-down practice(s). Additionally, it makes one aware of its particular positionings and surrounding opacities.

In doing so, it is necessary to pay attention to the trajectory through which disturbance emerges "as disturbance matters in relation to the way we live" (TSING, 2015, p. 161). Incompatibility or dissensus in the form of disturbance brings much needed multiplicity of voices and experiences; however, this requires "awareness of the observer's perspective" (TSING, 2015, p. 161). For instance, silences come in many forms, hearing them and realizing what relations of discomfort they might produce is vital.

Disturbances emerge in various dispositions, orders, states and expressions. Inscrutable, inaccessible silences, habitual roles and patterns of domination or performances towards the universal are some configurations that surfaced in this shared performance. Attendance is also care. What articulations or performances are chosen to be attended? What traps and roles and performances are to be avoided? Which disturbances should go unattended, avoided and deviated from or on the contrary followed? To be attentive and foster a multiplicity of voices that are often not heard. Here, it is the principle of multiplicity that such gardening should favour. It is perhaps only its repeated training that will enable the cultivation of such a multitude.



FIGURE 14 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

The bringing to the table by the curator of the museum of a microphone at the end of the event (which was not part of my initial instructions of the table) is an interesting element rightly noted by some participants. It is only because such a device was not there during most of the conversations that it was noted. And yet it demonstrated that certain performativities are ingrained and that an awareness of them through hearing can be developed is of utmost importance.

From this perspective, the conversational performance can be seen as an open-ended training to bring into operation a multitude of positionings towards new futurities. On another note, this encounter is also a ‘demonumentalizing’ move regarding knowledge(s).

Firstly, it brings to the forefront practices and knowledges (conversation, medicinal agents, sialogogue, everyday practices, ginger, other unexpected vernacular knowledges) often disregarded and rarely featured in the Western archive. Secondly, by doing so through conversation (an important, often ignored trait of dance practice) it privileges contamination and refusal of the universal as modes of knowledge making. As Tsing (2015, p. 218) points, there is little attention paid to “messy process of translation as jarring juxtaposition

and miscommunication” in knowledge making. I would also add that there is little attention paid to the particularities of the choreographic when it comes to discourse about dance making. Its opaque transmissions, hospitable contaminations, mistranslations occurring through conversation, interrupted silences are frequently avoided, if not altogether rejected from the Western edifice of knowledge. Most focus on its productivity and operativity. As a shared training, the conversational table is grounded in a belief that it is only through contamination that transformative encounters are performed, and new directions may emerge.

Attending this event as a prolific constellation of practices inseparable in their multiplicity, inextricable from the opacity they emerge from, disturbs the habitual orderly patterns of attendance, and thereby opens space for redefining other modes of doing and seeing without necessarily finding a consensus. It shifts the ground, signaling ways into the opaque and sets terms into other ways of doing that include assemblage, embodied positionings, or verbally expressed impressions caused by degustation of an aromatic rhizome.

By refusing the use of a lectern, by intervening in an institutionalized space with conversation and a shared training, I am gesturing towards the conversational as performative. Doing so in contexts dominated by written knowledges and modernity’s performative formats often manifested in attending to ‘other’ as a singular presence under particular formats the ‘dance-performance’ solo in an auditorium or proscenium is also a de-monumentalizing task. Such a task, as Santos (2018, p. 187) affirms: “is a precondition for opening argumentative spaces where other ways of knowing may be able to show their possible contribution to a more diverse and profound understanding of the world”.

My choice for conversation, for orature is an intentional one, as Santos also warns, “scientific knowledge abhors oralization” (SANTOS, 2018, p. 186). It is also often the case with dance discourses, the disregarding of oral aspects, opaque messy processes that the choreographic goes through are rarely mentioned, performed, approached or altogether acknowledged as vital in knowledge making.



FIGURE 15 – Gomes, S. (2019) Table Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

This is a preference for oralization over reading a written paper and in detriment to a performance with a univocal attendance to a singular presence. Moreover, instead of proposing a practice separated from non-methodical processes and contaminations the choice follows dance's inherently messy intricate dimension. Here, the interest is more in what choreographic performance does, what it performs in performing. It is an invitation to a performative choreographic encounter where the focus is on “what it does and how it does what it does” (SANTOS, 2018, p. 189). The conversational table does this by focusing on doing the work itself, performing it during the encounter. In other terms, at the table the emphasis is on how such knowledges are put to work during the encounter.

Following the subterranean rhizome can lead us to many of these entangled assemblages where human-non-human, capitalism, colonialism and erased performativities are intertwined. Moreover, as Tsing (2015, p. 220) notes, lively and productive spaces are opened in the “dialogue between the vernacular and the expert knowledge”. To perform it inside institutions marked by modernity has been my intention from the beginning. Such a move points to the significance of these particular training(s) and the distinct nature of such knowledges both in their non-methodical routes and in their inextricable links to the opaque.

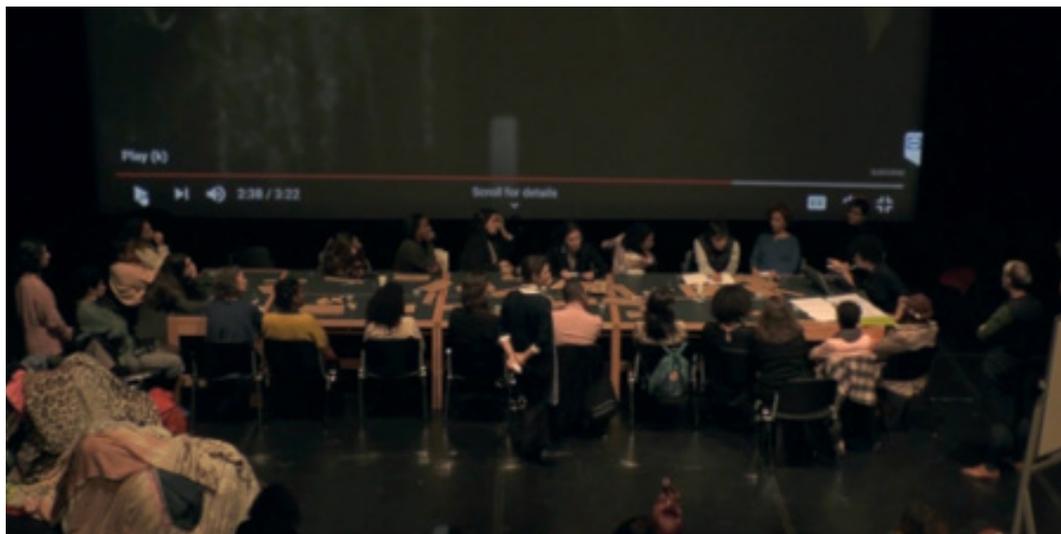


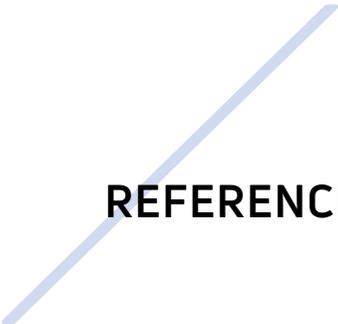
FIGURE 16 – Gomes, S. (2019) Table for Upside Down Practices. Multi Use Room, Museum of Modern Art Calouste Gulbenkian Foundation [Photograph]

Here, I stress that even within culture there is a pervasive pattern intimately linked to modernity where particular aspects of ‘culture’, culture that is around us, are ignored or not taken into consideration to be performed (as I mentioned in the beginning of this section). That these messed-up worlds are equally significant in the making of culture and open choreography to other performativities and possibilities is a significant aspect of this table. As Haraway points out, fabulation and storytelling i.e., “thinking with”, are essential for “tentacular thinking” (2016). In tracing the etymology of the word tentacular Haraway suggests that it is also ‘to feel’ and ‘to try’, implying the making of unexpected “attachments and detachments” (2016, p. 31), not only knots but also cuts. But at the heart of “tentacular thinking” (HARAWAY, 2016) is the idea of thought built collectively through storytelling, fact telling and confounded unknowns. What is suggested are ways of knowing that unfold from the unknowns that might have been told but are still to come. Haraway’s tentacularity suggests an – activated storytelling – a collective knowing and doing that entails invention, nurture and a multitude of practices of improvising together ways of “living and dying well with each other” (2016, p.29). This implies the rehearsing of a “response-ability” (2016, p. 34). As noted by Haraway, it is a mode of “thinking with a host of companions” (2016, p.31). With this, I want to suggest that the table advances through patternings drawn by the participants following trajectories, lines and networks shaped collectively.

The museum of Calouste Gulbenkian is the main and the oldest institution dealing with contemporary art in Portugal. This refusal to perform or ‘make the stage’ in a

particular way by using an encounter where conversation is central and by turning the performative space upside down runs against the expected performances in a contemporary museum. In assuming a 'non-performativity', a refusal of expected 'performances', it questions the alleged openness of the museum to other presences, alternative or divergent approaches into the performative.

As a result, this shared encounter performs conflicting positionings, silences, ignored practices found at the intersections between the vernacular and knowledge formation and human non-human entanglements. It is within this shared opaque sensibility that the political potential of other possible choreographies emerges.



REFERENCES

BODE, A. and Dong, Z. The Amazing and Mighty Ginger. In: Benzie, I. and Galor, S. *Herbal Medicine: Biomolecular and Clinical Aspects*. 2nd ed. Boca Raton: CRC Press, 2011. p. 132, 135, 147.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *Of Hospitality*. 1st Edition ed. Stanford: Stanford University Press, 2000. p. 83, 112, 125

DERRIDA; CAPUTO, J. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques*

DERRIDA. New York: Fordham University Press, 1996. p. 112.

EDOUARD Glissant: *One World in Relation*. Directed by Manthia Diawara. France: K'a Yéléma Productions, 2010. Film.

GALA, V. & al. *Mesa para Práticas de cabeça para Baixo ou de Pernas para o Ar*. Program note. Lisbon: Calouste Gulbenkian Museum of modern Art, Lisbon, 2019a.

GALA, V. & al. *Mesa para Práticas de cabeça para baixo ou de pernas para o ar*. Lisbon: Museum of Modern Art of Gulbenkian Foundation, 2019.

GLISSANT, É. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Gulbenkian Foundation. *Encontros Where |we Stand* programme note. Lisbon: Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

HARAWAY, D. *Staying with Trouble: Making Kin in the Chtulucene*. London: Duke University Press, 2016. p. 29, 31, 34.

HARTMAN, S. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in the Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1997. p. 11.

MESA para Práticas de cabeça para baixo ou de pernas para o ar. Gala, V. [Film] Portugal: Museum of Calouste Gulbenkian, 2019b.

MOORE, J. W. *Capitalism in the web of life: Ecology and the Accumulation of Capital*. 1st ed. New York: Verso, 2015. pp. 17, 18.

MOTEN, F. *In the Break*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOTEN, F. Some Propositions on Blackness, Phenomenology, and (non)Performance. In: Lepecki, A. & M. Dziewanska, eds. s.l.:Points of Convergence Alternative views on performance Museum of Modern Art/Chicago UP, 2017. pp. 101-107.

NABHAN, G. *Cumin Camels & Caravans A Spice Odyssey*. Berkeley: University of California Press, 2014. p. 155.

SANTOS, B. *The End of The Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham: Duke University Press, 2018. p. 186, 187, 189.

SCHNEIDER, R. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. In: New York: Routledge, 2011. pp. 99-102.

SILVA, D. *Difference without Separability*. In: *Incerteza Viva 32nd Bienal de São paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

TSING, A. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University, 2015. p. 23, 24, 25, 161, 218, 220, 227.

WATSON, B. *Book X, 10:8*. In *The Analects of Confucius*. New York: Columbia University Press, 2007. p. 68.

GALA, VANIA: Coreógrafa e pesquisadora. Chefe interina do Contemporary Performance Practice BA no Royal Conservatoire of Scotland (Reino Unido). Doutora em Pesquisa baseada na prática (Practice-based) pela Kingston University (Reino Unido).

EM FOCO

A ENCRUZILHADA CORPO- TAMBOR NA TRAJETÓRIA DA DANÇA AFRO-GAÚCHA DE MESTRA IARA

*THE BODY-DRUM CROSSROADS
IN THE TRAJECTORY OF MESTRA
IARA'S AFRO-GAÚCHA DANCE*

*LA ENCRUCIJADA CUERPO-TAMBOR EN
LA TRAYECTORIA DE LA DANZA AFRO-
GAÚCHA DE MESTRA IARA*

**MANOEL GILDO ALVES NETO
SUZANE WEBER DA SILVA**

NETO, Manoel Gildo Alves. SILVA, Suzane Weber da.
A encruzilhada corpo-tambor na trajetória da dança afro-gaúcha de mestra
Iara
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **114-138**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este artigo apresenta parte da trajetória da artista gaúcha Maria Lara Santos Deodoro (Mestra Lara), a partir da perspectiva dos saberes estético-corpóreos emergentes das práticas artístico-pedagógicas desenvolvidas nos últimos 48 anos através do ensino e criação em Dança Afro-Gaúcha no Rio Grande do Sul. Partindo do conceito de matriz cultural e da noção de estética nagô *odara*, expomos especificamente a importância da encruzilhada corpo-tambor na produção de uma arte cuja estética singular, calcada numa ética coletiva, é evocada a partir de imersões nas memórias africanas resguardadas, eminentemente, nos toques dos tambores do sul do Brasil. Apresentamos também o surgimento do Grupo Afro-Sul de Música e Dança em Porto Alegre, fundado no contexto das insurgências do Movimento Negro nas Artes Cênicas na década de 1970, tendo Mestra Lara como uma das fundadoras. A reflexão evidencia o contexto das danças negras no sul do Brasil destacando suas corporeidades, cuja expressividade emerge da ancestralidade africana, mobilizando corpos através da rítmica dos tambores do sul do Brasil, herança da diáspora negra nas Américas.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança Afro-Gaúcha; danças negras; Mestra Lara; prática artístico-pedagógica.

RESUMEN

Este artículo presenta parte de la trayectoria de la artista gaucha Maria Lara Santos Deodoro (Mestra Lara), desde la perspectiva de los saberes estético-corporales que emergen de las prácticas artístico-pedagógicas desarrolladas en los últimos 48 años a través de la enseñanza y la creación en Danza Afro-Gaúcha, en Rio Grande do Sul. Partiendo del concepto de matriz cultural y de la noción estética nagô *odara*, exponemos específicamente la importancia del cruce cuerpo-tambor en la producción de un arte cuya estética singular, basada en una ética colectiva, es evocada a partir de inmersiones en memorias africanas, eminentemente conservado, al ritmo de los tambores del sur de Brasil. Presentamos también el surgimiento del Grupo de Música y Danza Afro-Sul en Porto Alegre, fundado en el contexto de las insurgencias del Movimiento Negro en las Artes Escénicas en la década de 1970, teniendo a la Mestra Lara como uno de los fundadores. La reflexión muestra el contexto de las Danzas Negras en el Sur de Brasil, destacando sus corporeidades, cuya expresividad emerge de las memorias ancestrales de ascendencia africana, movilizando cuerpos a través del ritmo de los tambores del Sur de Brasil, legado de la diáspora negra en las Américas..

PALABRAS CLAVE:

Danza Afro-Gaúcha; danzas negras; Mestra Lara; práctica artístico-pedagógica.

ABSTRACT

This article presents part of the trajectory of the Gaúcha artist, Maria Iara Santos Deodoro (Mestra Iara), from the perspective of aesthetic-corporeal knowledge emerging from artistic-pedagogical practices developed in the last 48 years through teaching and creation in Black Dances, in a style named in the state Rio Grande do Sul as Afro-Gaúcha Dance. Starting from the concept of cultural motifs and the notion of *odara*, from the Nago aesthetics, we specifically expose the importance of the body-drum crossroads in the production of an art whose singular aesthetic, based on a collective ethics, is evoked from immersions in African memories safeguarded on the drumbeats of Southern Brazil. We also present the emergence of the Afro-Sul Music and Dance Group in Porto Alegre, founded in the context of the insurgencies of the Black Movement in the Performing Arts in the 1970s, having Mestra Iara as one of the founders. The reflection shows the context of Black Dances in the Southern Brazil, highlighting their corporeities, whose expressiveness emerges from the ancestral memories of African ancestry, mobilizing bodies through the rhythm of the drums from Southern of Brazil, a legacy of the Black diaspora in the Americas.

KEYWORDS:

Afro-Gaúcha Dances;
black dances; Mestra
Iara; artistic-pedagogical
practice.

O TEMPO DE INSURGÊNCIA É HOJE

A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX é marcada pela insurgência de numerosos movimentos sociais. De acordo com intelectuais negras (os), responsáveis pela historiografia dos movimentos políticos em prol da luta antirracismo protagonizada por negras (os) no Brasil, por volta de 1970 emerge o Movimento Negro Contemporâneo. (CAMPOS, 2006; FREITAS, 2006) Segundo Domingues (2007), a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, inaugura no Brasil a terceira fase dos movimentos políticos de mobilização racial negra pós-abolição no Brasil. Na perspectiva do pesquisador, nos anos 2000, a quarta fase do movimento negro se configura a partir de um “movimento cultural inovador”. Segundo Nilma Lino Gomes (2017, p. 75):

A partir do ano 2000 há uma politização da estética negra diferente daquela do final dos anos 70 e início dos 80 do século XX. Consumo, mercado, mídia, presença do corpo negro em espaços acadêmicos, formação de núcleos e associações de pesquisadores negros, presença de negros no governo federal, nos ministérios e secretarias especializadas acabam por trazer uma nova leitura e uma nova visão do corpo negro. É claro que esse movimento varia de acordo com a região, com a configuração de forças políticas e econômicas e com capacidade organizativa local do Movimento Negro. Mas não

podemos negar que as políticas de ações afirmativas reeducam os negros e as negras na sua relação com o corpo e também reeducam a sociedade brasileira no seu olhar sobre o corpo.

Apresentando as corporeidades negras na centralidade da discussão histórica, vale pontuar quão relevantes foram as contribuições de artistas negras (os) na construção da identidade cultural brasileira a partir da segunda metade do século XX. A articulação de negras (os) na classe artística, em especial no campo da dança produzida no Brasil, se intensifica na década de 1950, tendo como uma das importantes precursoras da criação em dança Moderna brasileira a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista¹ (1921-2014). A partir da história dessa classe, percebe-se que esses movimentos reafirmam a intersecção entre movimentos políticos de mobilização social negra (raça) e movimentos artísticos e estéticos de mobilização cultural negra (classe + raça) que, por sua vez, não se movimentariam sem o protagonismo e liderança das mulheres negras (classe + raça + gênero). Esta é uma encruzilhada que enfatiza a centralidade da luta antirracista no campo da dança.

Na década de 1970, o acesso de pessoas negras à educação superior desempenhou papel importante na sistematização da luta antirracista. A partir de seus espaços, emergem intelectuais como a atriz Ruth de Souza, o político e dramaturgo Abdias Nascimento, a antropóloga Lélia Gonzalez, o poeta Oliveira Silveira, entre outras (os). Ao expor as inúmeras violências produzidas pelo racismo no contexto brasileiro, estas (es) intelectuais forneceram à juventude negra instrumentos teóricos para lidar com a urgência da luta antirracista. Eles utilizavam, como estratégias de mobilização, reuniões de estudo, leitura e discussão, seminários e palestras. Segundo relata Pereira (2010, p. 175), “era preciso estudar, discutir e informar a “questão do negro” e as relações raciais no Brasil, sobre as histórias e lutas dos negros por aqui, na África e nos Estados Unidos, para informar outros e assim fortalecer o movimento que se buscava construir!”.

Esse momento também foi marcado pela revisão das narrativas históricas acerca da presença negra no Brasil, amplificando discussões recorrentemente tratadas em entidades centenárias, tais como as comunidades tradicionais de terreiros e clubes sociais negros. As entidades políticas e culturais criadas na década de

1 Aluna da bailarina Eros Volússia (1914-2004), Mercedes Batista foi a primeira bailarina negra a integrar o Balé do Teatro Municipal do Rio Janeiro, no ano de 1948. Ver Lima (1995) e Monteiro (1995).

1970 adotaram e ressignificaram o termo negro. Pautaram a valorização de símbolos associados às culturas africanas e da diáspora, e assumiram um discurso que convocava pensar a igualdade na diferença, sobretudo através de ações políticas de cunho artístico-cultural.

Como explicita Amélia Conrado (2006, 2017, 2018), alguns coletivos criados na década de 1970 imprimiram, na cultura brasileira, importantes questões políticas sobre as relações étnico-raciais. Eram coletivos de arte que buscaram dar visibilidade e legitimidade às culturas negras através da dança e da música, como o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, a Sociedade Malê Cultura e Arte Negra, o Grupo Negô, o Grupo de Teatro Palmares Inaron e os blocos afros, como Ilê Aiyê, todos na Bahia. No Recife, é criado o Balé Popular do Recife. É neste momento de reafirmação da presença negra no cenário nacional que, em Porto Alegre, surge, no ano de 1974, o Grupo Afro-Sul de Música e Dança, conhecido na capital como Afro-Sul, Afro-Sul Odomodê. Esses aquilombamentos traziam, em sua matriz política, ideologias da luta antirracista, marcada pela urgência de conscientização e emancipação do corpo negro frente ao contexto racializado resultante da herança colonial.

A década de 1970 se torna marco na luta de movimentos identitários por ser um tempo de construção de práticas políticas importantes, como a atuação na educação, contrapondo narrativas racistas através de práticas contra-hegemônicas, afrorreferenciadas, que comunidades negras afinadas com a cosmologia africana já viviam. Estes espaços nos ensinam sobre os saberes/fazeres corporais de manutenção, reverência e celebração da ancestralidade.

O período é marcado pela ruptura com a ideologia nacionalista de integração e assimilação, substrato do mito da democracia racial em sua dinâmica de conformação dos espaços de poder na sociedade brasileira pós-abolição. (GUIMARÃES, 1999 apud CAMPOS, 2006) Naquele momento, diversos coletivos – autônomos nas formas de se organizarem, aquilombados em seus terreiros do saber e conectados por uma ancestralidade africana – protagonizavam, em seus territórios, processos educativos que irradiavam as culturas negras na sociedade brasileira (HANCHARD, 2001), sistematizando saberes políticos, identitários e estético-corpóreos a partir de suas práticas. (GOMES, 2017)

A seguir, refletiremos sobre as práticas artístico-pedagógicas de Maria Lara Santos Deodoro, a Mestra Lara, integrante-fundadora do Afro-Sul, a fim de fomentar o campo de estudo das memórias e práticas corporais de artistas da dança, sobretudo dançarinas, professoras e criadoras em artes cênicas no Brasil que pautaram, ou pautam, sua atuação artística em poéticas da desobediência, estrategicamente anticoloniais e feministas. Nosso objetivo é produzir uma reflexão complexa acerca das dinâmicas instauradas no enlace entre corpo, tambor e memória ancestral nas práticas em dança negra. Reconhecemos que práticas performáticas como as da Mestra Lara reverberam diretamente na produção de sua identidade de mulher negra, artista e liderança na organização e manutenção do Afro-Sul.



FIGURE 1 – Mestra Lara em performance como porta-bandeira
Fonte: Fotografia de Marciel Goelzer. Espetáculo “Reminiscências – Memórias do nosso carnaval”, Grupo Afro-Sul de Música e Dança, 2018. Banner comemorativo dos 45 anos, 2019.

A metodologia utilizada na pesquisa² da qual este artigo resulta expressa o desejo de tomar a oralidade como fundamento africano na construção de conhecimento. Para tanto, foram organizadas performances-entrevistas-aulas, todos estes procedimentos em um mesmo evento, como uma estratégia de resposta e de ruptura frente ao silenciamento e invisibilidade produzidos acerca das referências e presenças negras no Rio Grande do Sul. A pesquisa foi produzida de forma inventiva e a estratégia metodológica tinha como finalidade potencializar os enunciados verbais e gestuais de Mestra Lara, entendidos como fonte primária de informações na pesquisa. Esses procedimentos possibilitaram reflexões acadêmicas profundas sobre os saberes/fazeres estéticos-corpóreos e políticos desvelados em um espaço de escuta de narrativas negras da Dança Afro-Gaúcha.

2 Este artigo é um dos desdobramentos da pesquisa de mestrado intitulada “Falar Fazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com Mestra Lara”, realizada entre os anos de 2017 e 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, financiada com bolsa da Capes. Ver Alves Neto (2017).

Dançar, escutar, refletir, ler, observar e analisar, falar, escrever, assimilar, criar e ensaiar, foram algumas das ações adotadas na forma de movimento, gesto, ação física ou intencionalidade, ao empreender o estudo. A ênfase se deu na escuta, para o registro da trajetória e memórias acerca da organização do saber/fazer estético-corpóreo da pesquisa e prática artístico-pedagógica conduzida por Mestra Iara. Assim, a pesquisa da qual este artigo resulta teve como um dos objetivos principais, compreender em que medida as práticas artístico-pedagógicas, orientadas pela Mestra Iara, no contexto do Rio Grande do Sul, conferem ao Afro-Sul identidade(s) própria(s), um sotaque específico em dança negra brasileira de matriz africana, que optamos por chamar como é conhecida no contexto gaúcho: Dança Afro-Gaúcha.

ENCRUZILHADA CONCEITUAL

Segundo Leda Martins (2002, 2003), a cultura negra é, epistemologicamente, um lugar de encruzilhada, pois não há possibilidade de analisar aspectos ou artefatos do tecido cultural brasileiro sem considerar as diferentes culturas e sistemas simbólicos imbricados na construção da identidade nacional. Nesse sentido, há uma busca por entender os trânsitos sistêmicos e epistêmicos atrelados ao entendimento e uso da encruzilhada como operadora conceitual que tangencia diversos estudos acerca da presença e das performances negras no Brasil. A utilização da noção de encruzilhada tem colaborado para a sistematização de concepções acerca das cosmopercepções, de princípios filosóficos e metafísicos e de saberes africanos diversos enraizados na cultura brasileira.

O conceito de matriz cultural, utilizado neste artigo, diz respeito a um conjunto de dinâmicas culturais, neste caso aquelas utilizadas na diáspora africana, para recuperar comportamentos ancestrais. (LIGIÉRO, 2017) Segundo Ligiéro (2008, p. 3):

O conceito de matrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, o

batuque, os materiais visuais, o enredo etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer, a dinâmica interativa é que é a base da performance. [...] As motrizes culturais são e serão sempre ferramentas de transporte entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre o performer e a comunidade, entre o ser operário e o artista, entre o tempo do sacrifício cotidiano e o tempo das glórias e levezas míticas, não importa a época nem a sua localização geográfica.

No artigo intitulado “Motrizes Culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)”, Ligiéro (2017, p. 23) complementa:

Ao indicar o conceito de Outro Teatro para uma apresentação de dança, não quero esvaziar o termo dança que também, por sua vez, tem avançado em direção ao teatro. Quero apenas detectar e apontar em práticas como esta, de afro-contemporâneo, que ao mobilizar o dispositivo das Motrizes Culturais de determinadas tradições africanas para a pesquisa em artes cênicas, além das opções e conotações étnicas, éticas e políticas, não centrais no estudo, há um quarteto cantar-dançar-batucar-contar aparece não como forma ou como conteúdo, como se imagina quando se relaciona motrizes com matrizes, mas como algo que vai além da compreensão racional, mobilizando a lógica dos sentidos.

O conceito de motriz cultural desenvolvido por Zeca Ligiéro (2011b) direciona atenção a entendimentos não eurocêntricos, importantes para a compreensão de performances negras, brasileiras, africanas e da diáspora negra. Na maioria das expressões destas culturas, o corpo opera como lugar de encruzilhada dos sentidos, evidente a partir da “combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro”. (LIGIÉRO, 2011b, p. 107) É o caso do carnaval e de outras inúmeras práticas performáticas negras brasileiras de motriz africana.

Outro ponto de vista é o pensamento a respeito dessas singularidades em performances da África Negra, organizado em reflexões do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau.³ Para o autor, a dança é um dos elementos da performance africana, não podendo ser um objeto de estudo isolado. O filósofo congolês sugere que o estudo das performances africanas, fruto da cosmologia e cultura *bantu-kongo*, trate o objeto de forma composta (“amarrada”), em que as ações performáticas de “cantar-dançar-batucar” sejam entendidas como um contínuo. (FU-KIAU apud LIGIERO, 2017)

A noção de estética nagô-iorubá odara, utilizada em múltiplos contextos da cultura nagô no Brasil para expressar a unicidade entre as noções de beleza e utilidade, expressa no campo da arte o resultado da articulação entre diversos códigos na composição de narrativas que se elaboram no saber/fazer estético-corpóreo.

Odara é um conceito nagô onde o útil e o belo constituem-se de forma única, bom e bonito é uma coisa só. Essa dimensão estética do saber recorre a diversos códigos complementares que apoiam e expressam a narrativa. Dança, canto, música, dramatização, vestuário, coreografia, cenário etc., se unem na harmonia da linguagem negra, e é o que Michael Jackson realiza na TV. (LUZ, 2008, p. 133)

As perspectivas apresentadas nesse quadro conceitual dão suporte para pensar a diluição das fronteiras entre as artes, no sentido da construção das narrativas, instaurando dinâmicas que se processam no corpo da/o dançarino/a/performer. O entendimento acerca do corpo como produto e produtor de si, dentro do espectro do tempo e do espaço, possibilita o apagamento da fronteira entre o corpo que se é e os saberes/fazeres produzidos em performance, pois, “na performance, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço”. (LIGIÉRO, 2011b, p. 110)

3 FU-KIAU, B. K. K. A *Powerful Trio: drumming, singing and dancing*. In: BULWA, M. *To Have One's Eyes Opened, Master's Voice of Africa*. v. 1, Material não publicado, cortesia do autor a Ligiéro (2017).

MESTRA IARA – CORPO LUGAR DA MEMÓRIA ANCESTRAL

Saúdo essa mulher pela sua existência!

*Agô Iyá! Omin ô! Odoya Ya Mi!*⁴

Abordar um pouco da história de Mestra Iara é situar o corpo em performance como textualidade de sua escrita no tempo, corpo/mente que reconhece a si mesmo e o contexto em que está inserido, bem como corpo produtor de valores e de manutenção, sobretudo de desobediência epistemo-somática à lógica hegemônica.

*Ara*⁵, o corpo remanescente, é, em si mesmo, o acontecimento da memória, pois a rede de expressões corporais (gestos, posturas, representações, sentimentos etc.) é tributária de uma transmissão impalpável na vida cotidiana, mas claramente visível na esfera dos rituais que atualizam a origem. Com efeito, no interior da diáspora escrava, não apenas no Brasil, mas nas Américas de modo geral, a presença do paradigma africano se atesta pelo posicionamento do corpo no primeiro plano do pensamento cosmológico. Os nagôs vinculam o corpo ao sagrado, que é percebido como uma experiência de apreensão das raízes da existência e da sua contínua renovação até o ponto em que o vivido não é mais do que um conjunto de virtualidades. (SODRÉ, 2017, p. 116)

Ressaltamos que o Rio Grande do Sul, estado onde Mestra Iara reside desde que nasceu, tem implementado, historicamente, políticas de acolhimento às pessoas e às culturas europeias. (TRIUMPHO, 1991) Apresenta, conforme as estatísticas, a segunda mais alta taxa de população autodeclarada branca de todo o país, tendo em sua composição racial 81,5% de brancos e 18,2% de pretos e pardos.⁶ Isso não justifica a invisibilidade que é legada às expressões culturais e memórias

4 Expressão iorubá utilizada, em religiões de matriz africana, para saudar Iemanjá e significa “Licença, Mãe! Salve as Água! Benção, Mãe d’água!” (Tradução do autor).

5 Palavra iorubá, cujo significado em português é “Corpo” (Tradução do autor).

6 MELO, I. Aumenta proporção de negros na população gaúcha, aponta IBGE. *GaúchaZH*. Porto Alegre, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/11/aumenta-proporcao-de-negros-na-populacao-gaucha-aponta-ibge-cjadvcfym0fpe01mxniljl5kh.html>. Acesso em: 7 ago. 2020.

negras e indígenas em solo gaúcho. Desse modo, a liderança de Mestra lara, nos seus mais de 45 anos de Afro-Sul, celebrando a negritude, é de grande mérito.



FIGURE 2 – Mestra lara

Fonte: Arquivo do Grupo Afro-Sul de Música e Dança (2021)⁷

Dona de uma identidade negra feminina multifacetada, filha, mãe, dançarina, coreógrafa, assistente social, gestora, empreendedora, sobretudo dona de uma genialidade corporal que diz muito sobre negritude, Maria lara Santos Deodoro nasceu em 1955, na capital gaúcha, Porto Alegre, filha de Verônica da Silva Santos e de Vilson Santos. lara cresceu no bairro Petrópolis, criada entre duas irmãs biológicas e um irmão adotivo. Aos quatro anos de idade, Mestra lara ficou órfã de pai. Sua mãe assumiu as responsabilidades da maternidade solo. Tia Lili (como era conhecida sua mãe), exímia cozinheira da burguesia judia porto-alegrense, ao ficar viúva começa a procurar bolsas de estudo em escolas privadas, com a esperança de garantir uma educação de qualidade para seus filhos.

Ela (Tia Lili) criou um sistema de proteção pra gente, principalmente pra mim, que era a mais nova [...]. Eu tinha quatro (anos), ela (irmã do meio) tinha oito. Ela era responsável por mim. Então, ela que tinha que dar conta das minhas demandas. Minha mãe saía cedo de casa e só voltava de tarde, porque ela trabalhava em casa de família e depois em restaurante. E aí, à noite, ela vinha cheia

7 Registro do curso de *Introdução à Metodologia de Dança Afro-Gaúcha*: lara Deodoro. Registro audiovisual do curso no Canal do Afro-Sul Odomode. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HrSE80qsW4k>. Acesso em: 29 abr. 2022.

de coisa, cheia de comida, e a nossa casa ficou sendo uma casa só de mulheres, éramos quatro mulheres! (DEODORO, 2018)⁸

O espaço descrito configurava uma casa gestada num sistema matriarcal negro, tal qual muitas comunidades de terreiro são ainda hoje. Mestra Iara foi beneficiada com uma bolsa de estudos no Colégio Santa Inês, uma escola confessional católica, mantida pela Congregação das Irmãs Escolares de Santa Inês, em Porto Alegre. Gomes (2017) ressalta que, após a abolição da escravidão, a comunidade negra afro-brasileira começou a visualizar a educação como meio de subverter os estereótipos criados acerca das pessoas e culturas negras, encampando a bandeira do acesso à educação como possibilidade de ascensão financeira e intelectual.

Aos oito anos de idade, por volta de 1964, Mestra Iara teve seus primeiros contatos com a prática de dança no Colégio. Iniciou as práticas corporais na Ginástica Artística que, na época, era chamada de “Ginástica Educacional Feminina Moderna”, ministrada pela professora de educação física e dança Nilva Therezinha Dutra Pinto, importante precursora da dança no ambiente escolar na cidade de Porto Alegre, durante as décadas de 1960 e 1970. (NUNES, 2017) Nilva Pinto foi a primeira professora de Mestra Iara. Ainda adolescente, Mestra Iara praticou Ginástica Olímpica na Sociedade de Ginástica de Porto Alegre (Sogipa), importante clube da elite esportiva e econômica da capital gaúcha. Crescendo num contexto escolar majoritariamente composto por pessoas brancas, Mestra Iara declara que não sentia preconceito na infância e afirma que: “se tinha, e provavelmente deveria ter, eu não percebia. Hoje em dia o racismo é bem mais agressivo”. (DEODORO, 2018)

O grupo coordenado por Nilva Pinto no Colégio Santa Inês caracterizava-se pelo interesse em diversas culturas. Segundo Mestra Iara, a potência do grupo estava na reinterpretação das danças folclóricas brasileiras. (DEODORO, 2018) O grupo era fortemente influenciado tanto pelo tradicionalismo gaúcho quanto pelas culturas das mídias da época. Por isso, usavam nas criações as músicas que faziam sucesso nas rádios locais. As novelas e filmes da época e a Ginástica Artística também influenciavam o trabalho do grupo. Dentre as coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira, destacam-se Cavaleiro de

8 DEODORO, M. I. S. *FalarFazendo Dança Afro. Entrevista concedida à Manoel Gildo Alves Neto e Suzane Weber da Silva em Evento Público no formato de Entrevista-Performance-Aula aberta, no Salão de Festas da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, realizada dia 12 junho de 2018.*

Aruanda, *Dundun* e Navio Negro. Recorrendo à memória corporal impressa na gestualidade, em algumas entrevistas, Mestre Lara lembra de detalhes da primeira coreografia de inspiração afro que dançou. Intitulada Cavaleiro de Aruanda, a coreografia tinha como trilha a música de mesmo nome, de Tony Osanah, interpretada pelo cantor Ronnie Von. Segundo Mestre Lara, Nilva Pinto “fez uma dança que era um arremedo de uma sessão de umbanda. A gente tinha umas roupas brancas com um pano amarrado. Eu, a única negra no meio, mas era uma coreografia bem-feita, era um arremedo de coisas que ela percebia do ritual”. (DEODORO, 2018)

Em 1974, Nilva Pinto levou seu grupo de dança para participar de um evento de artes nas escolas, com algumas atividades das quais Mestre Lara fez parte. As turmas se conheciam e o diferencial do grupo de dança do Colégio Anchieta era dançar com música ao vivo, produzida pelo coral da escola. Na banda do coral, havia um único jovem negro, chamado Marco Aurélio Faria, o Maestro.

O grupo do Colégio Anchieta dançava com o coral. O coral cantava. Tinha coral e banda. E na banda tinha um menino. Ele era o único negro lá. Eu, a única negra aqui. Não deu outra, né, se juntamos, né! Juntar as forças, né, instintivamente! E aí, o Marco, junto com os amigos, que é onde tinha o Paulinho, começaram a fazer essa coisa que é o Afro-Sul. Mas era só música. Os guris começaram a pesquisar a música negra. Naquela época, tinha uma banda africana muito conhecida, Osibisa. Eles escutavam aquele som e achavam aquele som muito familiar ao som deles. E aí, eles foram participar de um festival no Colégio Rosário, um festival estudantil. (DEODORO, 2018)

Interessado em investigar estéticas musicais afrodiáspóricas, o jovem Marco Faria convidou alguns amigos músicos, negros, para compor uma música-protesto para participação em um festival estudantil de música, que aconteceria no anfiteatro do Colégio Marista do Rosário. Com o intuito de elaborar a apresentação, os músicos resolveram convidar a dançarina Lara e outros quatro dançarinos para compor o grupo. Os versos da música *Pergunta* (1974), de autoria do maestro Marco Farias, dizem:

Quero uma resposta inteligente para acalmar o meu eu
O que meu avô fez de errado para isso dar no que deu?
Às vezes passo na rua cheia e não és capaz de me olhar
Nunca tentaste me ouvir ou me entender
Por que tu achas que és mais?
Vou esfriar a cabeça como os meus ancestrais
Vou te propor um acordo onde todos seremos iguais
Porque...
Depois da vida tem mais e tu não sabes
Depois da vida tem mais. (ALVES NETO, 2017)

lara passa a integrar o grupo que, posteriormente, recebe o nome de Afro-Sul. O grupo segue em funcionamento desde novembro de 1974, ano em que a jovem bailarina dá início à sua pesquisa artística em Dança Afro-Gaúcha, buscando investigar corporeidades negras insubmissas e promovendo, através de práticas artístico-pedagógicas, estratégias de emancipação social de pessoas negras. Na região sul do Brasil, Mestra lara é pioneira em produzir um aporte estético-corporal de cunho político, antirracista e decolonial no campo das artes cênicas, especificamente na dança.



CORPO-TAMBOR- MEMÓRIA ANCESTRAL

“Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante”. (SODRÉ, 1998, p. 25)

A relação entre corpo, tambor e memória ancestral é exaltada nas danças de expressão e estética negras, seja nos rituais sagrados ou nas criações artísticas. Segundo Mestra lara, o som do tambor foi um dos primeiros procedimentos que experimentou para a criação de seus processos artísticos coreográficos. Assim,

a polirritmia na linguagem dos toques era corporificada e traduzida em dança. Em sua atuação como criadora em danças negras, a linguagem do tambor foi elemento fundamental na experiência de retomada de consciência acerca de sua memória ancestral.

Acerca das interações entre o trio cantar-dançar-batucar e o conhecimento corporal, Ligiéro (2008, p. 3) diz:

[...] é o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso comunitário. Alguns destes elementos separadamente muitas vezes se transformam sensivelmente a ponto de sua fidedignidade ser questionada pelos mais antigos da comunidade, entretanto, se suas dinâmicas e seu relacionamento interativo remetem a um tempo suspenso onde a comunidade e a sua vida ancestral se encontram, podemos afirmar que está em curso uma performance onde se processa as motrizes culturais africanas e onde a tradição encontra formas de se manter viva ao transformar-se.

No Brasil, a experiência formativa de dançarinas (os) de danças negras passa por reconhecer no corpo as estruturas rítmicas do tambor. Por exemplo, em cada região do Brasil encontraremos peculiaridades importantes no que diz respeito às danças negras, ao formato do tambor, aos toques utilizados em expressões culturais específicas, às indumentárias, entre outras singularidades. No Maranhão, o Tambor de Crioula é uma das danças negras que demarca um sotaque local. Na Bahia, rufam os tambores dos Blocos Afro. Em Minas Gerais, as Congadas. No sudeste brasileiro, o Jongo. Na região norte, o Marabaixo. Cada região demarca sua peculiaridade no modo como se toca o tambor e no modo como se dança. Em cada espaço, dança-se com uma memória ancestral negra específica, compositiva de um todo. Sinaliza-se e se configura a diversidade na diversidade. No entanto, ao contrário da música ocidental, na música negra africana e da diáspora, em especial a que é produzida por tambores, evoca-se a memória ancestral africana a partir do ritmo que, segundo Muniz Sodré (1998, p. 19):

[...] contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfigurando os aspectos de criação e harmonia do tempo.

Múltiplas metodologias de ensino e criação em dança propõem um ouvido atento ao tambor. Vale citar o processo criativo em dança empreendido pela Professora Dra. Inaicyrá Falcão, que toma o tambor *Bâtá* e sua dinâmica rítmica como inspiração central. (SANTOS, 2006) Segundo a Professora Edileuza Santos (2015, p. 53):

O Tambor tem como protagonista uma energia presente, viva, que tem movimento e propicia movimentação; enquanto elemento vivo, não se liga e desliga como um aparelho elétrico, também não é como um CD que só reproduz o som. O som do tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor.

No início do trabalho de investigação e criação musical do que é hoje o Afro-Sul, referências musicais tais como as bandas *Osibisa* e *Novos Baianos*, o samba da velha guarda porto-alegrense e o rock que se enraizava na cultura juvenil gaúcha, desde a década de 1960, auxiliaram o grupo a criar sua identidade.

Mestra Iara, logo após o surgimento do grupo, inicia um relacionamento amoroso com o percussionista Paulo Romeo. Será este casamento que dará continuidade ao projeto de pesquisa e criação pelos mais de 45 anos que o Grupo Afro-Sul celebra. O casal, além de encontrar afinidade para o trabalho criativo, construiu um legado tanto dançante quanto musical. Mestre Paulo Romeo é uma das grandes referências de música negra do estado e tem, em seu currículo, diversas parcerias com artistas locais e nacionais, além de ser um dos grandes expoentes de salvaguarda das memórias do tambor de sopapo.

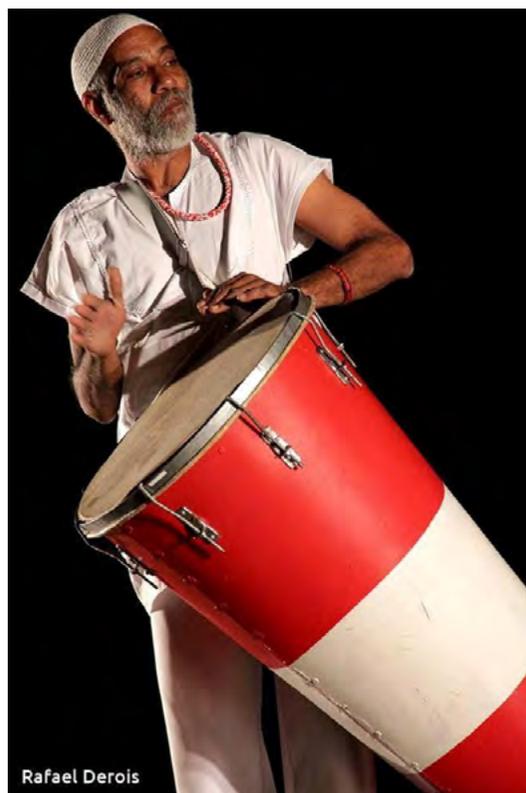


FIGURE 3 – Mestre Paulo Romeu em performance com o tambor de sopapo
Fonte: Fotografia de Rafael Derois (2016).

O sopapo é considerado um instrumento percussivo afro-gaúcho, um tambor de grandes dimensões de som grave, com sonoridade e presença marcantes nas baterias de escolas de samba de todo o Rio Grande do Sul. Ele é conhecido como o “*surdão pelotense*”. Segundo Maia (2008, p. 14), a presença do sopapo no carnaval gaúcho remonta à década de 1940. Permaneceu ativo até a década de 1970, quando o carnaval gaúcho passou a ser fortemente influenciado pelas referências cariocas.

A ‘batida’, a ‘pegada’ que o sopapo proporcionava, dava ao samba local uma característica diferente da atual. As transformações ocorridas no carnaval em todo país, principalmente movidas a partir da espetacularização do evento no Rio de Janeiro, promoveram substituição quase total do sopapo pelo surdo, nas escolas de Rio Grande e Pelotas, assim como nas de Porto Alegre. Conseqüentemente, o samba também mudou. Mas o tempo também promoveu migrações do instrumento para outros contextos. Artistas e grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao sopapo, como elemento identitário e ideológico.

Na virada do século, entre os anos 1999 e 2001, o artista negro Giba Giba, da cidade de Pelotas,⁹ idealizou um festival de música chamado *Cabobu* – nome utilizado para batizar um ritmo (re)inventado no evento, em homenagem a três saudosos músicos negros da cidade com os quais o artista conviveu durante a infância. Foram eles: Cacaio, Boto e Bucha. (MAIA, 2008) A indução da música, assim como a dança, segundo Sodré (1998, p. 21),

[...] não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregados de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum).

Ressaltamos que no contexto do batuque do sul, expressão religiosa negra afro-gaúcha, os tambores utilizados no ritual recebem o nome de *océ*, *ilú* e/ou *inhã*. (CORRÊA, 2006, p. 112) Dessa forma:

A técnica de execução e construção do tambor é idêntica em todos os casos, tem corpo de lata (antigamente de tonoaria) com cerca de 60 cm de comprimento por 30 de boca, no caso dos cilíndricos; e 1 m, com bocas de 40 e 30 cm, na *inhã*. Um couro de cabrito fecha cada extremidade. Entre os dois couros, um complicado sistema de cordas, disposto verticalmente e horizontalmente, dá-lhes tensão. A *inhã* normalmente tem guizos de metal externos e internos.

A orquestra dos rituais do batuque do sul é composta, além de tambores (geralmente tocados a mão, com exceção de nações específicas que utilizam *aguidavi* - varetas), por *agês* – que consistem em cabaças, conhecidas no sul do Brasil como porongos, envolvidas por largas redes entretecidas de contas, normalmente conhecidas pelo nome de “lágrimas de Nossa Senhora” – (ambos de origem vegetal) e *agogôs* (campana metálica). Essa orquestra tem algumas especificidades em suas estruturas rítmicas que diferenciam o batuque do sul do xangô do Pernambuco, do candomblé e da casa da mina do Maranhão. (CORRÊA, 2006) Ritmos tais como *Aguerê*, tocado para Odé (orixá ligado às atividades da caça), o *Boifã*, tocado para Oxalá (orixá ligado à criação), e o *Alujá*, tocado para Xangô

9 Localizada a 261 km de Porto Alegre, a cidade fica no sul do estado do Rio Grande do Sul. No período escravagista, foi utilizada como reduto para onde eram enviados escravizados considerados “insubmissos”.

(orixá ligado à justiça), além dos ritmos *Alambá*, *Agueredê*, *Grefê* e *Olocori*, conferem uma identidade musical singular ao batuque do sul.

As influências rítmicas atualizam o corpo sobre a memória ancestral. A corporeidade negra nas danças do batuque do sul influenciou bastante a Dança produzida por Mestra Iara. No entanto, as (os) bailarinas (os) vêm de diversos contextos socioculturais e religiosos, a maioria negras (os). Embora a Mestra reconheça a importância da religiosidade africana como polo irradiador das culturas negras africanas no Brasil, ela conecta sua produção artística-pedagógica à ideia de espiritualidade que, segundo ela, não depende da religião e sim da fé. As performances são marcadas pela inspiração no gestual, nas narrativas e poéticas das Danças dos Orixás, mas a Mestra reforça: “Não uso a Dança dos Orixás, eu danço para homenagear os orixás!”¹⁰ (DEODORO, 2018) Recorre, assim, a um entendimento ancestral, portanto, também ético e estético, de escuta das energias da natureza para compor artisticamente, ou seja, a memória ancestral, que emerge ao som do tambor, é a todo tempo reinventada e reinterpretada na dramaturgia de sua dança.

10 A coreografia *Batuque*, criada por Mestra Iara, evidencia a relação entre a dança dos orixás e a dança afro-gaúcha, disponível no Canal Mil Palavras, no Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/wLB7SGrqlUE>. Acesso em: 29 abr. 2022.

“DANÇANDO EU ME REFAÇO”

Mestra Iara enfatiza que a dança afro no Rio Grande do Sul tem se desenvolvido com um “sotaque peculiar”, um “sotaque gaúcho”, marcado pela escrita da cultura e do contexto no corpo que dança e pela presença de elementos estéticos, tais como a contração, o contratempo e a metáfora utilizada para ensinar sobre a corporeidade de seu trabalho, considerada “suave e forte”, além da escolha poética que busca referenciais negros próprios na história/memória do Rio Grande do Sul. (BATISTA; DANTAS; DUARTE, 2016) Entretanto, a imagem difundida tradicionalmente para representar a cultura gaúcha é a figura de um homem branco, geralmente montado a cavalo e vestido com trajes tradicionais da cultura gaúcha campeira. É através dessa imagem, vinculada ao homem gaúcho, que as mídias têm, historicamente e de maneira recorrente, silenciado e invisibilizado a

presença da população negra. Um dos fatores que agravam esta invisibilidade é a representação do negro estar vinculada à escravização, sem possibilidade de narrar a sua história, reforçando o mito do “escravo submisso”.

Mestra Iara reforça que a representação da pessoa negra em seu trabalho nunca está ligada à ideia de submissão, mas à de enfrentamento. (BATISTA; DANTAS; DUARTE, 2016) A corporeidade que emerge em sua dança está ligada às influências rítmicas dos tambores presentes na musicalidade negra gaúcha, entendida como corporeidade negra afro-brasileira das zonas de fronteira com países de colonização hispânica. Além de estar na fronteira com dois países da América Latina, o Rio Grande do Sul é um estado acometido por longas jornadas de frio durante o ano, geralmente com quatro a cinco meses sob temperaturas abaixo de 15° C, que forja um tônus próprio na dança.

No âmbito das artes cênicas brasileiras, um dos estudos precursores sobre a expressividade gaúcha investiga a corporeidade dos euro-descendentes da região oeste do estado, que acentuam em sua corporeidade cotidiana as marcas forjadas pela lida no campo, tendo certas profissões como fator de forte influência. Um exemplo é o trabalho de condução do gado (boiadeiro/vaqueiro). Por ser um estado com extenso território rural, onde há intensa atividade na área da pecuária, gestos marcantes reconhecidos como índices desse estado estão ligados a essa realidade. Marocco (1999) nos apresenta, através de suas pesquisas, essa corporeidade branca gaúcha que é representada no imaginário coletivo pela escultura do Laçador, definida em 1992 como símbolo oficial da cidade de Porto Alegre e esculpido pelo artista pelotense Antônio Caringi (1905-1981). Na busca pela imagem do “gaúcho autêntico”, Caringi convidou o folclorista Paixão Cortes (1927-2018) como modelo para a estátua, buscando representar o que dizem ser a “identidade genuína” do ser gaúcho. Esta representação, conseqüentemente, distancia as presenças de mulheres negras e indígenas do imaginário nacional acerca do estado.

Nas referências acima citadas, as corporeidades e referências negras foram invisibilizadas no processo de construção da imagem difundida como referência oficial do povo gaúcho. Num estado fundado sob o signo da escravização, o papel do negro que trabalhou exaustivamente na edificação das riquezas locais foi

esquecido. Esse processo alijou os descendentes da população negra escravizada de uma autoimagem positiva acerca da memória de seus ancestrais. Apesar de parte da riqueza gaúcha, seja ela das charqueadas, campeira ou urbana, ter se dado através do trabalho da população negra, folcloristas e historiadores gaúchos buscaram minimizar o impacto e a força da mão de obra escrava na economia do estado.

No entanto, nas aulas de dança afro-gaúcha ministradas por Mestra lara, a narrativa do gestual enuncia, em primeiro plano, uma altivez permeada pela expressividade da corporeidade negra gaúcha que, em relação ética e poética com os elementos e fenômenos da natureza, faz do pensamento-corpo, dança! Ao criar a partir dos gestuais e poéticas da dança dos orixás do batuque do sul, mesclando-os a gestos ancorados na memória ancestral de seu corpo de mulher negra, os pés se enraízam, deslizam e transferem o peso. Possibilitam, ao som do tambor, o pulso que se traduz em contração e expansão, também articulado com o pêndulo anteroposterior da bacia/pélvis. Esse gestual reverbera na coluna uma movimentação ondulada, serpenteada e leve-forte, que subverte os modos como o corpo gaúcho é descrito, tanto na bibliografia “oficializada” quanto no imaginário nacional.

A identidade do gaúcho tradicional, branco e altivo, difundida para todo o Brasil, contrasta com a imagem, gesto e retórica de Mestra lara, sobretudo quando apresenta em cena um gestual embalado ao som dos tambores. Além disso, escutar e ver a Mestra com o acompanhamento dos tambores e seus respectivos músicos é uma experiência que, por si só, comunica sentidos imediatos. Eis uma gaúcha negra que fez e faz história, abrindo caminhos e certamente resistindo e existindo frente a muitos apagamentos e enfrentamentos. Sua dança de quadris pendulares, enraizamento ao tocar o chão com os pés e gestual espiralado, demonstra que há mais África na dança e no estado do Rio Grande do Sul do que se pode e se quer imaginar. E, no caso da Mestra lara, a experiência de fortalecimento da sua pertença e consciência étnico-racial potencializa o enlace entre memórias ancestrais ancoradas no corpo e na rítmica negra dos tambores que agenciam seu discurso, expresso em sua criação na dança. Mestra lara compreende que a sociedade atual confere pouca atenção à escuta da memória ancestral e, por isso, não compreendemos as indicações e avisos que as energias dos orixás nos enviam.

Conforme Mestra lara celebra em suas entrevistas e *lives* no Instagram do Afro-Sul Odomodê, o futuro é ancestral. Em plena pandemia e isolamento social pela covid-19, Mestra lara, mãe, avó, gestora, seguiu dançando, através de projetos em editais, promovendo *lives* para divulgar e comentar os processos criativos dos espetáculos que dirige no Afro-Sul Odomodê e difundindo seus cursos de dança *online*. Estas são manifestações de sua luta frente aos desgovernos, num país marcado pela ferida colonial e pelas desigualdades sociais. Através da dança e da música, Mestra lara e Mestre Paulo Romeu resistem aguerridamente, afirmando a beleza e sabedoria das forças ancestrais. A presença e a memória negra através das artes, na escuta do tambor e no passo da dança, se fazem presentes no Afro-Sul, dança afro com sotaque gaúcho!

REFERÊNCIAS

- ALVES NETO, M. G. *Falarfazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro de Mestre lara*. 2019. 192p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- CAMPOS, D. M. C. de. *O Grupo Palmares (1971-1978): um movimento negro de subversão e resistência pela construção de um novo espaço social e simbólico*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- CONRADO, A. V. de S. Dança étnica afro-baiana: educação, arte e movimento. In: SIQUEIRA, M. de L. (org.). *Imagens negras: ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p.17-46.
- CONRADO, A. V. de S. Artes Cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 29, p. 68-85, 2017.
- CONRADO, A. V. de S. Afro-Brazilian dance as black activism. In: SUAREZ, L. M.; CONRADO, A. V.; DANIEL, Y. (org.). *Dancing Bahia*. Chicago: Intellect, 2018. p. 15-38.
- CORRÊA, N. F. *O batuque no Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*. 6. ed. São Luiz: Cultura e Arte, 2006.
- DANTAS, M.; DUARTE, C.; BAPTISTA, G. Entrevista com lara Deodoro. In: TOMAZZONI, A.; FERRAZ, W.; DANTAS, M. (org.). *Escritos da Dança: olhares da Dança em Porto Alegre*, v. 1. Porto Alegre: CANTO - Cultura e Arte, 2016. p. 310-316.

DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2020.

FREITAS, J. M. Movimento negro em Salvador: algumas memórias. In: SIQUEIRA, M. de L. (org.). *Imagens Negras: ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 113-135.

GOMES, N. L. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANCHARD, M. G. *Orfeu e o poder: o movimento negro do Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

LIGIÉRO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. In: CONGRESSO ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: ABRACE, 2008. p. 1-3.

LIGIÉRO, Z. BATUCAR-CANTAR-DANÇAR: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 133-146, abr. 2011a.

LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011b.

LIGIÉRO, Z. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). *Karpa*, Los Angeles, v. 10, p. 1-26, 2017. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiéro>. Acesso em: 5 maio 2020

LIMA, N. *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. 1995. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

LUZ, M. A. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/39h/pdf/luz-9788523205317.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MAIA, M. de S. *O Sopro e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto em Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MAROCCO, I. Gestualidade, experiência e expressão espetaculares. In: GREINER, C.; BIAO, A. (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Gipe-Cit/Annablume, 1999. v. 1, p. 85-93.

MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, L. M. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letra*, Santa Maria, n. 53, p. 63-80, jun. 2003.

MONTEIRO, M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, S. (org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

NUNES, L. A. *Nilva Pinto: memórias de uma trajetória com a dança*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PEREIRA, A. A. *“O Mundo Negro”*: a constituição do movimento contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SANTOS, E. Dança de expressão negra: um novo olhar sobre o tambor. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 47-55, 2015.

SANTOS, I. F. dos. *Corpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRIUMPHO, V. (org.). *Rio Grande do Sul*: aspectos da negritude. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1991.

ALVES NETO, MANOEL GILDO: Artista, professor e pesquisador em Dança. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), licenciado em Educação Física pela Universidade Paulista (Unip). Professor do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Membro do Grupo de Pesquisa OMEGA (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq/UFPeL).

SILVA, SUZANE WEBER DA: Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Bolsista Capes/PRINT/UFRGS para realização de Pós-Doutorado na Coventry University/C-DaRE (UK). Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (CA). Desenvolve pesquisa em práticas artísticas e somáticas de teatro, de dança e de performance; longevidade nas artes; arquivos digitais. <https://www.ufrgs.br/carnedigital/>

EM FOCO

MULHERES ENCENADORAS EM REDE: ARTICULAÇÕES PARA PRÁTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS

*FEMALE DIRECTORS IN NETWORK: ARTICULATIONS
FOR FEMINIST ARTISTIC PRACTICES*

*MUJERES CREADORAS ESCÉNICAS
EN RED: ARTICULACIONES PARA
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS*

**RAQUEL CASTRO
JÚLIA CAMARGOS**

CASTRO, Raquel. CAMARGOS, Júlia.
Movimentos do corpo estesiológico em Merleau-Ponty e a experiência da
dança
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **139-160**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este relato apresenta a experiência do agrupamento Mulheres Encenadoras – rede de pesquisa, criação e compartilhamento de trabalhos de mulheres artistas da área da encenação teatral (Belo Horizonte/MG) – na realização do encontro “Mulheres Encenadoras em Rede”, entre os meses de agosto e setembro de 2021. O evento contou com uma palestra performativa, cinco mesas temáticas, uma residência artística e quatro oficinas, além da produção de sete episódios de podcasts com a participação de diretoras brasileiras e estrangeiras. Tais ações tiveram como objetivo fomentar o desenvolvimento e o fortalecimento de uma rede de artistas e pesquisadoras mulheres (cis e trans, negras, lésbicas, mães, periféricas) que são muitas vezes invisibilizadas nos processos de legitimação nos campos da pesquisa e da produção artística. Pretende-se, com este relato, contribuir com as reflexões sobre práticas que se aliam aos feminismos, na medida em que buscam construir, difundir e visibilizar obras, poéticas, experiências, teorias e outros aparatos sobre e na linguagem cênica, a partir do ponto de vista de diferentes mulheres em busca de uma desierarquização de gênero dentro de um sistema ainda pautado pela lógica androcêntrica e patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE:

mulheres; encenação teatral; direção teatral; coletivo feminista; rede.

RESUMEN

Este relato presenta la experiencia de la agrupación Mulheres Encenadoras – una red creada en Belo Horizonte-MG de investigación, creación y difusión de trabajos de mujeres artistas del área de la escenificación teatral – en la realización del encuentro “Mulheres Encenadoras em rede”, entre los meses de agosto y septiembre de 2021. El evento contó con una ponencia performativa, cinco mesas temáticas, una residencia artística y cuatro talleres, además de la producción de siete episodios de podcast con la participación de directoras brasileñas y extranjeras. Dichas acciones tuvieron como objetivo impulsar el desarrollo y el fortalecimiento de una red de artistas e investigadoras mujeres (cis, trans, negras, lesbianas, madres, periféricas), que muchas veces son invisibilizadas en los procesos de legitimación en el campo de la investigación y producción artística. Se busca, con este relato, contribuir con las reflexiones sobre prácticas que se alían a los feminismos, en la medida en que buscan construir, difundir y visibilizar obras, poéticas, experiencias, teorías y otros aparatos sobre y en el lenguaje escénico a partir del punto de vista de diferentes mujeres y en busca de romper con la jerarquización de género dentro de un sistema que sigue orientado por la lógica androcéntrica y patriarcal.

PALABRAS CLAVE:

mujeres; escenificación teatral; dirección teatral; colectivo feminista; red.

ABSTRACT

This report presents the experience of the group Mulheres Encenadoras - a network of research, creation and sharing of works made by women artists in the field of theatrical directing created in Belo Horizonte/MG – during the “Female directors in network” meeting between the months of August and September of 2021. The event featured a performative lecture, five thematic discussion tables, an artistic residency and four workshops, in addition to the production of seven podcast episodes with the participation of Brazilian and foreign female directors. Such actions aimed to foster the development and strengthening of a network of women artists and researchers (cisgender and transgender, black, lesbian, mothers, underprivileged) who are often made invisible in the processes of legitimation in the field of research and artistic production. This report seeks to contribute to the reflections on practices that are allied to feminisms, insofar as they seeks to build, disseminate and provide visibility to works, poetics, experiences, theories and other apparatuses about and in the scenic language, from different women’s point of view and looking for a gender de-hierarchization within a system that is still guided by androcentric and patriarchal logic.

KEYWORDS:

women; theatrical staging;
theatrical direction;
feminist collective; network

INTRODUÇÃO

Dirigir como uma mulher (?)

REBECCA SOLNIT, PREMIADA JORNALISTA, historiadora e escritora estadunidense, autora de livros sobre arte, política, feminismo e mudanças sociais, afirma que grande parte da teoria contemporânea, em diversas áreas, nasceu dos protestos feministas diante da maneira como a teoria anterior universalizava a experiência para lá de específica de ser homem e, por vezes, branco e privilegiado. (SOLNIT, 2017) Nas artes, a luta de mulheres cis, homens e mulheres trans, travestis e todas as pessoas que não se enquadram nas teorias e experiências hegemônicas, vem desmantelando, ao longo de décadas, muitos desses falsos princípios universais e mudando a cara de obras de arte, espetáculos, performances, críticas, espaços, instituições e festivais de arte e cultura.

Nessa direção, os feminismos vêm sendo colocados em discussão a partir de premissas que observam o gênero como uma construção cultural reguladora sobre os corpos. Para a filósofa e escritora Judith Butler (2003), o gênero se configura como uma produção do poder, em que as categorias são engessadas e delimitadas com base em uma matriz heterossexual opressora. De maneira geral, os feminismos vêm lutando pela desconstrução de visões opressoras e estereotipadas colocadas sobre o gênero e, no mesmo sentido, os estudos feministas no teatro apontam para uma não naturalização das construções que colocaram a

mulher em um lugar historicamente subalternizado no seu exercício como artista da cena. (FISCHER, 2017, 2018; MIRANDA, 2019)

A pesquisadora e encenadora Stela Fischer (2018) discute a predominância do discurso hegemônico e androcêntrico e defende a desarticulação da omissão e da opressão operada por esse sistema a partir da produção de reações críticas com base feminista que funcionem como fissuras em sua estrutura. Do mesmo modo, a professora e pesquisadora Maria Brígida de Miranda (2019) afirma que o teatro feminista, como campo de pesquisa, busca o oposto de um conceito universal sobre ser mulher e se interessa pela manifestação de uma pluralidade de histórias, formas, expressões e enunciações femininas no teatro. Para ela, o teatro feminista exige um empenho para trazer à tona nomes e obras que foram esquecidas, propondo a escritura de narrativas que contenham as histórias a partir do ponto de vista de mulheres.

(Her)story é um trocadilho em língua inglesa com a palavra *(His)tory*. Morgan propõe uma performance com o termo *History*, destacando o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a Historiografia não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegiam o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria. (MIRANDA, 2018, p. 233)

A perspectiva feminista desponta, então, como olhar de ampliação das versões e dos fatos que foram se estabelecendo como verdade única, trazendo visibilidade para *(her)stories* antes denegadas. É no tecer entre cena, teoria e ativismo que movimentos feministas vêm se colocando como uma alternativa nas artes cênicas, criando pensamentos e poéticas que se contrapõem aos discursos colonizadores e dominantes.

Aliando-se a esses movimentos, o coletivo Mulheres Encenadoras foi criado, no início de 2020, com o objetivo de fomentar a reflexão sobre práticas artísticas feministas; discutir metodologias de criação colaborativa e participativa; dar visibilidade às obras de mulheres diretoras de teatro e motivar jovens artistas. Trata-se de uma rede de pesquisa, criação e compartilhamento de trabalhos de mulheres artistas da cena, com especial interesse pela área da encenação teatral compreendida como campo expandido para além das categorias estanques e das fronteiras da própria arte.

O agrupamento é composto por artistas, professoras e pesquisadoras que atuam em diversos grupos, companhias, instituições, organizações, escolas e ocupações em Belo Horizonte e outros municípios de Minas Gerais. Dentre as integrantes do coletivo estão: Ana Cecília Pereira (5 Em Cena Cia.), Camila Morena (Galpão Cine Horto), Camila Vendramini (Cia. Beira Bando e Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ), Cláudia Henrique (Cia. Candongas e Casa de Candongas), Gláucia Vandeveld (Galpão Cine Horto, Zula Cia. de teatro), Júlia Camargos (Cicalt e Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG), Kelly Crifer (Galpão Cine Horto, Zula Cia. de teatro), Manu Pessoa (Coletivo Bacurinhas, Espaço Comum Luiz Estrela, Trupe Estrela e Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologia/Cicalt), Michelle Sá (Coletivo Bacurinhas, Espaço Comum Luiz Estrela, Trupe Estrela e Cicalt), Raquel Castro (Universidade Federal de Ouro Preto/Ufop) e Thálita Motta (UFMG e Centro de Formação Artística e Tecnológica/Cefart), além de outras parceiras e colaboradoras pontuais.

A primeira ação do coletivo compartilhada com o público foi a produção das videoaulas “Diretoras mineiras: uma história presente”, elaboradas para o projeto Rede de Conhecimento do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG) Cultural. Neste projeto, artistas que fazem parte do coletivo Mulheres Encenadoras apresentam outras dezoito diretoras de destaque no cenário das artes cênicas em Minas Gerais.

A videoaula de estreia aborda, no contexto das décadas de 1980 e 1990, o lugar da mulher diretora no teatro de grupo mineiro. São traçadas as trajetórias das carreiras de Haydée Bittencourt, Cida Falabella e Ione de Medeiros, explorando seus principais trabalhos de encenação, pesquisas de linguagem e desafios

enfrentados ao longo de suas vidas no teatro. Apresentam-se, ainda, coreógrafas que se destacaram nos grupos mineiros de dança, como Suely Machado e Dudude Herrmann.

A segunda aula apresenta dois grupos de diretoras contemporâneas: as atrizes e diretoras Yara de Novaes, Rita Clemente, Juliana Pautilla, Marina Viana e Grace Passô e as diretoras pedagogas Mariana Muniz, Mônica Ribeiro, Sara Rojo, Bya Braga, Papoula Bicalho e Hérlen Romão. Destacam-se também duas diretoras com importante atuação no interior de Minas Gerais: Fany Magalhães e Regina Bertola.

O percurso das pesquisas para a elaboração das videoaulas descritas acima revelou uma lacuna nos estudos e registros historiográficos dedicados à memória das mulheres artistas da cena que abriram, por sua vez, importantes caminhos estéticos, poéticos, éticos e políticos para as artistas e os artistas contemporâneos.

Considerando também a necessidade do fortalecimento das políticas públicas para a igualdade de gêneros e da priorização da formação artística e cultural, confirmados nas últimas conferências municipais de cultura de Belo Horizonte, o coletivo propôs, via edital da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, modalidade fundo de cultura, o projeto “Mulheres Encenadoras em Rede”. O objetivo era realizar ações que contribuíssem com as iniciativas de formação na área do teatro, visando à qualificação, requalificação e aprimoramento artístico e técnico de artistas e de grupos artístico-culturais, especialmente mulheres (mães, negras, lésbicas, trans e outros grupos que, tradicionalmente, enfrentam desafios no acesso à formação artística), no sentido de conferir-lhes protagonismo. Além disso, o coletivo desejava ampliar a rede de encenadoras a partir do contato com artistas de outras regiões do Brasil e de outros países da América Latina, o que foi possível com recursos decorrentes da aprovação do projeto no edital supracitado.

Assim, entre os dias 17 de agosto e 16 de setembro de 2021, o coletivo Mulheres Encenadoras realizou, em diversas plataformas digitais (devido ao distanciamento social necessário para o controle da pandemia de covid-19), o encontro “Mulheres Encenadoras em Rede”, iniciativa inédita em Belo Horizonte que propôs

discussões em torno da atuação de mulheres artistas no campo da direção teatral, por meio de palestra performativa, mesas de debate, oficinas, residência artística e podcasts. Toda a programação foi gratuita e ocorreu no Instagram, YouTube e Spotify do @mulheresencenadoras. Os conteúdos ainda se encontram disponíveis nesses canais, propiciando a continuidade das reflexões e difusão do pensamento de diversas diretoras brasileiras e latino-americanas.

Este relato acontece, portanto, no intuito de continuar a reverberar as vozes, experiências e questionamentos trazidos à tona no encontro com mulheres encenadoras de toda parte, compartilhando seus processos e práticas criativas como ato político, alimentando a busca por epistemologias próprias das artes cênicas brasileiras e reivindicando modos de ser e de criar que não refletem os interesses políticos específicos de uma sociedade branca, colonial e patriarcal.

O ENCONTRO “MULHERES ENCENADORAS EM REDE”

Palestra performativa com Ave Terrena

A abertura do evento foi realizada com a apresentação da palestra performativa “Criação poética teatral: diálogos e versus” pela dramaturga, poeta, performer, professora e diretora trans Ave Terrena.¹ A artista iniciou a sua fala com um poema e um convite: “Transicionemos. Todas as pessoas. Não só as pessoas trans, travestis, transgêneres. Tornemos-nos sempre a nossa melhor versão de nós mesmas”.

A partir dessa provocação, Ave Terrena compartilhou alguns de seus processos de criação artística com seus coletivos, nos quais realiza uma investigação aprofundada sobre a ditadura militar brasileira. O foco neste período da história se deu pelo interesse da artista em quebrar silenciamentos e denunciar violências operadas sobre corpos “dissidentes”, que questionavam o sistema binário

1 Ave Terrena é formada em Letras pela USP, é integrante dos grupos Laboratório de Técnica Dramática e Queda para o alto e orientadora do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André.

de gênero e eram alvos de políticas higienistas institucionalizadas pelo governo. Estas operações, chamadas “rondões”, eram uma verdadeira caça às trans e travestis e autorizavam atos de agressão e extermínio contra elas.

A artista “desentranhou”, em suas palavras, junto ao público, a criação dos trabalhos cênicos: “as três uiaras de SP city”, “O corpo que o rio levou”, “E lá fora o silêncio” (em processo de criação na época do evento) e “Segunda Queda”, seu livro de poesias que serviu como base para um processo criativo, dando vida também a um espetáculo poético-musical. Ao longo de sua fala, Terrena citou importantes referências que fizeram parte dos processos criativos compartilhados. Entre elas, destacam-se o livro “A princesa”, de Fernanda Farias de Albuquerque; o jornal “Lampião da Esquina” e “A queda para o alto”, livro de Anderson Herzer, considerado uma das primeiras pessoas trans do Brasil de que se tem relato.

Todos os trabalhos cênicos fazem parte do que a artista chamou de “nosso mural da história”, uma construção dramatúrgica composta por diversas partes que contrapõem a “história oficial” e possuem uma prerrogativa comum: a visibilidade de narrativas apagadas através de resgates históricos de documentos, textos, imagens, reportagens, obras e outros materiais. Visibilizando pessoas trans e transgêneres através dessas obras e abrindo espaço para as suas experiências, antes retiradas de cena, ela problematiza também o porvir: “quais versus ainda teremos que sustentar?”. Assim, a luta continua por meio do corpo, da palavra e da performance.

MESAS TEMÁTICAS

As mesas de debate do evento “Mulheres encenadoras em rede” foram organizadas com o intuito de promover discussões e reflexões em torno da direção teatral exercida por mulheres, abordando diferentes recortes temáticos desse campo. Os encontros foram transmitidos pelo YouTube e estão disponíveis no canal do coletivo Mulheres Encenadoras.² No total, foram cinco mesas, nas quais, em cada uma, duas diretoras foram convidadas a partilhar suas experiências e pensamentos a partir dos temas específicos de cada debate. A mediação da conversa foi feita por integrantes do coletivo e o público participava por meio do chat, enviando comentários e perguntas que eram agregadas aos debates.

2 Acesso pelo link:
[https://www.youtube.com/
MulheresEncenadoras](https://www.youtube.com/MulheresEncenadoras)

Todas as mesas contaram com tradução em Libras, em tempo real, feita pela atriz e intérprete Carol Mezanto.

A primeira mesa, intitulada “Teatro NegrA e outras cenas decoloniais”, aconteceu no dia 23 de agosto com mediação da atriz, diretora e professora Michelle Sá³ e participação das diretoras convidadas Lucélia Sérgio⁴ e Onisajé⁵. A discussão foi iniciada com uma reflexão sobre a invisibilização de mulheres diretoras no teatro, que é ainda maior para as mulheres negras. Onisajé comentou que uma mulher responsável pela direção de um espetáculo, infelizmente, ainda causa estranhamento, mas ressaltou que, quando uma mulher encena, cria fissuras nas estruturas hegemônicas de dominação do pensamento branco, capitalista e patriarcal. Sérgio comentou sobre as dificuldades de se posicionar como diretora negra frente a uma estrutura machista, na qual suas habilidades, métodos e argumentos são questionados continuamente. Ela destacou também o entrelaçamento da maternidade e da encenação, apontando ser desafiador assumir ambas ao mesmo tempo.

Ao ser questionada sobre os pontos de partida de suas criações e sobre as características e os processos de construção de sua poética, Onisajé surpreendeu-se e comentou que perguntas sobre a sua pesquisa de linguagem teatral nunca tinham sido feitas a ela em um evento público, já que, quando a negritude é foco da conversa, é habitual que seja direcionada para aspectos sociológicos, políticos e antropológicos. Em seguida, a artista destacou a importância da imagem em seus processos, falou da estética que busca ao mesclar o candomblé e o teatro e do interesse pela subjetividade das/des/os atuantes. Sérgio relatou que o motor de seus processos criativos é a pesquisa teórica prévia, em que busca contextos, motivos, abordagens e contornos possíveis ao tema proposto de cada trabalho, frisando ser uma cientista social em artes. Ela afirmou ainda o interesse estético por alegorias e pelo teatro narrativo e enalteceu a importância do tempo para a construção de uma poética própria como encenadora.

Na fala das duas diretoras, foi possível perceber uma dimensão de conquista de territórios, de abertura de fissuras em uma estrutura à qual elas não se sentem organicamente pertencentes. Lucélia Sérgio e Onisajé reconhecem que ainda há muito a caminhar para romper com a hierarquia de gêneros no campo da encenação teatral, mas celebram os trabalhos realizados como diretoras até o presente

3 Michelle Sá (BH) é atriz, palhaça, drag king, diretora e professora de teatro. Realiza trabalhos teatrais com grupos e instituições em Belo Horizonte e região metropolitana.

4 Lucélia Sérgio (SP) é atriz, diretora, dramaturga e arte-educadora. É cofundadora da Cia. de teatro “Os Crespos”, em que desenvolve pesquisas relacionadas à negritude e identidade.

5 Onisajé (BA) é diretora, dramaturga, preparadora-formadora de atuantes, mestre e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA. Conduz processos criativos que mesclam o candomblé e o teatro.

que, sustentados em uma lógica de grupo, vieram para contribuir com a abertura de caminhos possíveis para o fazer teatral no Brasil.

A segunda mesa “O coração é o norte: diretoras de outros eixos”, foi realizada no dia 25 de agosto, contou com a mediação da professora e dramaturga Letícia Andrade⁶ e com a participação das diretoras Wlad Lima⁷ e Cecília Maria Ferreira.⁸ A discussão foi orientada pela perspectiva de deslocamento do eixo sul/sudeste brasileiro, em busca de saberes e práticas teatrais enraizadas em outros solos. Nesse sentido, Lima, que vive em Belém do Pará, e Ferreira, que atua no Crato (sertão do Cariri), no Ceará, compartilharam as suas confabulações como encenadoras nesses territórios.

Em um primeiro momento, Ferreira compartilhou a sua visão sobre a encenação ligada à ideia de conceber, de observar a criação artística como manifestação coletiva de presença no mundo e enalteceu a aderência entre arte e vida na elaboração poética. Lima trouxe uma contextualização de sua localização geográfica e cultural, explicando ao público que o Norte do Brasil é marcado pela mentalidade colonizadora, pela extração de minério, árvores, animais, saberes e até de gente. Considerada “o cu do Brasil”, na fala da diretora, essa terra teve o significado possivelmente pejorativo do termo transformado em erótico. É espaço de criação e de resistência para o teatro em contato com a ancestralidade e com elementos simbólicos e físicos da floresta profunda.

Ferreira e Lima apontaram que é preciso buscar alternativas para a produção artística quando as políticas públicas de investimento são indignas e insuficientes. Para elas, a solução para a questão está na movimentação do coletivo, tanto na busca pelas soluções logísticas quanto poéticas. Ferreira apontou a necessidade de inventar novos mitos e narrativas para dizimar a domesticação em um nível simbólico, e Lima complementou sobre substituir a economia de mercado por uma economia de doação, uma alternativa de realização da arte que se distancia dos modelos paternalistas e ligados à ideia de empreendedorismo.

Seguindo a programação, a terceira mesa, chamada “Mulher, teatral e comunidade”, foi realizada no dia 30 de agosto, teve mediação de Cláudia Henrique⁹ e participação das diretoras Dodi Leal¹⁰ e Hérlen Romão.¹¹ Dessa vez, o debate se deu em torno das possíveis relações estabelecidas com comunidades periféricas

6 Letícia Andrade é atriz, dramaturga, diretora e artista feminista. Professora do Departamento de Artes (Deart/Ufop). Mestre, doutora e pós-doutora pela UFMG e formada pelo Teatro Universitário da UFMG.

7 Wlad Lima é artista-pesquisadora, diretora e cenógrafa. Professora Titular da Universidade Federal do Pará (UFPA), mestre e doutora em Artes Cênicas pela UFBA e pós-doutora pela Universidade de Aveiro.

8 Cecília Maria é Bacharela em Direção Teatral pela UFBA, mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARtes/UFMG) e professora do curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri (Urca).

9 Cláudia Henrique é mulher de teatro, atriz, diretora, pesquisadora, pedagoga e professora de teatro. É cofundadora da Cia. Candongas e pesquisadora da cena periférica.

10 Dodi Leal é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais na Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER/UFESB) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina (PPGAC/UESC). Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP/USP) e licenciada em

por meio da teatralidade¹² realizada por mulheres, buscando compreender fricções, atravessamentos e aderências que surgem neste processo até a encenação.

Henrique chamou a atenção para a importância da discussão sobre a encenação periférica e comunitária, abrindo espaço para dialogar e indagar sobre as possibilidades de sobrevivência da teatralidade nos espaços relegados à ausência de apoio à produção, apreciação e compartilhamento de saberes artísticos.

Romão apresentou uma visão sobre a teatralidade como espaço de liberdade, afirmando que, para ela, o teatro sempre foi local de desconexão, mas também de protesto. A diretora do grupo Morro Encena defendeu a necessidade de se expandir a teatralidade com sua dimensão social, política e crítica, enfatizando o acesso à arte como direito fundamental. Romão acredita em uma teatralidade que possa ser uma experiência acessível e atravessadora para a sua comunidade, compreensível em sua linguagem e instigadora do senso crítico e político. A diretora destacou ainda a importância de escapar de teorias e práticas eurocentradas, já que elas não contemplam os corpos que vivem nas ruas e becos da favela.

Leal propôs pensar a teatralidade como espaço de transformação, com caráter libertador e experimental que se coloca contra os cânones da arte que não reconhecem as plenitudes das vivências plurais. Ela direcionou críticas à branquitude, à cisgeneridade, à heterossexualidade, ao patriarcado, à colonialidade e outras estruturas de dominação que geram opressão, afirmando que não é possível mais tolerar as violências. Leal compartilhou que seus processos de crise de gênero pareciam estar ligados a uma crise do teatro também e que o seu contato com o teatro do oprimido convocou o despertar de novos olhares.

A mesa nomeada “A encenadora pedagoga: poéticas femininas de encenação e aprendizagem nas artes cênicas” ocorreu no dia primeiro de setembro, com mediação de Raquel Castro e participação das diretoras pedagogas Gláucia Vandeveld¹³ e Maria Thais Lima Santos.¹⁴

Vandeveld relatou experiências de sua atuação como educadora teatral em diferentes espaços, como escolas, cursos livres, periferias e prisões. Afirmou que a pluralidade de pessoas com quem teve contato nessa trajetória culminou na

Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP).

11 Hérten Romão é negra e favelada, mestranda em educação na UFMG, atriz, dramaturga, encenadora, arte-educadora e assistente social. É coordenadora do grupo Morro Encena.

12 Termo sugerido pela pesquisadora Dodi Leal que propõe alterações na linguagem para cunhar novas noções, como “mulheridades”, “corpas” e “teatralidade da oprimida”.

13 Gláucia (BH) é atriz, professora e diretora com trabalhos no teatro da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicação e USP. É professora dos Cursos do Galpão Cine Horto.

14 Maria Thais (BA/SP) é encenadora, professora Sênior do Museu Paulista-USP, realiza projetos de pesquisa e espetáculos com a Cia Balagan e atua na área teatral internacionalmente.

criação de uma pedagogia da escuta, em que, diante das questões colocadas pela criação, os problemas devem ser resolvidos coletivamente. A diretora apontou que, muitas vezes, é necessário acumular diferentes funções para realizar as montagens e que encontra ainda certa dificuldade de se autointitular encenadora no ambiente machista do teatro, mesmo com tanta experiência. Sua prática como professora e encenadora sempre esteve associada à contribuição social do teatro, experimentando a coletividade, abrindo mão de certezas, estimulando vozes, instigando desejos e encorajando os demais.

Santos destacou a importância de observar a própria trajetória a partir do seu lugar de origem, de sua ancestralidade, mas em movimento de diálogo com o presente e em busca de trocas com quem está com ela nos processos criativos e formativos. A artista pensa a educação como um movimento de condução do sujeito de um local a outro, em que, no caminho, “provoca o sujeito a ser o que ele é”, em suas pluralidades. Voltada para a educação de artistas da cena, não corrobora com parâmetros engessados e transmissão de técnicas, mas com a ideia da cena como espaço de provocação. Santos questionou a ideia de encenação “feminina” ou “feminista”, argumentando que a construção do gênero faz parte de um sistema binário que oprime corpos e subjetividades, mas reconhece que a sociedade foi desenvolvida sobre valores patriarcais, machistas e misóginos, contra os quais é preciso travar uma luta política.

Na conclusão, Vandeveld e Santos enfatizaram a busca por teatralidades plurais que propõem o encontro, a troca, a escuta em coletivo e o deslocamento de um teatro institucionalizado, borrando os limites entre arte e vida. Santos trouxe as tradições indígenas e africanas como caminhos para a descoberta de outras formas poéticas, estéticas e éticas, e Vandeveld convocou a resistência como ação essencial para levar o teatro aos lugares “improváveis”.

A mesa “100 anos de Haydée Bittencourt celebra mulheres nas direções de montagens do Teatro Universitário (TU) e do Cefart”¹⁵ foi realizada no dia 13 de setembro, mediada por Raquel Castro teve a participação das convidadas Analu Diniz¹⁶, Helena Mauro¹⁷ e Rita Clemente.¹⁸ O tema principal foi a construção e visibilização de poéticas de mulheres diretoras nas escolas de formação teatral em BH, celebrando o trabalho de Haydée, que foi uma grande precursora nesse campo.

15 O Teatro Universitário da UFMG (TU) e o Centro de Formação Artística e Tecnológicas (Cefart) são escolas públicas de formação teatral em Belo Horizonte.

16 Analu Diniz é graduanda em Teatro pela Escola de Belas Artes e atriz em formação pelo Teatro Universitário, ambos da UFMG. Faz parte do projeto de extensão “TU Produção e Memória”.

17 Helena Mauro é atriz, professora, palhaça, musicista, preparadora vocal-corporal, diretora. Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes (EBA/UFMG) e professora do Teatro Universitário, Escola de Ensino Básico e Profissional (EBAP/UFMG).

18 Rita Clemente é atriz, diretora e dramaturga. Trabalha acerca das possibilidades de diálogo entre teatro e música. É mestre em Artes e graduada em música pela UEMG.

Diniz apresentou o projeto que vem desenvolvendo nos últimos meses, no qual faz o mapeamento de diretoras que já conduziram montagens no TU e no Cefart. As mulheres diretoras ganharam uma aba na plataforma “Mistura”,¹⁹ contendo suas informações profissionais e dos trabalhos dirigidos por elas no âmbito das escolas de formação citadas.

19 Acesso pelo link:
<https://www.misturateatro.com/>

Mauro compartilhou momentos da sua trajetória pessoal e profissional, enaltecendo o papel das crianças em sua formação como professora e diretora, no sentido de se abrir à relação e buscar a aproximação entre vida e arte. Clemente, por sua vez, questionou a tradição engessada da separação de disciplinas na escola e destacou a importância de se encontrar outras formas de estruturar o estudo teatral, de reformar currículos, práticas e experiências.

OFICINAS

Dentre as ações realizadas no projeto “Mulheres Encenadoras em Rede”, as oficinas e a residência artística foram as atividades que, certamente, possibilitaram maior espaço de formação, qualificação e aperfeiçoamento de artistas e estudantes de arte, predominantemente mulheres. As inscrições foram gratuitas e houve reserva de vagas para mulheres trans e travestis, mulheres negras e para estudantes de escolas públicas de arte de Belo Horizonte. Por terem sido realizadas on-line, na plataforma Zoom, as oficinas contaram com a participação de mulheres de todas as regiões do país.

Coordenada pela diretora e dramaturga Onisajé, a oficina “Dramaturgia Afrodiaspórica: um foco na construção de narrativas negras” foi realizada a partir de leituras dramáticas dos seus textos “Siré Obá – a festa do Rei”, “Ogun – Deus e Homem”, “Macumba – uma gira sobre poder” e “Oduduwá – o poder feminino da criação”. Intersecções do feminino na construção de corporalidades, epistemologias, ancestralidades, temporalidades, religiosidades, musicalidades, dentre outras temáticas da cultura afrodescendente, foram abordadas na oficina.

“Encenação e Dramaturgia do Espaço”, com a diretora Camila Vendramini (Coletivo Mulheres Encenadoras), propiciou uma experiência de investigação do espaço a

partir da observação da arquitetura, das cores, sonoridades, intensidades de luz, temperatura, histórias, funcionalidade, políticas, fluxos e contrafluxos que, por vezes, passam despercebidos no cotidiano.

Camila Morena e Thálita Motta, diretoras, professoras e pesquisadoras das visualidades da cena (Coletivo Mulheres Encenadoras), conduziram a oficina “Direção de arte para não diretoras”, que buscou estimular as participantes a realizarem pesquisas e estudos técnicos e conceituais na esfera da direção de arte. Foram realizados exercícios de criação e sensibilização que exploraram as diferentes funções abrigadas pela direção de arte, tais como: figurino, maquiagem, cenografia, fotografia, iluminação, produção de objetos, trilha sonora, adereços, efeitos computacionais, entre outras especialidades responsáveis pelo conceito estético da obra.

A “Incubadora de Projetos de Encenação para Mães Diretoras”, coordenada por Raquel Castro, contou com a participação de diretoras e artistas de teatro de diversas áreas, a maioria mulheres mães, em uma ação de pesquisa e compartilhamento de ideias e conceitos de encenação. A partir dos projetos apresentados pelas participantes na oficina, foram desenvolvidos experimentos cênicos e minipalestras performativas, aproximando teoria e prática e promovendo a partilha de experiências entre as participantes.

Essa atividade foi acompanhada por outra oficina, direcionada para as crianças nos mesmos dias e horários em que as mães participavam da “Incubadora de Projetos”. Conduzida pelos artistas, professores e pesquisadores Charles Valadares e Raysner de Paula, a oficina “Teatralidades para infâncias confinadas: jogos, narrativas e outras poéticas visuais” buscou valorizar a cultura da infância e propiciar a interação das crianças com o evento, além de facilitar o acesso de mulheres mães às atividades de formação artística e profissional.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

A residência artística foi orientada pela professora e diretora Maria Thais Lima Santos e tinha como objetivo oferecer uma experiência imersiva de reflexão e prática pautada na encenação. Assim, ao longo de sete encontros, a proposta

reuniu mulheres diretoras de diferentes territórios do Brasil para prospectarem, juntas, possíveis caminhos de uma encenação no feminino e colocá-los em prática por meio da criação de projetos coletivos de criação.

Nos dois primeiros encontros, Santos apresentou três ideias que orientariam o trabalho na residência: pensar o pensamento; estranhar o conhecido e conhecer o estranho; olhar para trás. Ela convidou as residentes a se movimentarem para uma criação que se coloca contra a naturalização de pressupostos engessados, em um constante exercício de curiosidade e busca pelo que se esqueceu. Foram propostas também discussões e análises sobre os conceitos de encenação e poética que, ao longo das trocas, foram se expandindo.

Nos três encontros seguintes, as mulheres da residência se separaram em grupos, nos quais, a partir da leitura do conto “Alma”, de Itamar Vieira Júnior, passaram a elaborar um projeto de encenação. O território da criação deveria ser fertilizado pelas residentes refletindo sobre os materiais, fundamentos, procedimentos e outros aspectos que julgassem relevantes para o exercício. Nos dois últimos encontros, os projetos de encenação foram compartilhados e discutidos. Santos discorreu sobre ética, técnica, poética e estética e as relações que podem ser estabelecidas entre tais elementos em uma criação.

PODCAST

Com início no dia 12 de agosto de 2021, durante sete semanas consecutivas (toda quinta-feira) entrava no ar um novo episódio do podcast Mulheres Encenadoras.²⁰ A cada episódio, duas diretoras de teatro, mediadas por uma integrante do coletivo, conversam sobre suas trajetórias artísticas, desafios, princípios e práticas de encenação e compartilham suas visões de mundo.

O formato de podcast e o uso das ferramentas digitais possibilitaram ampliar o alcance das vozes das artistas para novos territórios e públicos com os quais são compartilhados temas que permeiam as discussões e inquietações do coletivo Mulheres Encenadoras. Os episódios estão disponíveis nas plataformas Soundcloud e Spotify e contam com a edição, masterização e vinheta

20 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1CgmOD8s0Yrp9mJq3e6A-3z?si=1eefaf92494e4704>. Acesso em abr. de 2022.

de Debris Oliveira, produção e gestão de Luisa Monteiro e apresentação de Raquel Castro.

No episódio de estreia, com o tema “Encenação e Gestão”, as diretoras Ione de Medeiros²¹ e Cida Falabella²², mediadas pela atriz, diretora e professora Gláucia Vandeveld, são convidadas para uma conversa sobre as relações entre os papéis de gestoras e diretoras artísticas ao longo de suas carreiras. A longevidade de seus coletivos, a manutenção dos espaços próprios, sua relação com a comunidade e sua importância na continuidade das pesquisas artísticas de cada uma das diretoras foram assuntos abordados, com destaque para o apoio e admiração mútua entre as artistas que contaram histórias emocionantes de momentos em que suas trajetórias se cruzaram. A conversa termina com a leitura de um verso de Hilda Hilst por Gláucia Vandeveld: “Paixão. Só dela cresce o fôlego de um rumo”.

O segundo episódio, “Teatro e Comunidades: territórios, encenação e pedagogia”, trata de arte, política, educação, atuação em comunidades e transformação social. Cláudia Henrique, pesquisadora da cena periférica e coordenadora pedagógica da Casa de Candongas (BH) e Meire Regina²³, estudiosa e multiplicadora do Teatro do Oprimido compartilham suas práticas, fundamentações teóricas e pensamentos a partir da experiência que possuem com encenação em comunidade. Neste episódio, são traçados desafios, pontos em comum e particularidades do teatro nas comunidades e a/e/o ouvinte é convidada/e/o a pensar ações coletivas comprometidas com a criação de novos modos de vida a partir de processos sensíveis que extrapolam os contornos das disciplinas artísticas.

“Feminismo e encenação – o teatro dos anos 10” é o tema do terceiro episódio, que conta com a participação das diretoras Ju Pautilla²⁴ e Marina Viana.²⁵ Duas artistas inquietas que apontam para os muitos feminismos e as muitas corpas desses feminismos, em um bate-papo mediado por Júlia Camargos. Entre muitas risadas, identificações, ironias, críticas e desejos de mudança, as convidadas dão ênfase à segunda década do século XXI, na qual as pautas feministas, que nunca deixaram de existir, despontaram em várias manifestações das artes cênicas, em diálogo com um novo teatro político, outras formas de performances e ativismos, se propondo a ampliar a reflexão sobre o tema.

21 Ione de Medeiros é diretora do Grupo Oficina Multimídia (GOM) desde 1983, já realizou junto ao grupo a montagem de 23 espetáculos e coordena diversos eventos culturais na cidade de Belo Horizonte, como o Verão Arte Contemporânea, o Bloomsday e a Bienal dos Piores Poemas.

22 Cida Falabella é fundadora da ZAP 18 e foi vereadora pelas Muitas/ Psol de 2017 a 2021, e, atualmente, é Covereadora da Gabinetona BH.

23 Meire Regina trabalhou como agente cultural, oficina de teatro e gestora cultural em diversos espaços de Belo Horizonte e região.

24 Ju Pautilla (BH/SP) é artista cênica, pesquisadora autônoma e educadora. Tem formação e atuação multidisciplinar.

25 Marina Viana (BH) é atriz, dramaturga e diretora. Integrante do grupo Mayombe, Teatro 171, Cia Primeira Campanha. É atriz, modelo. Escreve manifestos e plagicombinações alheias.

Qual feminismo? Quem (sic) feminismo? Qual a diferença do teatro feminista para o teatro que fala do universo feminino? O que é o universo feminino? Ou isso é só um subterfúgio pra fugir da pecha que criaram para o feminismo nas últimas décadas? É tempo de expor feridas ou tempo de problematizar cicatrizes? O riso está proibido? Será que sim? Será que não? O patriarcado vai acabar, seu Edgar? (VIANA, 2015)²⁶

No quarto episódio, “Processo de formação de diretoras: desafios e caminhos possíveis no Brasil”, as diretoras convidadas Aline Andrade²⁷ e Bernadeth Alves²⁸ conversam sobre suas experiências como professoras e orientadoras em cursos e processos de ensino de direção teatral. Provocadas pela mediadora Camila Vendramini, integrante do Coletivo Mulheres Encenadoras, as duas artistas compartilham experiências no território híbrido entre pedagogia e encenação, sala de ensaio e sala de aula. Uma conversa potente e rara sobre ensino-aprendizagem da direção teatral e o necessário movimento de questionar as referências e as perspectivas sociais, econômicas, epistemológicas e artísticas, normalmente impostas de maneira unilateral na visão euro-norte-americana e cisgênera pelas tradicionais disciplinas do campo da encenação teatral.

“O teatro na encruzilhada”, quinto episódio do podcast Mulheres Encenadoras, propõe o diálogo entre duas artistas e pesquisadoras das teatralidades contemporâneas negras, Júlia Tizumba²⁹ e Soraya Martins³⁰, mediado por Michelle Sá. Uma conversa marcada pelas experiências e referências destas artistas, que abarcam música, literatura, ancestralidades, crenças e subjetividades. Sá propõe uma discussão permeada pela noção de encruzilhada, cunhada pela pesquisadora Leda Maria Martins, e busca compreender como os diferentes campos conceituais, poéticos e da ordem da espiritualidade cruzam-se, confrontam-se, somam-se e recriam-se nos trabalhos das artistas convidadas.

O tensionamento entre o real e o ficcional no processo de criação artística é o tema do episódio “Teatros do real por mulheres encenadoras”. As diretoras Janaína Leite³¹ e Talita Braga³² são conduzidas pela atriz e professora Kelly Crifer que, a partir da rica trajetória destas artistas, traz à tona questões que envolvem o trabalho com conteúdo documental e autobiográfico, como os

26 Trechos copiados e bricolados do texto “O lugar do feminismo no teatro contemporâneo ou o lugar do teatro contemporâneo no feminismo” de Marina Viana, 2015, (sem página), plataforma Primeiro Sinal.

27 Aline Andrade (SP/BH) é diretora e professora de direção teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

28 Bernadeth Alves (SP) foi formadora de Direção na SP Escola de Teatro. Atualmente é orientadora artística do Projeto Espetáculo das Fábricas de Cultura e consultora de Direção Teatral.

29 Júlia Tizumba (BH) é atriz, cantora e percussionista. Integra o Coletivo Negras Autoras e é uma das idealizadoras da Mostra Benjamin de Oliveira.

30 Soraya Martins (BH) é atriz, crítica e pesquisadora de teatros, curadora independente. É doutora em Letras, cuja pesquisa é um estudo sobre as Teatralidades Contemporâneas Negras.

31 Janaina Leite é atriz, diretora e dramaturgista. É uma das fundadoras do Grupo XIX de Teatro, de São Paulo. Autora do livro “Autoescrituras performativas: do diário à cena.

32 Talita Braga (BH) é atriz, professora de teatro e gestora cultural. Em 2010, fundou a Zula Cia. de teatro e, com ela, segue contando histórias ao lado de outras tantas mulheres.

limites, riscos, desafios, tabus e preconceitos vivenciados pelas artistas que optam por trabalhar nessa seara. As diretoras convidadas destacam que a obra teatral a partir do real e suas diversas expressões como, por exemplo, o teatro documentário, será, muitas vezes, um encontro entre o que artistas querem dizer sobre uma determinada história e a forma como o público se relaciona com ela.

No último episódio da série, intitulado “Mulheres encenadoras na América Latina”, o coletivo expande o diálogo, considerando a potência da rede como força criativa, e traz como convidadas as diretoras Sara Rojo³³ (Chile/Brasil) e Romina Paula³⁴ (Argentina). Manu Pessoa, atriz e diretora integrante do Coletivo Mulheres Encenadoras, conduz a conversa que passa por aspectos que marcam o teatro latino-americano, como a memória e a intimidade. As diretoras abordam temas como as ditaduras, as desigualdades, o massacre dos povos originários, as chacinas e, mais recentemente, a pandemia, como acontecimentos que requerem das artistas uma tomada de posição. É levantada a questão: “O que seria essa tomada de posição no trabalho de uma diretora de teatro?” Rojo e Paula apresentam, ainda, muitas de suas referências e discorrem sobre como percebem a relação do Brasil com outros países da América Latina.

33 Sara Rojo é chilena residente no Brasil. É professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Fundadora do Mayombe Grupo de Teatro e do Grupo Mulheres Míticas.

34 Romina Paula é escritora, atriz e diretora de teatro e cinema. Já publicou vários romances. Escreveu, dirigiu e estreou o premiado filme “Again Again”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vantagens de ser uma mulher diretora (?)

No campo das artes cênicas, as últimas duas décadas têm sido marcadas por um movimento crescente de elaboração teórica e artística de trabalhos que problematizam a subjugação histórica das mulheres na sociedade. Por outro lado, as reações contrárias a esses movimentos também cresceram, corroboradas pelos retrocessos políticos e sociais de caráter antidemocrático, tanto no Brasil como em outros países do mundo.

Como afirma a escritora inglesa Virgínia Woolf - resguardadas as devidas distâncias de espaço, tempo e contexto, mas, infelizmente, ainda certa (basta abrir as redes sociais e ler comentários sobre notícias recentes relativas aos direitos das mulheres sobre seus corpos, puxar assunto sobre as feministas no grupo da família ou passar uma tarde na assembleia legislativa da sua cidade para conferir) – a história da oposição dos homens à emancipação das mulheres é mais interessante do que a história da emancipação das mulheres em si. Inclusive, daria um belo livro, caso alguém se interessasse em pesquisar e reunir os exemplos. E tal livro poderia até ser considerado cômico se não fosse trágico. (WOOLF, 2020)

Em uma mistura entre humor e crítica, como sugere a fala de Woolf, foi elaborada para a introdução dos episódios do podcast uma lista que contém algumas vantagens de ser uma mulher diretora, inspirada pela famosa lista “As vantagens de ser uma mulher artista”, do coletivo Guerrilha Girls.

Vantagens de ser uma mulher diretora

1. Trabalhar sem a pressão pelo sucesso.
2. Não ter que participar de festivais internacionais com homens.
3. Poder descansar do universo do teatro nos seus outros 4 trabalhos freelances.
4. Ver suas ideias de encenação ganharem vida no trabalho de outras pessoas.
5. Ter a oportunidade de escolher entre sua carreira de diretora e a maternidade.
6. Ter a oportunidade de desenvolver habilidades múltiplas trabalhando não só como diretora, mas também produtora, iluminadora, figurinista, cuidadora de marmanjos, etc.
7. Ter privacidade e discrição: você pode trabalhar anos com isso e ninguém ficar sabendo.
8. Ser isenta do pagamento do imposto de renda por causa da sua faixa salarial.
9. Poder contar sempre com um homem que vai repetir tudo o que você falou como se fossem as ideias dele sobre teatro e aí sim as pessoas vão levar essas ideias a sério.
10. Poder dirigir mais de 30 trabalhos e ainda ter dúvidas se é uma diretora. Enquanto um homem branco cis de barba, de 20 anos, dirige um e já é lançado como diretor revelação.
11. Ter que se preparar para explicar e justificar muito bem suas ideias para que a sua equipe não te considere uma louca sem rumo fazendo coisas sem sentido.
12. Quando o seu trabalho é elogiado por algum homem ter que ouvir de outro homem que a figura só tá te elogiando porque tá afim de te comer.
13. Não ter que se preocupar com seu jeito de ser porque se for gentil vão te achar fraca e sem autoridade e se não for vão te achar uma bruxa megera mandona.
14. Não passar pelo constrangimento de ser chamado de 'gênio'.

Ao observar os itens da lista, é possível dizer que sintetizam, mesmo ironicamente, muitas das discussões que permearam o evento “Mulheres Encenadoras

FIGURA 2 – As vantagens de ser uma mulher diretora
Fonte: Coletivo Mulheres Encenadoras

em Rede”, mostrando como mulheres de variadas identidades ainda se sentem excluídas, menosprezadas, violentadas, sexualizadas e discriminadas racialmente em seus processos de construção e afirmação do trabalho como encenadoras.

A história oficial da encenação teatral é marcada pela presença masculina, branca e cisgênera e o questionamento sobre a invisibilidade das diretoras teatrais na história do teatro brasileiro surge como uma urgência nos últimos anos. Assim, parece fundamental não perder de vista as perspectivas de descolonização das categorias de gênero nos domínios da produção artística e, para tanto, abrir cada vez mais espaço para iniciativas como a aqui relatadas.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FISCHER, S. Mulheres, performance e ativismo feministas decoloniais. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. *Anais Eletrônicos*, Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498851059_ARQUIVO_Fazendo_Genero_2017.pdf. Acesso em: 12 abr. 2022.

FISCHER, S. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 296-310, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>. Acesso em: 12 abr. 2022.

GUERRILLA Girls. *As vantagens de ser uma artista mulher*, Masp, Nova York, Estados Unidos, 1988. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-vantagens-de-ser-uma-artista-mulher>. Acesso em: 15 jun. 2022.

MIRANDA, M. B. de. Colcha de memórias: epistemologias feministas nos estudos das artes da cena. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 231-248, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231>. Acesso em: 12 abr. 2022.

MIRANDA, M. B. de. Teatro feminista na pós-graduação: uma experiência na criação e condução de uma disciplina acadêmica. *Anais da X Reunião Científica Abbrace*, v. 20, n. 1, Campinas, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4593>. Acesso em: 15 abr. de 2022.

MULHERES Encenadoras. *Sobre o coletivo* – Mulheres Encenadoras. YouTube, 17 ago. 2021.
Disponível em: <https://www.youtube.com/c/MulheresEncenadoras>. Acesso em: 15 abr. de 2022.

SOLNIT, R. *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017.

VIANA, M. O lugar do feminismo no teatro contemporâneo ou o lugar do teatro contemporâneo no feminismo. *Portal de Teatro Primeiro Sinal*. 2015. Disponível em: <http://primeirosinal.com.br/o-lugar-do-feminismo-no-teatro-contemporaneo-ou-o-lugar-do-teatro-contemporaneo-no-feminismo/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&M, 2020.

CASTRO, RAQUEL: Atriz e diretora de teatro. Professora do Departamento de Artes Cênicas (DEART) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

CAMARGOS, JÚLIA:

PERSONA

YUMARA RODRIGUES: NA VASTIDÃO DO SEU PALCO ILUMINADO

YUMARA RODRIGUES: THE VASTNESS
OF HER ILLUMINATED STAGE

YUMARA RODRIGUES: EN LA INMENSIDAD
DE SU ESCENARIO ILUMINADO

CÁSSIA CANDRA

CANDRA, Cássia.

Yumara Rodrigues: na vastidão do seu palco iluminado
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **161-173**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

QUANDO CONHECI YUMARA RODRIGUES

pessoalmente, em março de 2010, para escrever uma matéria jornalística sobre os seus 50 anos de teatro, fiquei admirada em como sua trajetória espetacular nunca havia sido contada em livro. Assim, a pauta da Revista Muito (A Tarde) saltou para as 195 páginas de *Yumara Rodrigues*, um dos títulos da coleção Gente da Bahia, escrito em 2010 e lançado em 2014. Ao visitar o volume, com o propósito de reunir alguns tópicos para este artigo, novamente me assombro diante da produção intensa, plural, vultosa e extremamente exitosa em seu nível qualitativo.

Atriz com pleno domínio de palco, Yumara Rodrigues tornou-se sinônimo de bom teatro. Cresceu nessa arte com os aplausos do público e o reconhecimento da crítica. Por suas qualidades técnicas, é considerada uma intérprete de nível internacional. Um talento premiado muitas vezes ao longo da carreira. Além de uma indicação ao Prêmio Molière (concedido aos melhores do teatro no eixo Rio-São Paulo), conquistou cinco troféus Martim Gonçalves, dado aos melhores da cena baiana nos anos 1970 e 1980, incluindo o de Melhor Atriz da primeira edição, em 1977, por sua interpretação como professora Margarida, protagonista de *Apareceu a Margarida*, metáfora de Roberto Athayde para a ditadura militar.

Ali já se desenhavam os contornos da atriz versátil, capaz de incorporar a atualidade do teatro e de se transmutar na dimensão plural de seus personagens. Em

sua performance se evidenciava a técnica precisa que encantou João Augusto Azevedo, criador do antológico Teatro Vila Velha, e outros renomados encenadores. Em seu impressionante repertório de mais de 50 espetáculos cabem drama, comédia e musical; teatro do absurdo, experimentalismo e “peças para crianças” – como prefere Yumara, para não dizer “teatro infantil”, cinema e televisão.

Os que se debruçam sobre este painel eclético e abundante que compõe a trajetória da artista, logo compreendem que é instintivo o movimento que a leva a borrar os limites da atriz-personagem. No exercício de composição, a entrega é absoluta. Assim, foram criadas performances que deram a Yumara o Troféu Martim Gonçalves Especial/Conjunto da Obra – Melhor Atriz, por *A Caverna* e *Dias Felizes*, de 1985. Se sua Winnie concentrou a densidade do texto de Beckett, em *A Caverna* (texto metafísico de Walter Smetak, montado por Paulo Dourado para a Companhia de Teatro da UFBA), a atriz teve que buscar outra perspectiva de interpretação, já que nessa peça de estrutura incomum, todos os personagens são parte do self de uma personalidade estilhaçada.

A presença cênica de Yumara depõe em outras criações que, para além do reconhecimento de crítica e público, identificam sua poética como potencial objeto de pesquisa nas artes dramáticas. O diretor Marcio Meirelles toma por base experiências em distintos períodos para fazer referência ao processo criativo da atriz. A primeira, em 1981, como figurinista de *Seis personagens à procura de um autor* (peça de Luigi Pirandello com direção de Harildo Déda), quando nos bastidores via Yumara se preparando para entrar no palco: “Eu a via sentada num banco, atrás do palco, se desfigurando; ali ela se transfigurava, se destruía toda. Quando entrava em cena, já estava feito”. (CANDRA, 2020, p. 58)

Outras nuances desse complexo processo de criação se revelaram em *A mais forte* (August Strindberg), espetáculo que o diretor encenou em 1983/1984, no Teatro Castro Alves (Foyer e Sala do Coro); e em 1997, no Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha. Em cada uma das montagens, coube a Yumara interpretar a dramaturgia de distintas perspectivas das protagonistas: numa era a amante; na outra, a esposa traída.

CRIADA NOS PALCOS

Nessa trajetória de seis décadas, que em muitos momentos se confunde com a própria história do teatro baiano, Yumara não se conteve no papel de atriz nem se ateve apenas ao tablado. Sua avidez pela expressão artística a levou a atuar também como diretora, autora, produtora e dubladora. Mergulhou nas profundezas do teatro, mas também quis vivenciar a estética do cinema – *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962); *Tenda dos Milagres e Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1977 e 1987, respectivamente); *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1996) e *Diário do Convento* (Edyala Yglesias, 1997). Em televisão integrou o elenco de várias novelas da Rede Globo: *O Bofe* (1972), de Bráulio Pedroso; *Bandeira 2* (1971) e *O Espigão* (1974), de Dias Gomes; e *Cavalo de Aço* (1973), de Walther Negrão, com direção de Walter Avancini e Tarcísio Meira encabeçando o elenco. No mesmo período, Yumara explorou ainda os instigantes recursos da dublagem, fazendo as vozes de Shirley MacLaine e Marilyn Monroe, em estúdios cariocas.

É admirável ver esta senhora dos palcos virar o século e chegar a 2022 debruçando-se sobre novos projetos. De onde vem essa energia? Como explicar tal voracidade pelo teatro? A artista que risca os salões dançando com suas personagens nasceu num palco imaginário e se criou muito antes de sua Lucília protagonizar *A Moratória* (peça de Jorge Andrade com direção de Otávio Graça Mello), numa atuação que conquistou o prêmio de Melhor Atriz do 1º Festival do Autor Brasileiro, no início dos anos 1960.

Aos sete, oito anos, Lygia Quintella Lins – este é o nome de batismo de Yumara – já produzia seus próprios espetáculos no Conde, sua cidade natal. Na memória afetiva, ainda guarda o “teatro” improvisado no quintal de casa, os palcos construídos com caixotes empilhados, as cortinas feitas de lençóis e até as broncas da mãe, que sempre acabava o show “com o chinelo na mão”. Entre os seis filhos, a caçula de dona Alódea era a que tinha inclinação para as artes. Já mocinha, na

década de 1940, em plena Era do Rádio, Lygia gostava de cantar em *A Voz do Conde*, programa transmitido pelo serviço de alto-falante da cidade.

Numa época em que fazer arte era sinônimo de transgressão, Lygia simplesmente seguia sua grande paixão. O encontro com o carioca Otávio Graça Mello, diretor teatral que já havia atuado na companhia de Bibi Ferreira, foi o primeiro passo em busca do teatro profissional. Assim, Yumara Rodrigues emergiu desta cena em que o teatro amador se esmerava para produzir espetáculos de qualidade. O nome artístico foi adotado um pouco depois, no início da década de 1960, durante a implantação do núcleo de teledramaturgia da TV Itapoan, primeira afiliada da TV Tupi em Salvador. Fazendo teatro, ela vivenciou as lutas pela profissionalização da classe na Bahia, entre as décadas de 1960 e 1980.

NOS TEMPOS DO VILA E OS “ANOS DE CHUMBO”

O percurso cênico de Yumara Rodrigues tem um de seus capítulos mais importantes escritos no Teatro Vila Velha (TVV). A jovem atriz deu passos firmes na carreira no palco que lançou Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa no show *Nós Por Exemplo* (1964). Nesse tempo de significativa produtividade artística com referências emblemáticas de movimentos culturais – como o Tropicalismo, que surgiria alguns anos depois deixando profundas marcas nas artes brasileiras –, o TVV havia se transformado num dos mais expressivos centros culturais da capital baiana.

Instalado no bucólico Passeio Público, em Salvador, o Vila “era um ponto de encontro de intelectuais”, como declara o ator Othon Bastos (CANDRA, 2014, p. 50), integrante – ao lado de Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Echio Reis, Sônia Robatto e Thereza Sá – da Sociedade Teatro dos Novos. Sob a liderança de João Augusto Azevedo, a companhia havia fundado o TVV, em 31 de julho de 1964, quatro meses após o golpe militar. Desse modo, o Teatro Vila Velha já nasceu

convocado a ser espaço de resistência e reagiu ao regime acolhendo artistas e estudantes perseguidos, abrigando encontros do movimento estudantil e se desvencilhando da censura para montar seus espetáculos.

Nessa época, apesar das dificuldades enfrentadas durante a ditadura militar, a classe teatral começava a se profissionalizar na Bahia. Yumara chegou ao Vila no meio dessa movimentação artística e política. João Augusto a convidou quando a viu atuar no palco do TVV, em 1965, pela Companhia Baiana de Comédias, de Jurema Penna, com a montagem de *O Zoológico de Vidro* de Tennessee Williams. Dirigida pelo norte-americano Bennet Oberstein, Yumara encarnou uma Amanda Wingfield tão convincente que arrebatou o prêmio de Melhor Atriz do ano (concedido pelo Jornal da Bahia).

No mesmo palco, atuou em espetáculos que se entrelaçam com a história do teatro baiano, como as montagens de João Augusto para o clássico de August Strindberg, *O Pelicano* (1966) e *Stopem! Stopem!* (1968), que escancarou a subversão em plenos “anos de chumbo”. Mas a censura não foi mais feroz que o desejo de Yumara de viver a arte. Assim, ela caiu na estrada – e exploremos aqui uma metáfora em amplo sentido. Entre 1969 e 1974, período em que viveu no Rio de Janeiro, ela trabalhou com profissionais renomados, como os diretores Amir Haddad, um dos criadores do lendário Teatro Oficina; e Luiz Mendonça, fundador do Movimento Popular do Recife e do Grupo Chegança, que em sua formação inicial reunia os atores Carlos Vereza e José Wilker. Foi Mendonça que a dirigiu em *As Incelenças*, numa atuação que rendeu à baiana uma indicação como Atriz Revelação para o Prêmio Molière de 1973.

No Rio, Yumara também investiu em aperfeiçoamento técnico, frequentando as oficinas de expressão corporal do coreógrafo Lennie Dale, criador do Dzi Croquettes, e fazendo aulas de teatro com Fauzi Arap, que já havia dirigido Maria Bethânia no show *Rosa dos Ventos* (1971).

MUITO ALÉM DOS LIMITES

De volta a Salvador, a produção volumosa e extremamente exigente em seu nível de qualidade marca o mergulho de Yumara nas entranhas de sua teatralidade. Na Bahia dos anos 1970, o teatro se manteve como lugar de resistência tendo como emblema o sucesso de *Apareceu a Margarida*. Foi um tempo em que a ditadura militar passou a se apresentar em palcos baianos usando figurino de mulher. Encarnando a figura da professora altamente repressora da peça montada por Manoel Lopes Pontes em plena vigência do Ato Institucional nº 5, Yumara Rodrigues fez história, pois naquele ano, os baianos formaram fila para ir ao teatro. Em algum lugar da plateia, ficaram encantados os aplausos do escritor João Ubaldo Ribeiro, do poeta Ildásio Tavares e do filósofo José Antônio Saja.

Após graduar-se em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ela buscou ir além dos próprios limites, vestindo-se das personagens mais densas. Daí surgiram interpretações para papéis masculinos (ambos dirigidos por Paulo Dourado), como o chapliniano Senhor Puntilla, de *Senhor Puntilla e Seu Criado Matti* (1987) e o juiz Salomão, protagonista de *O Círculo de Giz* (1998).

As referências a esse repertório de peso do programa da Companhia de Teatro da UFBA, não estariam completas sem sua composição para a grande mulher brechtiana de *Mãe Coragem (Mãe Coragem e Seus Filhos)*. Encenado por Luiz Marfuz em 1998, este espetáculo foi sua última participação na companhia, onde atuou como atriz contratada e concursada desde 1981. Entre suas valiosas contribuições ao teatro, cabem ainda referências à implantação do Ciclo de Leituras Dramáticas, que Yumara retomou e coordenou durante sua passagem como técnica de nível superior pela Escola de Teatro da UFBA. Para este projeto de formação de atores, a atriz e diretora transportou sua preocupação com a qualidade e a mensagem dos textos, bem como com o tratamento do conteúdo em cena.

As leituras dramáticas tiveram um papel importante na carreira de Yumara também na primeira década dos anos 2000, sobretudo marcando seu retorno à cena, após o grave acidente automobilístico que ela sofreu em 2003 e que a deixou fora dos palcos por mais de dois anos. Foi com a leitura do texto *O Terceiro Setor*, sob a direção de Ewald Hackler, na Sala do Coro do TCA (2005), que a veterana fez mais essa retomada. “O palco é um lugar onde piso sem medo. Fora do palco, sou apenas humana”. (RODRIGUES, 2022)¹ Yumara precisa de poucas palavras para transcrever os argumentos que a atizam de volta aos palcos aos 88 anos e consciente de todas as limitações da idade. Não é racional, é orgânico. Há muita história – prosa e poesia – e um turbilhão de sentimentos emaranhados nesta contundente declaração da atriz, que se reconhece inteira no papel de “amante do teatro”. E é com todos os brechts, becketts, strindbergs e poetas de Cordel correndo nas veias, que a diva chega aos 62 anos de carreira preparando-se para novamente fazer o que ama e o que a consagrou. Protagonizando projetos assinados pelo ator e diretor Marcelo Flores e pela diretora, atriz e poeta Cristina Leifer, Yumara se apronta para retomar a cena deleitando-se com o *flow* envolvente da poesia e flertando com o experimentalismo provocante de novas linguagens, como o teatro-filme. Sutilmente, o palco que se esboça nas propostas dos encenadores vai se iluminando até ganhar o lugar de imensidão onde a atriz gosta de estar quando diz: “O teatro é luz em minha vida”. (RODRIGUES, 2022)² Impressiona a vitalidade da atriz perscrutando novos caminhos que a levem ao teatro. Há mais de uma década, Yumara não sobe no tablado. A última vez foi em 2010, quando a vimos interpretando *Aracne*, a fiandeira de memórias de *Monstro*, peça do dramaturgo Marcos Barbosa para o projeto *Mestres da Cena*, da Fundação Cultural do Estado, encenada no Teatro Gamboa Nova. Ao fim da temporada, fechou-se um ciclo. Mas a rica narrativa desta artista vigorosa que testou os próprios limites em cena, não se esgota em meio século de teatro. O ano de 2022 traz os auspícios de reabertura das cortinas, pois para além dos rumores, alguns projetos vêm ganhando materialidade. E se ela pudesse escolher? “Gostaria de fazer todos” (RODRIGUES, 2022)³, responde sem hesitar, como que tentando expressar a “saude imensa” por trás da expectativa que modera intermináveis diálogos com seus botões. A voz e o corpo, matéria-prima da arte teatral, irão responder quando a atriz os convocar? Que imagens seu “eu” corporificado irá imprimir em cena? Como será o reencontro com seu público? Da

1 RODRIGUES, Y.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 9
abr. 2022.

2 RODRIGUES, Y.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 9
abr. 2022.

3 RODRIGUES, Y.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 9
abr. 2022.

nossa parte, nos indagamos: por que será que essa retomada ousada não nos surpreende? Talvez por termos nos acostumado a ver Yumara na inquietude de sua relação visceral com a arte, atuando, dirigindo, produzindo; expandindo o repertório dos palcos na TV, no cinema e nos estúdios de dublagem; testando suas habilidades como se estivesse apenas provando um novo figurino. Nós, da plateia – e acomode-se aqui um tanto de atores, encenadores e produtores que se deliciam em vê-la em cena – nos habituamos a aplaudir esse eloquente diálogo da atriz com o ato criador; bem como nos acostumamos à naturalidade com que ela conecta as dimensões prosaica e poética da vida – assim o fazem os que compreendem que “o trabalho pode comportar poesia ou mesmo virar poesia, quando se trata de uma atividade rica em iniciativa, em criatividade, em participação afetiva [...]”. (MORIN, 2012, p. 139) Yumara sempre encontra uma forma de fazer teatro. Nesses tempos em que tivemos que aprender a nos distanciar fisicamente, ela recorre ao WhatsApp para compartilhar calor humano em forma de versos, fragmentos da dramaturgia e pensamentos de autores que povoam o seu vasto repertório. Após coletá-los – a despeito das limitações da visão – os registra em áudio: “Jamais desista de ser feliz. A vida é um espetáculo imperdível”, diz a mensagem de 3 de julho de 2022, enviada com os votos de bom dia da atriz para a sua lista de contatos. De alguma maneira, o teatro está sempre ali, inspirando, traduzindo seus anseios. Não faz muito tempo, a estética das lives na internet já havia viralizada no cenário pandêmico e lá estava ela dizendo poemas no Instagram ou tecendo comentários em espetáculos virtuais de velhos parceiros de cena. Da mesma forma, com a tessitura de sua volta aos palcos, Yumara Rodrigues reafirma a arte como ato de resistência. E novamente veremos esta artista *avant-garde* a nos provocar, desafiando-se no tablado como se esta fosse sua única condição de vida plena.



ANTES DO PÔR DO SOL

Tudo indica que no primeiro espetáculo do novo ciclo, Yumara voltará ao palco dizendo poesias de Fernando Pessoa e de seu heterônimo, Alberto Caetano, sob a

direção de Cristina Leifer, em nova edição do recital poético *Antes do Pôr do Sol*. A remontagem deverá seguir a mesma estrutura cenográfica original do projeto idealizado pela atriz e pela diretora. Na época de seu lançamento, em 2010, elas transformaram a sala de estar do apartamento de Yumara em um teatro intimista com palco e plateia integrados. As apresentações aconteciam sempre ao cair da tarde, simultaneamente a outro espetáculo: o pôr do sol na Baía de Todos-os-Santos. Era poesia para todos os lados. Montaram duas edições: uma com textos do poeta cachoeirense Damário Dacruz; e a outra, com repertório poético do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, apresentada também na sala principal do Teatro Castro Alves, na qual a atriz compartilhou o palco com seu público. Em cada temporada, o recital contou com as participações do violonista Alexandre Bloisi, saudando Brecht; e da flautista Elena Rodrigues, celebrando Dacruz. Assim como nas temporadas anteriores, na nova montagem a diretora deverá incluir em cena um musicista com seu instrumento, recurso que tornará o recital ainda mais refinado. Desta vez, a inovação ficará por conta de mais uma ousadia das criadoras: “Yumara irá cantar. Embora não seja cantora, a atriz irá expandir-se em sua performance”. (LEIFER, 2022)⁴ A seleção das canções surgiu durante o processo de criação: “Em nossas conversas, Yumara ia cantarolando e anotamos algumas que ela gosta de cantar, como *Carinhoso* e *Rosa*, de Pixinguinha; *Nada Além* (Mário Lago e Custódio Mesquita); e *Fascinação*, eternizada na voz de Elis Regina”. A expectativa de Leifer (2022) é de um caloroso reencontro da atriz com seu público: “Vamos rever Yumara no palco, do jeito que ela gosta, viva e pulsante”. É importante ressaltar que a retomada do recital *Antes do Pôr do Sol* também ocorre a partir do reencontro de suas criadoras, em 2020, na fase mais austera da pandemia. Num cenário de distanciamento social, quando a classe artística rapidamente se reinventou em plataformas de apresentações virtuais para continuar criando e se mantendo conectada com seu público, Yumara foi uma das convidadas do *Recital Live*, projeto de Cristina Leifer para o edital *Estou Vivo?* Em uma das *lives* no Instagram @estouvivo.recitallive, elas surgiram brindando à vida e dizendo poemas da fadista Amália Rodrigues. A nova temporada de *Antes do Pôr do Sol* nasce impulsionada pelo entusiasmo da diretora e pela vitalidade da atriz.

4 LEIFER, C. Depoimento. Entrevistador: Cássia Candra, Salvador, 1º jul. 2022.

TEATRO-FILME, UM HÍBRIDO IRRESISTÍVEL

Em sua longa e produtiva trajetória artística, Yumara Rodrigues já atuou sob a direção de muitos dos mais prestigiados diretores teatrais da Bahia e agora se prepara para voltar ao palco em um projeto inovador de Marcelo Flores, cofundador da Cia. de Teatro Os Argonautas, coletivo que vem deixando sua marca na cena baiana pela originalidade de suas montagens. A ideia do encenador e da atriz trabalharem juntos começou quando ela assistiu ao espetáculo *Em Família*, peça de Oduvaldo Viana Filho, que tem a assinatura de Flores na direção e uma indicação ao Prêmio Braskem de Teatro como melhor espetáculo de 2018: “Fiquei muito honrado e feliz com o interesse de Yumara sobre o meu trabalho como diretor. Estreitamos os laços. Ela foi me assistir no teatro e dei depoimento num documentário sobre ela, por intermédio de outro grande ator, Gideon Rosa”. (FLORES, 2022)⁵ Com a maturação do diálogo, o diretor e a veterana optaram por uma produção no formato “teatro-filme”. A inspiração surgiu durante a temporada de *Dédalus – A última gravação*, projeto de Marcelo com o ator e diretor Harildo Déda, que teve apresentações transmitidas pelo canal YouTube da Cia de Teatro Os Argonautas, em agosto de 2021. Nas palavras de Flores: “*Dédalus* é o que a gente chama de teatro-filme, isto é, a partir da experiência estética teatral, desenvolve-se um conteúdo audiovisual, como um híbrido desse cruzamento. Eu não chamo unicamente de filme, porque tem esse condicionamento do gênero, então, seria um filme teatral, voltado para o teatro”. (FLORES, 2022)⁶ Sempre aberta às ideias vanguardistas, Yumara Rodrigues, que estava na plateia virtual de *Dédalus*, gostou da proposta e surpreendeu ao entrar no chat, após a apresentação do espetáculo. A partir daí, a atriz e o diretor passaram a considerar uma produção com as configurações daquele híbrido irresistível de teatro e audiovisual. Ao longo da pandemia, ideias surgiram de ambas as partes buscando a materialidade do projeto. Um dos primeiros textos já chegou às mãos de Marcelo Flores. Trata-se de *Pulando no Vazio sem Paraquedas*, encomendado pela própria Yumara ao dramaturgo Luís

5 FLORES, M.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 25
abr. 2022.

6 FLORES, M.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 25
abr. 2022.

Sérgio Ramos. O autor afirma que o tema da peça, uma abordagem ao vazio existencial, parte de uma provocação da atriz. No auge da maturidade, a artista que costuma dizer que “a vida é um teatro sem ensaio”, propõe uma reflexão no palco sobre o sentido da existência. “Sugeri o título e, no mesmo instante, ela aprovou”. (RAMOS, 2022)⁷ Sobre o processo de trabalho, o dramaturgo sublinha as peculiares contribuições de Yumara, através de um diálogo fluido e muito bem-humorado, via WhatsApp: “Ela me enviou áudios hilários, que me estimularam a tratar do tema com muito humor. Falar do vazio da existência não é fácil, mas foi muito leve e gratificante escrever esse texto”. (RAMOS, 2022)⁸ Outras dramaturgias devem ser cotejadas para análise de sua viabilidade no formato teatro-filme, mas a parceria já está em curso e com expectativas de ambas as partes. De um lado, Marcelo Flores estuda formas de realizar o projeto com “uma artista fundamental na cena baiana e uma das maiores atrizes brasileiras que terei a honra de registrar através do audiovisual”. (FLORES, 2022)⁹ De sua parte, Yumara se entrega à sua disposição para lançar-se em novas experiências artísticas. Talvez para sentir-se livre, como quando encenou uma peça de Gogol (*Diário de um Louco*) dentro de um ônibus, no Rio de Janeiro, na década de 1970; ou para novamente testar seus limites cênicos, como o fez ao aceitar o desafio de interpretar a Winnie, de *Dias Felizes* (1985), equilibrando-se entre a mobilidade intelectual do texto denso de Beckett e a imobilidade física de uma personagem que passa duas horas imersa em uma montanha de lixo cenográfico. Daqui, da plateia, mal podemos esperar para vê-la brilhar novamente na vastidão de seu palco iluminado. O teatro é sua fênix. Tomando suas asas, a diva sobrevoa a prosa para viver poeticamente, tal como nas reflexões filosóficas de Morin (2012) sobre o que é vivido com alegria, embriaguez, fascínio, comunhão e êxtase. A narrativa da atriz baiana pulsa nas entrelinhas; não cabe nas regras do jogo e parece sobrepujar o tempo do abrir e fechar das cortinas.

7 RAMOS, L. S.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 11
jul. 2022.

8 RAMOS, L. S.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador, 11
jul. 2022.

9 FLORES, M.
Depoimento. Entrevistador:
Cássia Candra, Salvador,
25 abr. 2022.

REFERÊNCIAS

CANDRA, C. Direcionamentos criativos em A mais forte. *In*: ALCÂNTARA, P. H.; UZEL, M. (org.). *Poéticas de Marcio Meirelles*. Salvador: Edufba, 2020.

LASSERRE, L. *Yumara Rodrigues: uma alegre canção feita de azul*. Salvador: SS Produções, 2013.

MATESCO, V. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MORIN, E. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Tradução: Juremir Machado da Silva. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

REPERTÓRIO
LIVRE

BODIES IN DISSENT BETWEEN THE POLITICAL, THE PRIVATE AND THE TECHNOLOGICAL

*CORPOS EM DISSIDÊNCIA ENTRE O
POLÍTICO, O PRIVADO E O TECNOLÓGICO.*

*CUERPOS EM DISIDENCIA ENTRE LO
POLÍTICO, LO PRIVADO Y LO TECNOLÓGICO*

ANDREA PAGNES

PAGNES, Andrea.

Bodies in dissent between the political, the private and the technological
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **174-203**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

ABSTRACT

This article builds on the issue of the body in performance as a means of identity construction, expression of dissent and definition of the private as political through examples of a few performance artists and live artists who use an embodied cognition framework in their performances, such as Lee Wen, Marilyn Arsem and Guillermo Gómez-Penã, among others. The works presented here communicate their meanings most powerfully when the performer is in direct and physical proximity with an audience or passer-by when the performance takes on the street. In recent times, in light of the pandemic and the closing of public spaces, people have had to resort to the digital to keep their work going in forced isolation. The backlash has rekindled the discourse on the massive use of technologies that have brought about a new crisis of representation with the ever-increasing distance from the reality of the referential world. In performance, it has caused a paradigmatic shift that has destabilized the concept of the presence of the performer, requiring a new positioning. The question the article raises concerns the surging deployment of high-tech devices in the performance art and Live Art domains and how they affect the understanding of the human body as a cognitive tool. In so doing, the author proceeds from resumed excerpts of his lecture “Bodies in Dissent” (for the students of the MA in performance practices at ArtEZ University of the Arts, Arnhem, NL) to a recent conversation he had with Australian performance artist Stelarc about augmented realities, prosthetic insertions and interfaces in performance as new forms of interaction.

KEYWORDS:

performance art, dissent, identity, embodiment, technology.

RESUMO

Este artigo se baseia na questão do corpo na performance como meio de construção de identidade, expressão de dissenso e definição do privado como político por meio de exemplos de alguns artistas performáticos e artistas ao vivo que usam uma estrutura de cognição incorporada em suas performances, como Lee Wen, Marilyn Arsem e Guillermo Gómez-Penã, entre outros. As obras aqui apresentadas comunicam seus significados de forma mais poderosa quando o performer está em proximidade direta e física com um público ou transeunte quando a performance acontece na rua. Nos últimos tempos, face à pandemia e ao encerramento de espaços públicos, as pessoas tiveram de recorrer ao digital para manter o seu trabalho em isolamento forçado. O backlash reacendeu o discurso sobre o uso massivo de tecnologias que trouxeram uma nova crise de representação com o distanciamento cada vez maior da realidade do mundo referencial. Na performance, provocou uma mudança de paradigma que desestabilizou o conceito de presença do performer, exigindo um novo posicionamento. A questão que o artigo levanta diz respeito à implantação emergente de dispositivos de alta tecnologia nos domínios da arte performática e da Live Art e como eles afetam a compreensão do corpo humano como uma ferramenta cognitiva. Ao fazê-lo, o autor procede de trechos resumidos de sua palestra “Bodies in Dissent” (para os alunos do mestrado

PALAVRAS-CHAVE:

performance art, dissidência, identidade, tecnologia,

em práticas de performance na ArtEZ University of the Arts, Arnhem, NL) para uma conversa recente que teve com o artista performático australiano Stelarc sobre realidades aumentadas, inserções protéticas e interfaces em performance como novas formas de interação.

RESÚMEN

Este artículo se basa en el tema del cuerpo en la actuación como un medio de construcción de identidad, expresión de disidencia y definición de lo privado como político a través de ejemplos de algunos artistas de actuación y artistas en vivo que utilizan un marco de cognición corporal en sus actuaciones, como Lee Wen, Marilyn Arsem y Guillermo Gómez-Penã, entre otros. Las obras presentadas aquí comunican sus significados de manera más poderosa cuando el artista está en proximidad directa y física con una audiencia o un transeúnte cuando la actuación tiene lugar en la calle.

En los últimos tiempos, ante la pandemia y el cierre de espacios públicos, las personas han tenido que recurrir a lo digital para mantener su trabajo en un aislamiento forzoso. El contragolpe ha reavivado el discurso sobre el uso masivo de las tecnologías que ha provocado una nueva crisis de representación con el alejamiento cada vez mayor de la realidad del mundo referencial. En la performance ha provocado un cambio de paradigma que ha desestabilizado el concepto de presencia del performer, requiriendo un nuevo posicionamiento. La pregunta que plantea el artículo se refiere al creciente despliegue de dispositivos de alta tecnología en los dominios de las artes escénicas y las artes en vivo y cómo afectan la comprensión del cuerpo humano como herramienta cognitiva. Al hacerlo, el autor procede de extractos resumidos de su conferencia "Bodies in Dissent" (para los estudiantes de la Maestría en prácticas escénicas en ArtEZ University of the Arts, Arnhem, NL) a una conversación reciente que tuvo con el artista australiano Stelarc. sobre realidades aumentadas, inserciones protéticas e interfaces en performance como nuevas formas de interacción.

PALABRAS CLAVE:

performance art, disidencia, identidad, tecnología.

WE LIVE IN A TIME IN WHICH CULTURE seems to surrender to technology. Different groups of power build consensus operating through manipulative ways of constituting subjects through misleading information they profess as new cultural forms. Inaccurate judgements based on spurious knowledge and expressed in the absence of sufficient data overtake wisdom. In several countries, nationalist and populist movements increase separation and division among people. Media outlets spread out half-baked opinions based on unexamined evidence without questioning their meaning or testing their truth. Prejudices that can be contested and disproved based on facts and careless oversimplifications – stereotypes that reflect narrow-minded views of the world continue to erode the fabric of democracy to preserve and protect acquired political positions of individuals and social organizations from unwanted changes.

In the late sixties and the seventies, in Europe and the Americas, artists began to focus on the body as a vehicle for artistic propositions: radicality, protest and subversion.

For instance, Antonio Manuel had a preeminent role in developing the cutting-edge neo-avant-garde movement that emerged in Rio de Janeiro during the most repressive years of the Brazilian military dictatorship (1968-1974). His artworks and actions instigated controversial debates concerning institutional censorship. In his raid action “O Corpo é a obra” (at the opening of the 19th

National Salon of Modern Art at the MAM, Rio de Janeiro, 1970), Manuel removed his clothing, climbed the MAM staircase, and hovered on the parapet of the museum's interior balcony exhibiting his naked body as a work of art to the public: a form of protest against institutional censorship later called "Experimental Exercise of Freedom."

The question of freedom of expression in affirming one's identity is a theme that often recurs in the performance. To do so, performance artists and live artists often operate dismantling biases and stereotypes as they are dull representations of reality linked to how often the human mind cannot acquire, analyze, and understand its complexity.

In that, exemplary is late Singaporean artist Lee Wen's series *Journey of a Yellow Man* (1992–2012), one of his most famous and long-standing performances, a personal affront that turned politically provocative and condemning (Figure 1): "At the intersection of Asian art history, critical race theory, and migration and diasporic studies, one is never far (enough away) from the chromatic framing of race and ethnicity: yellow race, yellow peril, yellow face, the forever foreigner. (MING; WAI, 2019)



FIGURE 1 – Lee Wen,
*Journey of a Yellow
Man No. 11: Multi-
Culturalism*, 1997.
Courtesy: the artist.

Ground-breaking works against preconceived notions rooted in prejudices around race and gender are the seminal “Couple in the Cage” travelling performance that Chicano artist Guillermo Gómez-Peña performed together with Cuban artist and theoretician Coco Fusco (1993), in which they exhibited themselves as caged Amerindians from an imaginary island; and “The Living Museum of Fetishized Identities” (1999-2022) by La Pocha Nostra: a project that combined performance, videos, diorama installations and audience participation (Figure 2).

About this work, Gómez-Peña writes:

I believe in the power of decorating and aestheticizing the brown body in order to exaggerate, challenge and problematize mythical notions of the Mexican Other. In the American imagination, Mexicans are allowed to occupy two different but strangely complementary spaces: We are either unnecessarily violent, hypersexual, treacherous, cannibalistic and highly infectious; or innocent, ‘natural,’ ritualistic and shamanic. It’s the barbarian vs. the noble savage narrative replayed over and over again. Both stereotypes are equally problematic and colonizing. (GÓMEZ-PEÑA, 1997)

Prejudices, biases and stereotypes play a defensive function. They are a rigid set of negative beliefs that lead to acting unfavourably towards a specific group of people. They represent the cognitive core of preconceived opinions towards individuals, leading to incorrect attitudes when social relations have to be established. They are not formed by chance or by a momentary arbitrary choice. They are an integral part of the culture of social groups, as they are fashioned and used by individuals through a long process of interaction among them. Their consequence is that they lead to unjust treatments of different people concerning race, age, sex, disability, class, religion, political ideas, and lifestyles. Prejudices are linked to the affective factor: when we evaluate the resulting feelings, a behavioural factor follows, for which we discriminate unjustly, therefore imposing, abusing, violating, and becoming ourselves the cause of frictions and conflicts.



In general terms, performers conceive works focusing on the relationship between the individual, the self and society, questioning, among other things, the nature and role of inquiry of their practices, their purpose and fundamental unit of analysis. In so doing, live artists take risks and expose themselves as vulnerable to transform alienating conditions of socio-political marginalization and human rights violation into modes of self-actualization and self-legitimization.

American Marilyn Arsem's "Stirring, Spinning, Sweeping" performance from the "Spinning Tales" series (1992) is a work about women witch-hunted by patriarchy and how much time forced domestic labour has consumed their daily lives throughout history (Figure 3). Since that same year, Mexican artist Rocío Boliver has created extreme body art artworks to denounce the repression of women in Mexico, often putting her own life at risk.

FIGURE 2 – Guillermo Gomez-Peña, *Museum of Fetishized Identities 'Post-Colonial Intellectual'*, Performance Space, Sidney (AU), 2001. Video artist Vahid Vahed. Courtesy: the artist and Performance Space.



FIGURE 3 – Marilyn Arsem, *Stirring, Spinning, Sweeping, Mobius, Inc.*, Boston, MA (US), 1992. Photograph by Bob Raymond. Courtesy: the artist.

To speak of suffered injustices and condemn inequalities, discriminations, and oppressions that many others suffer and have suffered through performance art operations to open new territories of mutual understanding, reflection, dialogue, and reciprocity is a form of political activism. It is a productive way to express and ground dissent towards criminous offences and unfairness. In this regard, flawless is the participatory performances “Whip it good” (2013) by Jeannette Ehlers, a Caribbean diaspora visual artist born and based in Denmark, a work that delves into ethnicity, identity, colonization and slavery.



FIGURE 4 – Jeanette Ehlers, *Whip it good*, 3RD Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, Venice (IT), 2016. Photograph by Monika Sobczak. Courtesy: the artist.

Poetic and emotionally charged is French Gabonese Nathalie Anguezomo Mba Bikoro's "Last Sundance" (2016) ritual performance, where she passes bullets from her mouth to that of the spectator. A tribute to her ancestors, the work is of about two hours. Gradually, it becomes collective mourning in remembrance of the victims of the genocides that occurred in Africa by white colonizers.



African American artist and activist Preach R Sun's durational performance "For Whites Only" (2016) interrogates the nature and limits of freedom while posing a direct challenge to systems of oppression and injustice (Figure 6).

In Nigerian-born artist Chinasa Vivian Ezugha's one-to-one performance "Tongues" (2021), 'the need to speak' expands the inhabited space in togetherness.

Eventually, German artist Boris Nieslony's performance series "A Feather Fell Down" (2008-2015) was dedicated to people killed by other people, capital punishment, crimes against humanity, human rights injuries incurred by the State, femicide, genocide, ethnic cleansing, global wars, death by refused immigration, civil wars, massacres, mass-murder in more than 70 countries (Figure 7).

FIGURE 5 – Nathalie Anguezomo Mba Bikoro, *Last Sundance*, 3rd Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, Venice (IT), 2016.
PHOTOGRAPH BY LORENZA CINI. COURTESY: the artist.



FIGURE 6 – Preach R Sun, For Whites Only, 3rd Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, Venice (IT), 2016. Photograph by Edward Smith. Courtesy: the artist.



FIGURE 7 – Boris Nieslony, A Feather Fell Down on Tirana, 2015, National Gallery of Arts, Tirana (AL). Photograph by Amanda Koliqi, GKA.

These works are also a call for a change, for they are change-constituents connecting art practices to constructing, saving, and preserving identities for freedom beyond biases that suffocate them.

In doing so, what emerges is that contemporary live artists working on identity and dissent are continually confronted with how to respond with their art to current states of emergency. However, how to perform in such contexts and express dissent constructively and identity accurately is a constant dilemma.

“Art and politics each define a form of dissensus, a dissensual re-configuration of the common experience of the sensible” (RANCIÈRE, 2015, p. 140). The word sensible comes from the Latin *sensibilis*: perceptible by the senses, a meaning that eventually evolved into having good sense, reasonable, done or chosen under wisdom or prudence; likely to be of benefit.

As humans and live artists, we embody the sensible because of our very constitutional nature. We are “embodiment of cognition” (the coming together of opposites qualities within) with the capacity of discernment and insight that allows us to refuse to accept being subjected to tenets, principles, norms, and rules that do not correspond to us as well as to laws that we perceive unfair. Additionally to this stance, artists that use performance art as an effective political tool (beyond its potential to touch people emotionally) work on shaping and protecting identity, contributing to a better society. In doing so, they propose and produce accretive knowledge. They strive and keep “the freedom at least to carve and chisel our own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion our own gods out of our entrails” (ANZALDÚA, 1987, p. 44) and to communicate to the others that possibility.

The study of embodied cognition originates from the philosophical investigation of the being and time (HEIDEGGER, 1962) and the essence of reason as a principle of being (HEIDEGGER, 1969). From the phenomenology of perception that spells out how the body plays a crucial role not only in perception but in speech and relation to others (MERLEAU-PONTY, 1962) to the analysis of the structure and signification of human behaviour and consciousness, undertaking the Gestalt psychology notion of a whole being greater than its parts (MERLEAU-PONTY, 1963). From the radical empiricism by William James, who, in his essay “The Meaning of Truth” (1909), postulated that “the only things that shall be debatable among philosophers shall be things definable in terms drawn from experience” (JAMES, 1987, p. 826) to John Dewey’s pragmatic

account of social practice. Dewey emphasized the importance of habits in organized human life, the role of philosophy as a means of improving daily life (CAMPBELL, 2019), and at the same time, recognizing the social nature of the self. (DEWEY, 1958) Analyze and explain how the human body shapes what the mind can do (GALLAGHER, 2005) is a primary characteristic of the embodied cognition and approach:

Western scientific culture requires that we see our bodies both as physical structures and as lived, experiential structures-in short, as both “outer” and “inner,” biological and phenomenological. These two sides of embodiment are not opposed. Instead, we continuously circulate back and forth between them. Merleau- Ponty recognized that we could not understand this circulation without a detailed investigation of its fundamental axis: the embodiment of knowledge, cognition, and experience. For Merleau-Ponty, as for us, embodiment has this double sense: it encompasses both the body as a lived, experiential structure and the body as the context or milieu of cognitive mechanisms. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. XV-XVI)

For example, excelling in dance skills can be understood as tangible proof that the characteristic of the body of the dancers are not accidental to their mental abilities but define them in various intrinsic ways. The information processes that carry out our intelligent functions are regulated and distributed by the physical, chemical and biological compound that implements them (SHAPIRO, 2011). However, the methods and effectiveness of practical intelligence mainly depend on the perception a person has of the environment, the level of familiarity they have with it and the personal and interpersonal experiences conducted within it. In other words, the interactions between body, environment and social context act on the sensorimotor capacity of the individual while defining action opportunities, which the individual undertakes through perceptive, sensorial and motor engagement (RIETVELD, 2008). To note, in the field of radical embodied cognitive science, “cognition is to be described in terms of agent-environment dynamics rather than computation and representation.” (CHEMERO, 2009, p. X)

Furthermore, “Embodiment is the surprisingly radical hypothesis that the brain is not the sole cognitive resource available to us to solve problems. Our bodies and their perceptually guided motions through the world do much of the work required to achieve our goals, replacing the need for complex internal mental representations.” (WILSON; GOLONKA, 2013, p. 1)

When I facilitate performance workshops (working together with my partner, German artist Verena Stenke, as VestAndPage), I encourage the participants to find their “voice” interacting with other bodies and space. The relations that spring from such encounters provide chances to explore new individual and collective physical composition or even physical sound scores to develop cognition-kinetics. In this way, the participants partake in a performative system environment and generate mutual knowledge, thus assuming an active role.

In that sense, embodied cognition becomes very effectual also in educational and rehabilitative contexts. Implying that the body acts on the cognitive level and plays a fundamental role in learning new skills, the embodied approach, for instance, in Applied Drama and Social theatre working with non-professional actors, provides that quality of movement, kinetics, action, sounds and rituality become the founding nuclei to activate transformation processes. The aim is to implement body perception, relationship with the other and insight to qualify that same relationship.

Self-acceptance can lead to a more positive psycho-corporeal and emotional awareness while understanding and respecting the psycho-physical possibilities and limits each of us has. For example, when working with differently able people or young war refugees, if we value the stigmas and traumas connoting their body with radical loving-kindness, we realize that the body shapes the process of acquiring understanding through thought experience, the senses but also through what afflicts it. Affliction comprises physical pain, suffering, mental distress, depression, aching sensations of uselessness, social inadequacy, and apprehension to fail altogether and shapes the social factor. “The social factor is essential. There is no real affliction where there is no social degradation or the fear of it in some form or another. There is no real affliction unless the event which has sized and uprooted a life attacks it, directly or indirectly, in all its parts, social, psychological and physical”. (WEIL, 2010, p. 39)

If I am asked why I perform, the answers can be manifold: by vocation, by way of urgency, in response to a particular situation gravity; or because performance helps me to explore another dimension of politics when reasons and language fail, or when anguish and fear overlap beyond them. Also, I perform because performance is an opportunity to fathom the depths of my being, and understanding better my being can lead me to new forms of expression and communication. My partner Verena Stenke performs because she is intimately driven to explicit her feelings (of being and existing) in a non-conventional way, for feelings germinate before concepts. Together, in the words of Joseph Beuys, we perform to show our wounds because they are the only currency we have. We perform to move to the place of our vulnerabilities to build trust and provoke reflection. The list can continue. Regardless of the answer we choose, when we perform, we cannot avoid projecting information and conveying to the other who we are because we rely on our bodies as primary tools of expression.

In short, what I do believe, as a performance practitioner, is that the body, each body, is the binding site of identity formation. However, the crucial question we have to ask ourselves is whether or not we choose our identity both by performing and in our everyday life. Is our identity out of our control, as it is a social construct? Is it part of a psychodynamic process or a complex combination of both?

Foucault debated that identities risk becoming subjected by regimes of knowledge, which often create policy ideas used to alter the situation for the sake of their particular interest and turn to be elitist over time. (RAINBOW, 1984)

Nevertheless, once seen as a more straightforward idea, the notion of 'identity' formed by heritage, social position, education, work, religion, and political beliefs, is becoming increasingly hard to pin down today. Structural changes have transformed contemporary society into fragmented cultural landscapes of class, gender, sexuality, ethnicity, race, and nationality. The idea of "the self" has no stable inner core and is transformed continuously according to how it is addressed or represented in society. It is a self in the process, defined historically rather than biologically. It contains different identities that pull in different directions, putting a lot of stress and responsibility on the individuals and their choices in life.

Modern identities are increasingly no longer strictly determined by specific parameters as they were once, but as “unstable points of identification or suture made within the discourses of history and culture”. (HALL, 1990, p. 226)

Identity complicates our reflection on the new possibilities and heritage we have because it risks becoming dualistic. It is because it is squashed by the mash-up of cultures, detached from particular times, places, histories, traditions, and ancestry.

The effects and consequences of globalization, its deceitful slogan that everything is possible and at hand, impacted identities so that the old concept of identity has become fragile and haphazard. Especially in the younger generations, there is a widespread need to forge a new stable but flexible identity, not just to establish oneself amidst society but also to respond to our contemporaneity’s significant pressures and find alternative modes of existence.

Modern identities are no longer fixed in a liquid society constantly changing and transforming. “One becomes aware that belonging and identity are not cut in a rock, that they are not secured by a lifelong guarantee, that they are eminently negotiable and revocable; and that one’s own decisions, the steps one takes, the way one acts - and the determination to stick by all that - are crucial factors of both.” (BAUMAN, 2004, p. 11-12)

A single definition of identity would be imperfect because it would not touch the various ways we interpret identities today. As performers, the urgency of putting into question stale values and beliefs through our bodies and how we interact in reality is also because we need to shape our identities differently from the normative and the ordinary.

Live art and performance art practices function as forms of social action in multiple and different contexts. They spring from counterculture, cultural radicalism and alternative culture. They tackle identity as multi-faceted, rather complex, multi-layered, mutable and everchanging due to socialization processes and individual development (concerning self-consciousness and self-awareness) and not as the direct outcome of the hailing power of cultural representation. They democratize ways of thinking and

understanding that shape knowledge perception, deconstructing monolithic, stagnating taxonomies.

When we perform and question conventional standards about identity, we look for alternatives that can be healthy, proactive and functional to the rapid changes that affect contemporaneity. Categorizing identities for factors, components, elements, models, and distinctive characteristics is always incomplete. There is a substantially epistemological difference between what a subject makes, how it acts (assumption of roles), and the subject (the self). So, when we perform, we do not just resist the norm. We challenge the very idea of what is normal behaviour. (WARNER, 1993)

Thus, we take the opportunity to highlight the qualitative, meaningful differences that each human being carries within themselves through the art we make. We translate the fragmented beauty of our violated (inner) landscapes into performance with our bodies by exceeding bounds, shattering accepted patterns, advancing into unknown territory, and challenging the existing order. “Art is highly explosive. To be worth its salt, it must have in that salt a fair sprinkling of gunpowder.” (QUINN, 2008, p. 168).

In the current state of Live Art, there is a growing freeing from oppressive demands that go along with a quality of synthesis and confrontation within the plurality of individuals and the evolutionary formation of societies. Many of us live as cultural hybrids in places far from our country of origin. We search for new homes of belonging. We build new identities while understanding and embodying that autonomy, integration, and assimilation are ubiquitously, intimately woven into the fabric of our collective existence. So, performing comes into play as a way to honour concerns, differences, and the right to opacity (GLISSANT, 2010), giving value to our life stories and the other’s, expressing the necessity of mutual care and toleration and trust to encourage them in others. Eventually, as live artists, we should question impositions from a psycho-social perspective to embrace polarity and multiple facets of an increasingly intricate world without holding any more onto a status quo. We should explore the root of conflicts, not simply approach their symptoms. We should hearten empathy towards ourselves and others. We should favour togetherness and cherish individuality and self-actualization to

work out identities that reconcile to their destiny to walk into our future with hope and love.

Inhabiting time with conscience allows us to intensify the awareness of individual and collective change that springs from the urgency of finding new modes of shaping our life stories, all accepting aspects of one another. In that sense, the art of performance may rise as a powerful artistic practice to fuel continuous transformation while functioning as a form of social device to shape, communicate, confirm and respect the value of different, everchanging identities in multiple contexts.

Our history, environment, inner landscapes, and cultural background feed into the creative works we produce. Our identities exist in our corporeality and mind structures. Metaphorically, they consist of the same matter of our dreams, where everything co-exists in the very instant of its disappearance. However, a body takes on identity or more than one always. Identity cannot exist without a body. So, is identity a place we enter, or that of simply being what we are, every moment genuinely?

We reveal our identities every day by presenting ourselves publicly. However, how we engage with each other is often based on assumptions about others' potential identities presuming they fit in our cognitive schema, but they usually do not. There will always be something that we will not completely understand about others. (GLISSANT, 2010, p. 189).

At times, we shift between presentations of ourselves that we actively construct to other more unconscious manifestations of ourselves depending on our encounters with various people. We forge and shape our identity and defend it, dissenting and disagreeing with outdated parameters and norms that mean one's identity otherwise.

Dissent is an important right essential to democracy, for it implies fairness, respect, and equal treatment for everyone. "As long as a person does not break the law or encourage strife, they have a right to differ from every other citizen and those in power and propagate what they believe is their belief." (GUPTA, 2020)

Dissolving, disagreeing, and claiming one's own identity are not just political issues. There is also an implicit philosophical dilemma in them. Wittgenstein illustrated the aim of philosophy with an analogy: how to show a fly entrapped in a glass bottle the way out to get free. (WITTGENSTEIN, 1973)

The senses of the fly reveal the world to be all-encompassing but not to get out of the bottle. So, the fly cannot access that world outside the bottle. Instead, the fly keeps hitting the walls of its glass prison, not understanding the very nature of the barriers to freedom. So likewise, the senses can tell part of the world's truth but not all of it. Like the fly imprisoned in the bottle, we could express our identity in a thousand ways. Still, we would never be able to grasp it in its essence and extension as long as we cannot uncage ourselves from biases and prejudices that we all have, realizing how deep they inform our cognitive schemas. Instead, suppose we set ourselves free of all labels and suffocating judgements. In that case, we may begin to understand existence as a whole, perhaps identities as sameness and oneness, keys to access freedom. We would not ask ourselves with what charm or statement to dress ourselves today.

Performance art and Live Art are compelling means of claiming and defining our positions in this sense within society. At the moment in which we perform, we expose ourselves publicly. Thus, we must be aware that we are carving out free space to "cry our cry for poetry" (GLISSANT, 2010, p. 9), take stances, fight for the principles in which we trust, and express the concerns and urgencies that are most important to us with no hesitation. When we perform, we communicate, define and defend who we are and what we most believe in that precise moment. So, we should use well that moment – that short time we have. We should perform with self-awareness, that is, to act entirely within our capabilities to their pinnacle, mindful of every fact relevant to our existence to contravene standards, transgress the normative, counteract the status quo, and express our particular uniqueness. Eventually, to attain self-knowledge.

Within this perspective, questions such as "difference" and "diversity" should be understood as magmatic qualities of the subject, communicative signs, not as anomalies attributable to the norm or outside the norm, because it would be

to deny the poetic value of the notions of difference and diversity themselves. The reality, social contexts, personal experiences, and cultural backgrounds all follow the traces of a Self-striving mutation to reconcile ethics with aesthetics, assuming that any definition due to language is limited.

Hence, “we need to keep silence within, be attentive, free from prejudice, inspired, able to contemplate to begin a process of liberation. These are difficult ways, of more perilous commitments, of actions often pondered in solitude, of fatigue and grief, where the only possible moral is the one we draw day by day inside the humbleness of our hearts and find ways to communicate to one each other amidst the ruins.” (NEIWILLER, 2002, p.172-173)

Performance art and Live art are relational practices based on the ethics of care. They result in transformative actions that tell of our human nature, holding tragedy and bliss at each side at hand.

We perform using our body as a primary tool of artistic creation throughout our reading and interactions with others and within a given reality. The body is like a membrane that encloses the vital flowing stream that traverses it and protects and reflects all those emotional, intellectual and spiritual tensions that constitute the being as a site from where new meanings spring. However, the body is also a space of silence and a place of forgetfulness, perception and discovery. Memory activation generates and sparks images in motion that emerge and echo from the roots of silence, like footprints in the water that still do not know how to walk. It is the same silence residing in the rusty cracks of an old metal beam, a scrap of cement, the fragility of a spider web, the vanishing of air, the texture of a sound, the rapidity or motionlessness of a gesture on the threshold between light and dark, and all those still unknown landscapes that invite us to search for their hidden, potential manifestations.

To perform dissent, existential conflicts, alienation, discomfort and how to react to them as ways to forge our identity through the creative use of the body is a dynamic process. Our use of time and space creates that dynamic that offers a value-free approach to level what the deceptive mind might see as troubled, diverse and different beyond the boundaries of body representation. It is an

opportunity to examine reality through the actual choices made by agents in practice – the artist who generously gives and provides. It stands out as an act of survival amid the debris of our societal systems to claim creative freedom: a freedom that is political, social, civil, individual, relational, intimate, and ultimately poetic.

From that perspective, Live Art provides a context of mutual sharing, a practice allowing for a non-casual synthesis between a plurality of self-biographies, different levels and modes of interaction and relationships to build mutual trust and self-reliance to co-exist together. Thus, as live artists and performers, we should not be shy to tune, confront, pull sharply, lay bare, uncover, hazard, assess, lay it on the line, hit for, strike down, ground, try out, tax to the limit, collect, edge and hive, lay down the arms, hammer away, get started, break into, scrutinize and step forth. We should surrender and let ourselves – our bodies - enjoy our present state of being, trusting that our fragilities and failures are part of our human nature.

Also, with the everchanging reality that confronts us every day, we discover how much our body is vulnerable, imperfect, fallacious or gets sick. The COVID-19 pandemic has made us realize how little is enough for our lives to change suddenly.

We had to keep physical distance from other people and also from our loved ones. We had to avoid crowding the usual meeting places and drastically reduce our contacts. Separation and isolation had become promises to keep our good health safe and that the spread of the virus itself contained. Strangely, forced segregation had become both therapeutic and an act of solidarity. In our current performance cycle, “1 9 Monologue” (2021-2022), we unfold our personal experience of being as a body home to pathogens while building a bridge between precise autobiographical self-observation and a global, historical and literary outside. We raise questions on how our bodies register all that, react and respond, assuming that the relationship between proximity and distance shapes human existence, as does how we approach distance (Figure 8).

We live and work through and with bodily contact as human beings and performers. It brings us into the physical realm. We grow a sensation of what kind of nearness

is harmful, appropriate, or pleasant throughout our lives. We learn techniques that protect us from injury. Establishing a distance between ourselves and everyday life, specific events, and other people is crucial for human interaction. However, how does it work with a prescribed distance? Or when is the renunciation of closeness forced upon us? Suppose mandatory spacing requirements become the nowadays solution. Does it mean that to remain isolated, avoid any physical contact, and not endanger oneself and others make us stop existing in a social community? To live without proximity in the long term may cause the atrophy of human desires. The absence of stimuli makes people more constrained. How do our bodies respond when movement, in-person encounters and a process of mutual exchange are taken away from us?

Furthermore, what happens to art when placed mainly in the digital space? When we only have a limited perception of it through our senses? We cannot relate to a work of art on a physical level, which we cannot approach or move away from, which we cannot access through sensation, emotion, smell or taste in association with movement and self-perception, which affects us at best, differently.

We have, however, tried, thanks to the technology, to operate within a dynamic system called distance during the lockdown, the ends of which are contact and loss of physical contact: isolation. The body aims to reduce the distance, responding to a particular need: meeting and gathering. Moreover, when the isolation absorbs, the body either adapts or tries in some way to deviate from it.



FIGURE 8 –
VestAndPage, 19
Monologue, Strangelove
Festival at Quarterhouse,
Folkestone (UK), 2021.
Photograph by
Chelsey Browne.
Courtesy: the artist.

As live artists and body-based performance artists, we understand reality with and through our body and its alleged manifestations: work, sweat, pleasure, and pain, which often have been defamed compared to the subtle bodies and its alleged manifestations: soul, mind, thought, intellect, knowledge. The human body is an active part of the cognitive process as a whole, in its totality: the only tool-parameter to read reality, albeit its reading will always be partial. Isolation complicates things for a performative work and also springs from collaborative processes. The word collaboration is dynamic, responsive, and situated, as the word freedom. Hence, we should consider how we, as live artists, connect and how we, as humans, connect to nature, society, other sentient beings, the non-human environment, human-made systems, and time. Eventually, how to dissect and present all that through our performance practices in spaces often conceived as places for artistic communities, inspiring other live artists to strengthen each other and become multi-contextual. Indeed, we become when we are together.

Even in the digital age, performing artists and live artists still need their physical bodies to create working situations and gatherings in shared spaces. It is just as in everyday life. Human beings cannot ignore the relationship with their body, the physical space, and the bodies of others. Life is the art of necessary encounters to give to and learn from others. So, how do our bodies respond to this new state

of things of increased precariousness? How can we join forces and create new spaces to nurture relational freedom, that one that sparkles from our bodies when we act not as isolated individuals? How do we place technology in the discourse around the human body as a cognitive tool? How does the digital affect our encounters and confrontation?

Eventually, if bodily presence is evidence of being alive, then the absence is a state to embody to stay alive. It sounds like a contradiction in terms, but critically, it proves to be somehow valid in examining the present situation. Thinking beyond the binary distinction of presence and absence to more technologically informed valuations of the being, if cyborgs and digital bodies indicate the integration of the human being with machines, from this perspective, the technological forms, usually related to the notion of absence, are assimilated into being. If the cyborg and digital bodies have modified new ways of thinking about representations and being and the relative concepts of absence and presence, do the physical (human) body benefit from it, or will it gradually lose importance and almost dematerialize, disappear in the end?

In a recent conversation I had with Stelarc (VESTANDPAGE, 2021) on the body and the technological within the pandemic, I asked him about the effects of the consequent massive use of the technology that it has brought about. Is the notion of corporeality as a “performatic tool” destined to collapse? Increasingly assimilated into digital devices and cognitive “prosthesis”, will the physicality of the performance be more and more mediatized and identities avatarized?

The Australian performance artist answered me that we need to rethink embodiment and question whether a biological body is adequate: if a body has access to streaming data; if a body can have access to online archives; if a body can reliably retrieve memories; if a body can sense and experience a broader electromagnetic spectrum, and if a body can maintain its performance and extend its lifespan, then perhaps we should consider such a body. Looking at Marshall McLuhan indicating that technology is the external organs of the body, we well may say that we have evolved as these soft biological bodies with internal organs to function in the natural world adequately. We need to engineer additional external organs to better interface with the technological terrain we inhabit.

About engineering internet organs, with particular reference to the extra ear growth from his stem cells (primitive cells not yet endowed with specialization but capable of transforming themselves into different types of cells in the body, with special functions) and surgically implanted on his left arm (Figure 9), Stelarc writes:

I have always been intrigued about engineering a soft prosthesis using my own skin, as a permanent modification of the body architecture. The assumption being that if the body was altered it might mean adjusting its awareness. Engineering an alternate anatomical architecture, one that also performs telematically. Certainly what becomes important now is not merely the body's identity, but its connectivity- not its mobility or location, but its interface. In these projects and performances, a prosthesis is not seen as a sign of lack but rather as a symptom of excess. As technology proliferates and microminiaturizes it becomes biocompatible in both scale and substance and is incorporated as a component of the body. These prosthetic attachments and implants are not simply replacements for a part of the body that has been traumatized or has been amputated. These are prosthetic objects that augment the body's architecture, engineering extended operational systems of bodies and bits of bodies, spatially separated but electronically connected. Having constructed a Third Hand (actuated by EMG signals) and a Virtual Arm (driven by sensor gloves), there was a desire to engineer an additional ear (that would be speak to the person who came close to it). The project over the last 12 years has unfolded in several ways. The EXTRA EAR was first imaged as an ear on the side of the head. THE 1/4 SCALE EAR involved growing small replicas of my ear using living cells. And recently, THE EAR ON ARM which began the surgical construction of a full-sized ear on my forearm, one that would transmit the sounds it hears. (STELARC, 2008)



FIGURE 9 – Stelarc,
Ear on Arm, 3rd
Venice International
Performance Art Week,
Palazzo Mora, Venice
(IT), 2016.
Photograph by Piero
Viti. Courtesy: Piero Viti.

With cyborgs and digital bodies, the body is in excess. It goes beyond the biological, both in form and function, both offline and online worlds. They provide alternate anatomical architectures to perform in mixed and augmented realities. These are not about enhancement, but rather, they are certainly experiments that interrogate what a body is and how it operates in the world and electronic media. The biological body is a body that generates presence, being in the here and now. In other words, with the physical presence and in a particular location. With the biological body, it is absent if it is not materially present in proximity. In the digital world, our physical bodies become phantom entities potentially ever-present in that they are accessible at any time online.

The question raised by Stelarc is of crucial importance for understanding the role of the body as a cognitive tool in today's highly hyper-technological world. For Stelarc, it is necessary to understand that speaking about "my body or your body" is simply designating this body or that body. Saying we have a relationship with our body perpetuates notions of internal agency and the Cartesian split of mind and body. We speak as an "I" or "you" for convenience in language of much more complex interactions and feedback loops between this body and other

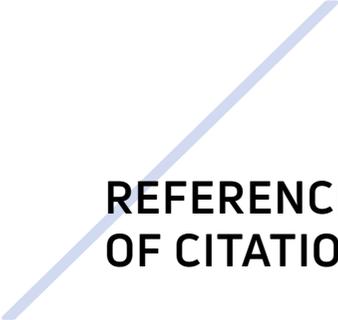
bodies and objects. Ludwig Wittgenstein reminds us that thinking need not be located inside our heads. Thinking happens with the lips we speak with the fingers we write or type. This body is a physiological, phenomenological interacting and aware body in the world. To be an intelligent agent, we need to be both embodied and embedded and appropriately responding in the world. What is essential is not what is inside us as single beings, but instead what happens between us, in the medium of language we communicate, in the culture we have been conditioned, in the social institutions that we operate in, at this point in history. So how our body performs and expresses its freedom is highly constrained and largely pre-determined. One can define a body by its encounters, collisions, and collaborations with other bodies. Particular bodies in particular places at specific times are not as important as we, as individuated bodies, would like to imagine in our lifetimes. Birth and death are evolutionary strategies to shuffle genetic material and for population control.

Our contributions are contingent and contestable. They are not necessary, we contribute, and then we become part of the cultural archive of our species. Nevertheless, we are curious creatures that generate desires to be something other than our biology. In this age of information overload, what is essential is not freedom of ideas but rather a freedom of form, freedom to modify our body with prosthetic attachments and implants, surgical and possible genetic intervention. This bipedal breathing body with a 1400 cubic centimetre brain in this form and with these functions is not only inadequate but profoundly obsolete. The human body is vulnerable to bacteria and viruses. It is soft and easily damaged. It often fatigues. Its organs malfunction. It has a limited lifespan of about 80 years in good health before it quickly deteriorates and then dies. So, do we accept the biological status quo, or do we consider its redesign?

For instance, the experimental aspects of robotics combined with bio-engineering in performance bring up a fundamental concept regarding biomaterials, that of biocompatibility, which is the ability of a material to act by determining an appropriate host response in a given application. And so, more broadly, to bioprocesses and chemical-molecular techniques to evaluate and modify mechanisms involved in the cellular regulation of genes, proteins and metabolites with biotechnological potential. Scientific progress, as it is happening, for example, regarding the

development of research on embryos in the field of medically assisted procreation techniques, will inevitably lead us to reconsider the meaning of our existence, and thus of life and death, as we understand them today.

With the in vitro fertilization and the prolonged preservation of frozen embryos, there is a de-synchronization of the human lifespan from our reproductive processes. We may be born when our twin is on her deathbed or from the body of another well after the death of our biological mother. We are now approaching a time of neither birth nor death. When we engineer an artificial womb and bring to bear a healthy child, then life would not begin with a biological birth. Furthermore, when we can replace malfunctioning body components with stem cell grown organs, 3D, bio-printed and artificial parts, we would need not die a biological death. So how do we define human existence, which neither begins with birth nor ends in death? In fact, we no longer die biological deaths. We die when our technological life support systems are switched off.



REFERENCES IN ORDER OF CITATIONS

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2015.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "Performance Diaries". In: Guillermo Gómez-Peña artist website. Available at: <https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-living-museum-of-fetish-ized-identities>. Accessed on: May 14, 2022.

MING, Alice, WAI, Jim. "Lee Wen: Performing Yellow". *Afterall Journal*, 46, July 23, 2018. Available at: <https://www.afterall.org/article/lee>. Accessed on: May 15, 2022.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. New York: Harper and Row, 1962.

HEIDEGGER, Martin. *The Essence of Reasons*. Evansville: Northwestern University Press, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Structure of Behavior*. Boston: Beacon Press, 1963.

- JAMES, William. *Pragmatism and the Meaning of Truth*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1975.
- JAMES, William. *Writings 1902-1910*. Ed. By Bruce Kurlkirk. New York: Library of America, 1987.
- CAMPBELL, James. "John Dewey's Debt to William James." In: FESMIRE, Steven (ed.). *The Oxford Handbook of Dewey*. New York: Oxford University Press, 2019, pp. 615-628.
- DEWEY, John. *Experience and Nature*. New York: Dover Publication, 1958.
- GALLAGHER, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2005.
- VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan, & ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA): MIT Press, 1991.
- SHAPIRO, Lawrence. *Embodied Cognition*. New York: Routledge Press, 2011.
- RIETVELD, Erik. "Situated normativity: The normative aspect of embodied cognition in unreflective action." In: *Mind*, 117 (468), 973-1001, 2008,
- DOI: <https://doi.org/10.1093/mind/fzn050> Available at: <https://academic.oup.com/mind/article-abstract/117/468/973/1109784> Accessed on: September 29, 2021.
- CHEMERO, Anthony. *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 2009.
- WILSON, Andrew D. and GOLONKA, Sabrina. "Embodied cognition is not what you think it is." In: *Frontiers in Psychology*, 4: 58, pp. 1-13, February 12, 2013.
- DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058>. Available at: <https://internal-journal.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00058/full#B69> Accessed on: September 27, 2021.
- WEIL, Simone. *Waiting on God*. Abingdon and New York: Routledge, 2010.
- RAINBOW, Paul (ed.), *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: RUTHERFORD, Jonathan. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identity*. Cambridge UK: Polity Press, 2004.
- WARNER, Michael. *Fear Of A Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- QUINN, Susan. *Furious Improvisation*. New York: Walker and Company, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- GUPTA, Deepak. "Democracy And Dissent". Speech at the inaugural lecture of the Supreme Court Bar Association of India. February 24, 2020. Available in: <https://thewire.in/law/right-to-dissent-constitution-justice-deepak-gupta>. Accessed on: October 7, 2021.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigation*, 3ed ed. London: Pearson, 1973.
- NEIWILLER, Antonio. "Per un teatro clandestino. Dedicato a T. Kantor," Maggio 1993. In: GRIECO, Antonio. *L'altro sguardo di Neiwiller: Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2002.
- VESTANDPAGE. "How to Augment, Insert and Interface - In Conversation with Stelarc." *Momentum V*, Video series. 2021. Available at: <https://www.vest-and-page.de/post/how-to-augment-insert-interface-in-conversation-with-stelarc>

STELARC. Ear on Arm – Engineering Internet organ. 2008. Available at: <http://stelarc.org/?catID=20242>. Accessed on: May 17, 2022.

PAGNES, ANDREA: Diretor artístico do VestAndPage, ao lado de Verena Stenke, multiartista, atua nas áreas de performance art, filmes permormáticos, dramaturgia e projetos artísticos comunitários.

REPERTÓRIO
LIVRE

DANÇA E CONHECIMENTO: ESTRATÉGIAS PARA O EMPODERAMENTO

DANZA Y CONOCIMIENTO: ESTRATEGIAS
PARA EL EMPODERAMIENTO

DANCE AND KNOWLEDGE:
STRATEGIES FOR EMPOWERMENT

MARCELO DE MAIO NASCIMENTO

NASCIMENTO, Marcelo de Maio.
Dança e conhecimento: estratégias para o empoderamento
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. 204-221, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

O conhecimento que emana da dança é amplo de considerações, capaz de adicionar novos saberes e despertar a força sociotransformadora daquele que dança, coreografa, ensina, assiste, escreve ou lê sobre dança. Este texto tem por finalidade refletir a dança como mecanismo favorável ao ganho de conhecimentos e traçar um paralelo disso com o empoderamento do indivíduo. A trajetória reflexiva do manuscrito teceu considerações sobre os termos epistemologia, experiência, corpo, cinestesia, motricidade, cognição, conhecimento, força e poder. Concluiu-se que a dança, além de ser arte e forma de expressão corporal, é um produto da cognição, responsável por saberes corporificados com potencial para promover o autoconhecimento e estimular seus atores a empregarem conscientemente corpo-movimento como voz e expressão crítica.

PALAVRAS-CHAVE:

dança; conhecimento;
experiência;
empoderamento.

RESUMEN

El conocimiento que emana de la danza es amplio de consideraciones, capaz de sumar nuevos conocimientos y despertar el poder socio-transformador de quien baila, coreografía, enseña, mira, escribe o lee sobre danza. Este texto pretende reflejar la danza como un mecanismo favorable para la adquisición de conocimientos y trazar un paralelo con el empoderamiento del individuo. La trayectoria reflexiva del manuscrito hizo consideraciones sobre los términos epistemología, experiencia, cuerpo, cinestesia, habilidades motoras, cognición, conocimiento, fuerza y poder. Se concluyó que la danza, además de ser arte y forma de expresión corporal, es producto de la cognición, responsable del conocimiento encarnado con el potencial de promover el autoconocimiento y alentar a sus actores a utilizar conscientemente el movimiento corporal como voz y expresión crítica.

PALABRAS CLAVE:

danza; conocimiento;
experiencia; cinestesia;
empoderamiento

ABSTRACT

The knowledge that emanates from dance is ample of considerations, capable of adding new knowledge and awakening the socio-transformative power of the one who dances, choreographs, teaches, watches, writes or reads about dance. This text aims to reflect dance as a favorable mechanism for gaining knowledge and to draw a parallel of that with the empowerment of the individual. The reflective trajectory of the manuscript made considerations about the terms epistemology, experience, body, kinesthesia, motor skills, cognition, knowledge, strength and power. It was concluded that dance, besides being art and form of body expression, is a product of cognition, responsible for embodied knowledge with the potential to promote self-knowledge and encourage its actors to consciously use body-movement as voice and critical expression.

Keywords:

dance; knowledge;
experience; kinesthesia;
empowerment.



INTRODUÇÃO

NAS ÚLTIMAS DÉCADAS, a produção do conhecimento na área da dança cresceu significativamente. (FRANCO, 2011; GARFINKEL, 2018; ROUHIANEN, 2007) Consequentemente, houve uma gradual qualificação do entendimento sobre as diferentes representações da dança, bem como dos saberes que ela oferece. Assim, cada novo estudo publicado sobre o tema dança/dançar implica em aumento do fundo de conhecimentos de uma área própria. (KLEIN, 2007) Entretanto, ainda hoje, existem dúvidas sobre o que é o conhecimento da dança, como ele é formado, de onde vem e como é apreendido. Conforme Sheets-Johnstone (2013), o conhecimento da dança é amplo de considerações, o que torna sua investigação uma tarefa interessante, mas, por outro lado, minuciosa.

A relação entre dança e conhecimento é bem mais extensa do que parece ser, porque ela vai além de considerações estéticas e técnicas das habilidades de um corpo que dança. Sheets-Johnstone (1999) destacou que o movimento é a mãe de toda cognição. Isso significa dizer que o “eu” que se movimenta é formado antes do “eu” que executa os movimentos. Corpo-movimento, bem como percepção-cognição são mecanismos essenciais para o ganho e intercâmbio dos saberes implícitos à dança. Nessa perspectiva, o conhecimento da dança é compreendido como resultado de ações que envolveram o sistema tátil e cinestésico. Portanto, entendê-lo implica, inicialmente, em conhecer a si mesmo, antes de conhecer o outro e o mundo.

O presente texto se propõe a discutir o conhecimento que provém da dança, enfatizando as possibilidades que ele apresenta. Entende-se que o envolvimento do indivíduo com as diferentes formas da dança é capaz de criar um conjunto de experiências que tanto despertam, como mantêm a capacidade expressiva e crítica dos envolvidos. A primeira seção deste texto aborda questões relativas à epistemologia da dança, a segunda discute o conhecimento na dança, seguido por exemplos na terceira seção. O texto finaliza com ponderações sobre o empoderamento mediante à dança/dançar.



DANÇA E EPISTEMOLOGIA

Na Grécia antiga, os termos sabedoria e conhecimento foram objeto de estudo de Platão (428/427-328/327 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.). Esses filósofos foram responsáveis pelo desenvolvimento das principais teorias do conhecimento humano, o que é intitulado como epistemologia: estudo da fonte e limites do conhecimento humano. (JENSEN, 2013) A principal função da epistemologia incide na busca de respostas para uma série de perguntas basilares, como: O que é o conhecimento? Do que ele consiste? Como é possível obtê-lo, defendê-lo e justificá-lo?

A partir de Platão e Aristóteles, filósofos iniciaram a desenvolver a epistemologia como teoria do conhecimento, criando um grande número de definições. Entretanto, devido a multifatoriedade da questão não foi possível chegar a uma resposta consensual. (PRITSCHARD, 2019) De forma geral, o conhecimento resulta da síntese de considerações com base em diferentes áreas, muitas delas justapostas. (MERTON, 1996) Historicamente, existem duas teorias do conhecimento: o racionalismo e o empirismo. Embora, essas correntes filosóficas apresentem pontos de vista distintos, elas explicam o modo como ganhamos o conhecimento. Protagonistas do racionalismo foram Platão, Descartes e Leibniz, entre os empiristas ilustres podemos destacar Aristóteles, Locke, Berkeley e Hume.

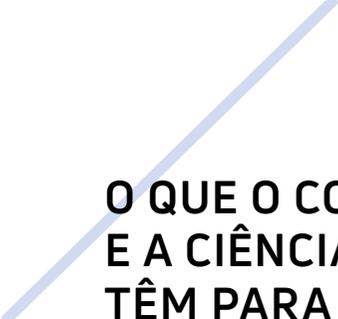
Se no racionalismo, o conhecimento é considerado como produto dedutivo (razão), no empirismo, ele nasce da experiência sensorial (percepção). No racionalismo, o conhecimento é intuitivo, ou seja, nato, enquanto, que no empirismo, ele é produto das experiências acumuladas e sintetizadas ao longo do tempo. Apesar dessas teorias se oporem, elas possuem um ponto em comum: o conhecimento é uma crença verdadeira que deve ser justificada. Para tanto, é necessário buscar, acessar e mostrar mecanismos que permitam descobrir a verdade dos fatos para que sejam justificados como crença verdadeira. (BISPO, 2020)

Em se tratando do racionalismo, a obra de Platão serviu de base à fundamentação do pensamento filosófico moderno de René Descartes (1596-1650). Conforme Descartes, para buscar a certeza seria necessário duvidar de tudo. Deste modo, até existir a afirmação de que não haveria nada no mundo que não fosse certo, não seria possível seguir o procedimento. Em seus estudos, Descartes examinou e comparou o pensamento (mente) com as informações acessadas pelos sistemas sensoriais (percepção), concluindo que o pensamento era o único atributo que lhe pertencia, ou seja, que não poderia ser separado dele na condição de indivíduo. Para Descartes, o pensamento seria o único exame capaz de comprovar a existência humana, pois quando pensamos somos capazes de atingir o conhecimento de alguma coisa. A partir disso, o filósofo criou a célebre expressão “*cogito, ergo sum*”, conferindo uma herança à concepção da ciência moderna, que contribuiu para afastar a mente do corpo. O dualismo mente-corpo, ainda hoje, dificulta o entendimento de muitos fatos, inclusive o juízo da dança/dançar como área de produção e ganho do conhecimento.

Por outro lado, na visão empírica de Aristóteles, o conhecimento é produto da interação humana com os objetos físicos e dependente dos órgãos sensoriais, visto que não é criado *a priori*, ou seja, inato. Para Aristóteles, o conhecimento sobrevinha da interface sensorial estabelecida entre o eu com o mundo real. Sendo assim, ele seria avaliado à nível da razão com chances de se tornar ou não um ato da consciência. Essa dependência estaria relacionada ao grau de importância que o indivíduo outorga à experiência. Seguindo a mesma linha de pensamento, o filósofo inglês John Locke (1632-1704) ressaltou que a percepção sensorial seria a fonte humana mais importante para acessar o conhecimento.

Não obstante, estudos atuais ressaltaram que, embora a dança seja uma prática corporal, sua elaboração é essencialmente cognitiva. (BALLESTEROS; KRAFT; SANTANA; TZIRAKI, 2015) Isso significa dizer que o conhecimento formado na dança é elaborado pela consciência, sendo, portanto, uma organização lógica das informações vividas corporalmente. (GARFINKEL, 2018) Na dança, a afinidade entre o empírico e o racional tem como ponte de ligação o corpo (motricidade) em comum acordo com os órgãos sensoriais (sistema vestibular, visual e somatossensorial). Quando se dança uma diversidade de estímulos são gerados e apreendidos simultaneamente por meio de ligações sinápticas coordenadas pelo sistema nervoso central (SNC). (BURZYNSKA, 2017)

Por essa razão, a dança não é apenas um atributo cinético, mas, também um produto da cognição. (HENLEY, 2014) Logo para cada passo ou sequência dançada, o SNC processa um amplo número de dados, transformando-os em informações compreensíveis. Concomitantemente, o SNC emite respostas/comandos às extremidades do corpo (braços, pernas) imprescindíveis para realização de novos movimentos. Não obstante, durante esse processo, diferentes regiões do cérebro são conectadas. (BLÄSING *et al.*, 2012; WARBURTON, 2011) Nessa perspectiva, observa-se que o conhecimento que emana da dança possui fortes relações com a capacidade cognitiva daquele que dança. (FLEISCHLE-BRAUN; STABEL; KAROSS, 2008) Portanto, quando alguém dança não é possível dissociar o corpo da mente, visto que ambos são determinantes para sua prática. (DAMSCHEN, GREGOR; SCHÖNECKER, 2013)



O QUE O CONHECIMENTO E A CIÊNCIA DA DANÇA TÊM PARA OFERECER?

Há duas décadas, as pesquisadoras Fraleigh e Hanstein (1999) destacaram a importância de legitimar a dança como área de investigação, sublinhando a necessidade do desenvolvimento de procedimentos metodológicos que

conferissem à dança amparo científico. Incluso ao fato, havia o desejo de contribuir para a identidade da dança como campo de estudo, evitando que ela fosse categorizada como subárea da história, sociologia ou antropologia. (KLEIN, 2007)

O estudo da dança exige procedimentos qualificados que auxiliem sua investigação e principalmente o ganho do conhecimento. (NASCIMENTO, 2014) O envolvimento de profissionais na busca por novos juízos sobre a dança contribui para sua fundamentação, amplia o entendimento de seu papel nas sociedades, instituindo ações próprias de uma ciência da dança (Figura 1):

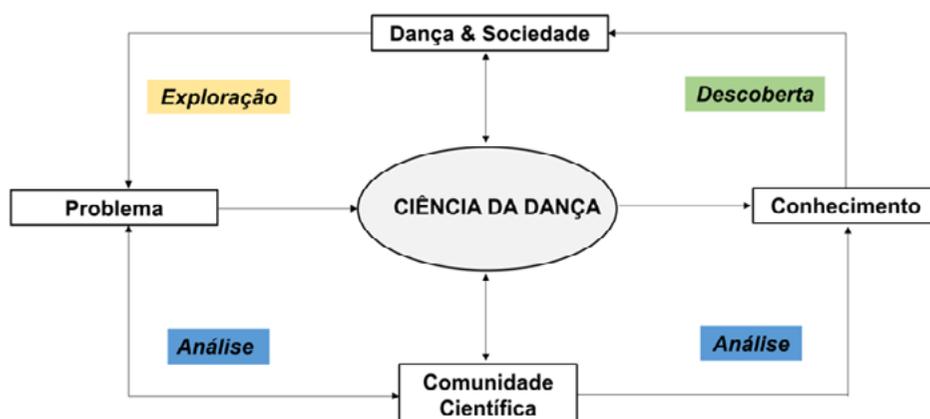


FIGURA 1 – Estrutura organizacional de uma Ciência da Dança
FONTE: elaborado pelo autor (2020).

Na Figura 1, o eixo horizontal, ilustra uma das funções da ciência da dança que incide na exploração de enigmas, seguido pela geração de conhecimentos. O eixo vertical exhibe a relação entre a comunidade científica e a sociedade, o que é primordial à divulgação dos achados sobre o fenômeno dança/dançar. De acordo com Rannow (2008), um dos principais papéis da ciência da dança é o assessoramento de sua evolução social e tecnológica.

Cook e Brown (1999) desenvolveram o termo “dança generativa”, que diz respeito à interação de competências essenciais da gestão do capital intelectual. Esse termo pode sintetizar o potencial que a dança possui para beneficiar indivíduos e sociedade. (HANSTEIN, 2013) Entre os ganhos que a dança pode trazer há a

descoberta de novas informações, que, não obstante, auxiliam no desenvolvimento de ferramentas apropriadas à reformulação de conhecimentos preexistentes. (PINHO, 2017) Cook e Brown (1999) destacaram que o conhecimento tanto liberta, como capacita. Assim, quando alguém dança, ele interage não só com o outro, mas também com as coisas presentes em seu entorno. Todo esse envolvimento torna os atores da dança conhecedores de algo. Logo, capazes de criar novas formas de conhecimento.

Um exemplo do intercâmbio de informações entre áreas do conhecimento (interdisciplinaridade) e formação de conhecimentos originais na área da dança é a obra de William Forsythe, diretor artístico do Ballet da cidade de Frankfurt “*The Forsythe Company*”. Entre os anos de 1984 a 2015, o coreógrafo focou na criação de técnicas e significados próprias da dança. Forsythe foi um dos pioneiros na aproximação da dança com a neurociência, além de agregar dança-corpo ao pensamento mediante artifícios tecnológicos. A produção do conhecimento de Forsythe envolveu métodos de notação e análise coreográfica por meio de vídeos com a intenção de investigar o que se passava no corpo e mente dos bailarinos durante a dança. (WATERHOUSE; WATTS; BLÄSING, 2014)

Outro exemplo de troca de saberes em caráter interdisciplinar com resultados inovadores foi a investigação realizada por Worthen-Chaudhari (2011). O autor utilizou a imaginação da movimentação corporal como estratégia para neuroreabilitação de pacientes com lesões na medula espinhal. Assim, mediante estímulos gerados pela imaginação da dança, pacientes cadeirantes desenvolveram plasticidade neural. Os resultados desta investigação atestaram para o potencial da dança como mecanismo à recomposição de células cerebrais e medida de intervenção na área da reabilitação. Vale destacar, que a competência dos trabalhos de Forsythe e Worthen-Chaudhari na área da neurociência não sintetizam o entendimento sobre o que é a ciência da dança, mas, atestam para pluralidade e contextos em que a dança pode ser inserida, além de legitimá-la como campo de investigação. (FRALEIGH; HANSTEIN, 1999; KLEIN, 2007)

CATEGORIAS DO CONHECIMENTO NA DANÇA

Esta seção tem por fim tratar exemplos de conhecimento que a dança/dançar pode proporcionar. A literatura destaca diferentes classes de conhecimentos, que, embora apresentem características próprias (BOLISANI; BRATIANU, 2018), estão conectadas entre si. (DOMBROWSKI; ROTENBERG; BICK, 2016) No presente estudo, selecionamos três espécies: i) o conhecimento experiencial; ii) o conhecimento de habilidades; e, iii) o conhecimento de afirmação.

CONHECIMENTO EXPERIENCIAL

Conforme Bondía-Larrosa (2002), a palavra experiência tem origem no latim *experiri*, que significa provar (experimental), possui radical *periri*, derivado de *periculum* (perigo) com raiz *per* (travessia). Isso significa dizer que quando nos dispomos a realizar uma experiência embarcamos em uma viagem. Portanto, o conhecimento experiencial é uma ação que ocorre adjacente aos fatos, envolvendo os órgãos sensoriais, úteis à apreensão dos dados. Embora este tipo de conhecimento seja empírico, ele é organizado e processado a nível mental. (MASON, 2009)

O percurso de uma experiência até o estágio de conhecimento exige tempo, trabalho e dedicação, visto que o processo abarca impressões inerentes às trocas realizadas com as pessoas e o mundo físico. Bondía-Larrosa (2002) salientaram que a experiência de alguma coisa nem sempre indica que temos total controle sobre o que nos acontece. No caso da dança, o processamento das informações vividas pode motivar incertezas e até mesmo dor, exigindo em determinados casos a (re) elaboração do próprio conhecimento.

O conhecimento experiencial também foi abordado pelo filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961). Na área da dança, a obra de Merleau-Ponty (2011)

é amplamente utilizada para a fundamentação de estudos com base fenomenológica. (BARBOUR, 2016; MORTARI, 2013) Ponty reconheceu o valor da relação corpo-percepção como mecanismo à compreensão de experiências corporalmente vividas (NASCIMENTO, 2019), além de atribuir à cinestesia e à motricidade a responsabilidade pelo ponto de acesso à experiência das coisas do mundo. E como afirmou Sheets-Johnstone (2012, p. 54): “Na verdade, não experimentamos nossas habilidades motoricamente, mas, cinestesticamente, e além disso, aprendemos com a experiência prática”. Segundo Merleau-Ponty (1994), a conexão entre os órgãos sensórios e a motricidade incide em artifício para o estabelecimento das trocas do eu com o mundo. O autor também referiu a esse processo o termo *embodiment*, subentendido como o conhecimento “encarnado”, ou seja, realmente vivido.

No âmbito da dança, o conhecimento “encarnado” auxilia o entendimento sobre questões corporais e psicológicas da dança, respondendo a dúvidas como: o que se passa na mente dos bailarinos quando eles dançam? E, o que ocorre no pensamento do público quando assiste dança? Na obra intitulada “*Die Ordnung des Leibes*” (A ordem do corpo), Alárcon (2009) destacou que “na dança unimos o corpo ao pensamento e, sendo assim, o próprio pensamento da dança se transforma em uma dança pensante”. Se pensamento gera ação, a mesma força que forma também é capaz de transformar o eu, os outros e as coisas do mundo. Por conseguinte, Andraus e demais autores enfatizaram:

Pela experiência de dança enquanto arte, pondera-se que o estímulo criativo coloca a pessoa num lugar de criar situações e soluções; coloca-a num lugar de protagonismo de suas próprias ações; fornece um ambiente favorável para que a pessoa crie de uma forma sensível. (ANDRAUS *et al.*, 2018, p. 60)

Em estudo que discutiu a pesquisa artística da dança com base fenomenológica Alarcón (2012, p. 209) definiu a experiência da dança da seguinte forma:

Experiência é a vivência imediata de algo, mas, por um lado, são as modalidades sensoriais de como algo é experimentado e pré-estruturado socioculturalmente. Por outro lado,

a experiência também envolve um tipo especial do entendimento e do pensamento. O corpo sob a forma de *Leib*¹ pode ser compreendido como o artifício básico da mediação entre o geral e o particular.

CONHECIMENTO DE HABILIDADES

Este tipo de conhecimento diz respeito ao conjunto de técnicas que cada indivíduo possui, muitas indispensáveis à realização das tarefas do dia a dia. A aquisição deste conhecimento é diretamente proporcional ao número de experiências acumuladas pelo indivíduo ao longo da vida. O conhecimento de habilidades é construído pela repetição, consolidando o hábito. O hábito tem como característica a estrutura, essencial para que a ação aconteça de forma orientada e rápida. O conhecimento de habilidades possui características rígidas de juízo. (DOMBROWSKI; ROTENBERG; BICK, 2016) Um exemplo prático na dança incide na habilidade (técnica) de movimentação que cada bailarino desenvolve ao longo dos anos.

De acordo com Bolisani e Bratianu (2018), o conhecimento de habilidades é processual, uma vez que se apresenta como um algoritmo, além de ser formado em acordo com outras classes de conhecimentos. Neste tipo de conhecimento, é fundamental que exista treinamento e disciplina para que as decisões sejam exatas. (ERICKSON; ROTHBERG, 2015) O conhecimento de habilidades está relacionado à capacidade de antecipação dos fatos, determinante à criação de estratégias mentais (intuição). Quanto maior for o espectro fenomenológico do sujeito (número de experiências de dança) maior será seu conhecimento de habilidades. Isso também vale para aqueles que assistem dança, ensinam, coreografam ou mesmo tecem comentários sobre a dança/dançar.

CONHECIMENTO DE AFIRMAÇÃO

Esta classe de conhecimento diz respeito aos teores que imaginamos ter. (BOLISANI; BRATIANU, 2018) Em geral, não temos consciência do quanto

1 O termo *Leib* existe apenas na língua alemã, ele foi criado na área da filosofia para identificar o "corpo que pensa". Considerações sobre o *Leib* foram enfatizadas nas obras de filósofos como Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Sendo assim, o termo é parte integrante da área existencialista e fenomenológica, igualmente, presente em estudos filosóficos relativos à experiência humana na dança.

realmente não sabemos, uma vez que essa noção se firma de modo explícito e tácito, portanto, intuímos. Durante os momentos de afirmação do conhecimento exercitamos juízos sobre as coisas do mundo. (ERICKSON; ROTHBERG, 2015) Tanto o conhecimento teórico como o prático da dança podem ser garantidos pela linguagem, pela escrita ou pela observação. Dessa forma, o conhecimento é discutido, examinado, questionado, aceito ou mesmo refutado. Na dança, o conhecimento de afirmação se organiza na zona de troca entre os saberes pessoais e os conhecimentos até então inéditos. (REISCHER, 2012)

O conhecimento de afirmação também pode derivar nas circunstâncias de resignificação do “eu-sujeito” e/ou “eu-dança”. Isso significa dizer que os saberes vividos na dança contribuem para a instrumentalização dos envolvidos no processo, o que pode favorecer a autonomia. As experiências da dança servem de amparo à construção de modelos de pensamento sobre temas, como: corpo, gênero, raça, sociedade, política, cultura e história. (DINIZ; DARIDO, 2019; SOUZA, 2012) A partir disso, a percepção e juízo do sujeito sobre esses temas podem se transformar. Assim, chegamos a outra particularidade da dança que é seu potencial para empoderar, o que é subentendido neste estudo como aumento do poder de decisão, bem como, de autonomia em determinada situação ou condição. (VALOURA, 2006)



DANÇA E CONHECIMENTO: ESTRATÉGIAS PARA O EMPODERAMENTO

O empoderamento que deriva da dança pode conduzir seus envolvidos a descobrirem sua própria força sócio-transformadora. (ROSO; ROMANINI, 2014) A literatura oferece exemplos sobre o empoderamento de jovens residentes em comunidades carentes mediante à participação em projetos de dança. (CORREIA; DA SILVA; FERREIRA, 2017; SOUZA, 2012) O processo é amplo de considerações, ocorrendo:

Assim, inserido em um contexto educacional que promova a liberdade de expressão e que valorize a individualidade e a diversidade presentes no coletivo, é possível afirmar que o ensino da dança pode ser uma ponte para o empoderamento do indivíduo, para a formação de uma consciência social e política e para a construção de uma sociedade mais justa e democrática. (ANDRAUS; SENE; PRATA; RODRIGUEZ; PEREIRA, 2018, p. 35)

O termo empoderamento não é atual, suas raízes datam do século XVI, na ocasião da Reforma Protestante protagonizada por Lutero. (BAQUERO, 2012) Entretanto, o termo ganhou notoriedade na década de 60 quando eclodiram nos Estados Unidos da América movimentos sociais contrários ao sistema de opressão da comunidade afro-americana. Desde então, o empoderamento assumiu o caráter de movimento de libertação e/ou contracultura, bem como, sinônimo de emancipação social.

No Brasil, o empoderamento se tornou popular na década de 80 com a obra “Medo e ousadia: o cotidiano do professor”, escrita por Paulo Freire (2014). A intenção de Freire foi elevar os níveis de educação dos cidadãos das classes sociais mais baixas para que pudessem se libertar da opressão sociopolítica e cultural exercida pela classe dominante. Na teoria freiriana, o empoderamento não tinha como finalidade cunhar novos indivíduos, mas tornar os sujeitos críticos e inovadores. (BAQUERO, 2012)

Na dança, empoderar significa, entre outros, estimular a interação entre sujeitos de diferentes faixas etárias, gêneros e classes sociais, fortalecendo suas potencialidades. O empoderamento também está presente no aprendizado, mais especificamente, no exercício da autonomia, entendimento dos direitos de cidadão, responsabilidade, respeito e empatia. (ANDRAUS; SENE; PRATA; RODRIGUEZ; PEREIRA, 2018) A Figura 2 ilustra o “*modus operandi*” da gênese do empoderamento por intermédio da dança:



FIGURA 2 – Interfaces dos fatores associados à construção do conhecimento na dança
Fonte: elaborado pelo autor (2020).

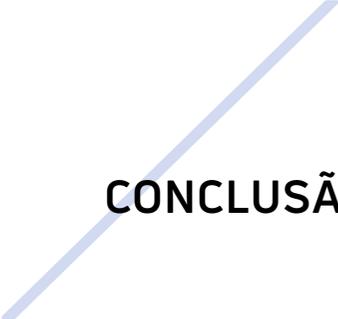
No estudo “Dança e Empoderamento”, Andraus e demais autores (2018, p. 56) destacaram como o licenciado em dança por meio de dinâmicas corporais é capaz de empoderar cidadãos.

É muito importante, aliás, essencial, que a educação, seja ela formal ou não, passe pelo estudo e descoberta do corpo, para que as pessoas percebam que são aquele corpo, e que esse corpo não serve só para meio de transporte do que elas são e, assim, um caminho de empoderamento seja construído, de modo que esses corpos-pessoas sejam protagonistas de suas histórias e militantes de suas causas.

Um exemplo de empoderamento nas aulas de improvisação ocorre quando os alunos são estimulados a refletir e discutir demandas sociais por meio do corpo-expressão. Técnicas de improvisação e composição são medidas úteis, pois, além de facilitar o aprendizado, são capazes de despertar o senso crítico e criativo dos alunos. (MARQUES *et al.*, 2013) Outra vantagem que a dança oferece para o empoderamento é o tratamento de temas de interesse comum, o que

favorece a motivação e o engajamento dos alunos nas atividades. (ANDRAUS *et al.*, 2018)

Andraus e colaboradores (2018) sugeriram que seria possível identificar o empoderamento sobrevivendo da dança mediante das seguintes formas: i) quando os envolvidos exibem capacidade para ponderar o corpo como fenômeno; ii) quando mostram respeito pelas características subjetivas dos corpos alheios (estética e cinestesia); e, iii) quando os envolvidos no processo são capazes de empregar conscientemente a relação corpo-movimento como voz e expressão crítica. O conhecimento empoderado na dança/dançar tanto promove a liberdade de expressão, como o entendimento sobre o valor do respeito à diversidade. Todos esses atributos são essenciais à formação de sujeitos/sociedade justas, humanas e democráticas.



CONCLUSÃO

O presente texto discutiu as possibilidades que a dança apresenta à produção e o ganho do conhecimento, bem como, os benefícios desse conhecimento para o empoderamento. Constatou-se que o conhecimento da dança é basicamente fenomenológico, ou seja, construído a partir de trocas do eu com as pessoas e as coisas do mundo. Durante esse processo várias regiões do cérebro são ativadas, e como destacou Alárcon (2012), na dança, conhecimento e experiência dizem respeito ao movimento dos nossos pensamentos, que apesar de distintos compõem uma unidade, que é a própria dança.

O conhecimento formado na dança é incorporado (corporificado), uma vez que depende da cinestesia. Um exemplo disso está ocorrendo neste momento, pois é com os olhos que você lê e se apropria das informações. No caso do autor deste texto, sua escrita teve forte base cognitiva, portanto, envolveu a cinestesia mediante o contato da pele dos dedos no teclado do computador, assim como a visão devido a tela do computador. Por fim, espera-se que as

informações deste manuscrito possam qualificar o entendimento de profissionais de diferentes áreas do conhecimento, além de estimular a realização de estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- ALARCÓN, M. Künstlerische Forschung und Phänomenologie als Theorie der Erfahrung im Tanz. *Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism*, n. 12, p. 209-217, 2012.
- ALÁRCON, M. *Die Ordnung des Leibes- Eine Tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- ANDRAUS, M. B. M.; SENE, L.; PRATA, I.; RODRIGUEZ, C.; PEREIRA, M. Dança e empoderamento. *Conceição/Conception*, v. 10, p. 23-69, 2018.
- BALLESTEROS, S.; KRAFT, E.; SANTANA, S.; TZIRAKI, C. Maintaining older brain functionality: A targeted review. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, v. 55, p. 453-477, 2015.
- BAQUERO, R. V. A. Empoderamento: Instrumento De Emancipação Social? Uma Discussão Conceitual. *Revista Debates*, v. 6, n. 1, p. 173, 2012.
- BARBOUR, K. Embodied ways of knowing. *Waikato Journal of Education*, v. 10, n. 1, 2016.
- BISPO, L. J. C. A definição tripartida do conhecimento e a crítica de Gettier. *Pólemos*, v. 9, n. 17, p. 154-176, 2020.
- BLÄSING, B. *et al.* Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta Psychologica* v. 139, n. 2, p. 300-308, 2012.
- BOLISANI, E.; BRATIANU, C. *Emergent knowledge strategies: strategic thinking in knowledge management*, 2018.
- BONDÍA-LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, v. 19, n. 3, p. 20-28, 2002.
- BURZYNSKA, A. Z. *et al.* The dancing brain: structural and functional signatures of expert dance training. *Frontiers in Human Neuroscience*, v. 11, nov. 2017.
- COOK, S. D. N.; BROWN, J. S. Bridging Epistemologies: the generative dance between organizational knowledge and organizational knowing. *Organization Science*, v. 10, n. 4, p. 381-400, 1999.
- COUBARD, O. A. *et al.* Practice of contemporary dance improves cognitive flexibility in aging. *Frontiers in Aging Neuroscience*, v. 3, sep., p. 1-12, 2011.
- CORREIA, A. M.; DA SILVA, C. A. F.; FERREIRA, N. T. Do racha na rua à batalha no palco: cenas das danças urbanas. *Motrivivência*, v. 29, n. 50, p. 213-231, 2017.

DAMSCHEIN, G.; SCHÖNECKER, D. *Selbst philosophieren: ein Methodenbuch*. Walter de Gruyter, 2013.

DOMBROWSKI, E.; ROTENBERG, L.; BICK, M. O. *Theory of Knowledge*, v. 1, 2016.

DINIZ, I. K. S.; DARIDO, S. C. O que ensinar sobre dança no ensino médio? *Motrivivência*. v. 31, n. 58, p. 1-23, 2019.

ERICKSON, G. S.; ROTHBERG, H. N. *Data, Information, and Knowledge*. [s.l.: s.n.], 2015. p. 85-96.

FLEISCHLE-BRAUN, C.; STABEL, R.; KAROSS, S. (ed.). *Tanzforschung & Tanzausbildung: Dokumentation des Symposiums "Tanzforschung & Tanzausbildung" der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF) an der Staatlichen Ballettschule Berlin*, 4. bis, okt., 2007. Henschel, 2008.

FRALEIGH, S. H.; HANSTEIN, P. *Researching dance: evolving modes of inquiry*. Pittsburgh, 1999.

FRANKO, M. What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology? *Dance Research Journal*, v. 43, n. 2, p. 1-4, 2011.

FREIRE, P. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1. ed., 2014.

GARFINKEL, Y. The Evolution of Human Dance: courtship, rites of passage, trance, calendrical ceremonies and the professional dancer. *Cambridge Archaeological Journal*, v. 28, n. 2, p. 283-298, 2018.

HANSTEIN, P. Educating for the Future: a post-modern paradigm for dance education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, v. 61, n. 5, p. 56-58, 2013.

HENLEY, M. Sensation, Perception, and Choice in the Dance Classroom. *Journal of Dance Education*, v. 14, n. 3, p. 95-100, 2014.

JENSEN, J. S. Epistemologia. *Rever*, v. 2, jul./dez., p. 40-53, 2013.

KLEIN, G. Tanz in der Wissensgesellschaft. In: GEHM, S.; HUSEMANN, P.; WILCKE, K, et al. (org.). *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld, p. 25-36, 2007.

MARQUES, D. A. P. et al. Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. *Movimento*, v. 19, n. 1, p. 243-263, 2013.

MASON, P. Brain, dance and culture: broad hypotheses of an intuitive science of dance. *Brolga*, p. 27-35, jun. 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERTON, R. K. *Theories of Ethnicity: a Classical Reader*, p. 325, 1996.

MORTARI, K. S. M. *A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade*. 2013. 500p.

NASCIMENTO, M. Dança, Educação Física e Filosofia. In: *Educação Física: ordem, caos, utopia*. Gaya, ACA. Sasa da Educação Física: Belo Horizonte, 2014.

NASCIMENTO, M. de M. Dança e Espacialidade: concepções filosóficas para o ganho do conhecimento. *Cadernos de Formação RBCE*, v. 10, n. 1, p. 21-31, 2019.

PINHO, M. J. de. Ciência e ensino: contribuições da iniciação científica na educação superior. *Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior (Campinas)*, v. 22, n. 3, p. 658-675, 2017.

PRITSCHARD, D. What is this thing called knowledge? Taylor & Francis, Routledge: London & New York, 2023.

RANNO, A. K. T. FLEISCHLE-BRAUN, C.; STABEL, R.; KAROSS, S. (ed.). *Tanzforschung & Tanzausbildung: dokumentation des Symposiums "Tanzforschung & Tanzausbildung" der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF) an der Staatlichen Ballettschule Berlin*, 4. bis, okt., 2008. p. 73-83.

REISCHER, N. *Epistemology: an introduction to the theory of knowledge*. SUNNY Press, 2012.

ROSO, A.; ROMANINI, M. Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização: um ensaio teórico. *Psicologia e Saber Social*, v. 3, n. 1, p. 83-95, 2014.

ROUHIAINEN, L. *Ways of Knowing in Dance and Art*, 2007.

SHEETS-JOHNSTONE, M. The Primacy of Movement. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.

SHEETS-JOHNSTONE, M. From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 11, n. 1, p. 39-57, mar., 2012.

SHEETS-JOHNSTONE, M. Movement as a Way of Knowing. *Scholarpedia*, v. 8, n. 6, p. 30375, 2013.

SOUZA, J. B. L. de. *A dança como possibilidade de ação educativa libertadora. Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul*. p. 1-11, 2012.

VALOURA, L. de C. Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo Empoderamento, em seu sentido transformador. *Programa Comunicarte de Residência Social*, sep., 2006.

WARBURTON, E. C. Of Meanings and Movements: re-linguaging embodiment in dance phenomenology and cognition. *Dance Research Journal* v. 43, n. 2, p. 65-84, fev., 2011.

WATERHOUSE, E.; WATTS, R.; BLÄSING, B. E. Doing Duo: a case study of entrainment in William Forsythe's choreography "Duo". *Frontiers in Human Neuroscience*, v. 8, oct., 2014.

WORTHEN-CHAUDHARI, L. C. New partnerships between dance and neuroscience: Embedding the arts for neurorecovery. *Dance Research*, v. 29, n. 2, p. 469-496, 2011.

NASCIMENTO, MARCELO DE MAIO: Doutorado em Ciências do Movimento Humano, especialização em Dança pela Escola Superior de Educação Física de Colônia/Alemanha. Professor Adjunto III da Universidade Federal do Vale do São Francisco.

REPERTÓRIO
LIVRE

JOGO COREOCARTOGRÁFICO: REFLEXÕES SOBRE AUTORIA EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE

CHOREOCARTOGRAPHIC GAME:
REFLECTIONS ON AUTHORITY IN
DANCE IN CONTEMPORANEITY

JUEGO COREOCARTOGRÁFICO:
REFLEXIONES SOBRE LA AUTORIDAD EN
DANZA EN LA CONTEMPORANEIDAD

ALEX SANDER SILVEIRA ALMEIDA
THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS
CLAUDIO TAROUCO DE AZEVEDO

ALMEIDA, Alex Sander Silveira, JESUS, Thiago Silva de Amorim. AZEVEDO, Claudio Tarouco de.

Jogo coreocartográfico: reflexões sobre autoria em dança na contemporaneidade

Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. 222-241, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Neste artigo serão encontrados dados oriundos da pesquisa de Mestrado que aborda o tema Autoria em Dança na Contemporaneidade. O estudo foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. O trabalho está vinculado ao Grupo de Pesquisa Omega (Observatório de Memória, Educação Gesto e Arte) e pertence à linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, com apoio da bolsa de estudos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). O estudo objetiva refletir sobre procedimentos e fenômenos dramaturgicos coletivos de criação em dança. A metodologia cartográfica dá suporte ao trabalho e propõe a estratégia de um Jogo Coreocartográfico como investigação e análise de fazeres artísticos realizados por indivíduos e coletivos na contemporaneidade. As referências e abordagens teóricas que possibilitam vislumbrar estratégias existentes nos processos colaborativos de criação e as relações compreendidas entre obra, artistas e público são alguns dos resultados aqui discutidos.

PALAVRAS-CHAVE:

arte; dança;
jogo; cartografia;
contemporaneidade.

ABSTRACT

In this article, data from the Master's research that addresses the theme Authorship in Contemporary Dance will be found. The study was developed in the Graduate Program in Visual Arts at the Federal University of Pelotas. The work is linked to the OMEGA Research Group (Observatory of Memory, Education, Gesture and Art) and belongs to the line of research Processes of Creation and Poetics of Everyday with support from the CAPES scholarship.

The study aims to reflect on collective dramaturgical procedures and phenomena of creation in dance. The cartographic methodology supports the work and proposes the strategy of a Choreocartographic Game as an investigation and analysis of artistic works carried out by individuals and collectives in contemporary times. The theoretical references and approaches that make it possible to glimpse existing strategies in the collaborative processes of creation and the relations understood between work, artists and the public are some of the results discussed here.

KEYWORDS:

art; dance; game;
cartography;
contemporaneity.

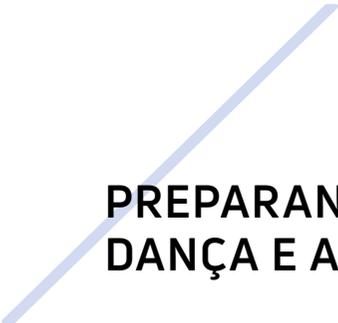
RESUMEN

En este artículo, se encontrarán datos de la investigación del Máster que aborda el tema Autoría en la danza contemporánea. El estudio fue desarrollado en el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Pelotas. El trabajo está vinculado al Grupo de Investigación

PALABRAS CLAVE:

arte; baile; juego;
cartografía; tiempo
contemporáneo.

OMEGA (Observatorio de Memoria, Educación, Gesto y Arte) y pertenece a la línea de investigación Procesos de creación y poética de todos los días con el apoyo de la beca CAPES. El estudio pretende reflexionar sobre procedimientos dramaturgicos colectivos y fenómenos de creación en danza. La metodología cartográfica apoya el trabajo y propone la estrategia de un juego coreocartográfico como una investigación y análisis de obras artísticas realizadas por individuos y colectivos en los tiempos contemporáneos. Las referencias teóricas y los enfoques que permiten vislumbrar las estrategias existentes en los procesos colaborativos de creación y las relaciones entendidas entre el trabajo, los artistas y el público son algunos de los resultados discutidos aquí.



PREPARANDO O JOGO... AUTORIA NA DANÇA E A CONTEMPORANEIDADE

O PROCESSO DE AUTORIA NA DANÇA é uma prática artística importante da linguagem do movimento constantemente voltada para a concepção e criação de artefatos coreográficos. Sua extensão artística e plural em sentidos atua inclusive na atribuição de valores estéticos para a potência que a tríplice interação artista-obra-espectador consegue alcançar. Sobre estas reflexões e diálogos se apresenta a pesquisa desenhada neste artigo.

A compreensão das minúcias que envolve este universo de criação artística depende diretamente da análise dos elementos que a compõe. A demarcação de suas características determina o modo como os sujeitos envolvidos percebem e atuam sobre os ditames de produção da arte. A descoberta de qualidades individuais e coletivas descreve a potência criadora que os artistas imprimem em suas obras.

O prazer da experiência criativa, do contato com o mundo da arte, da experiência com o corpo em movimento, são elementos fundamentais da formação humana. Ele não somente auxilia na construção da personalidade do indivíduo que dele desfruta, mas também justifica o envolvimento deste com o cotidiano da arte. Desse modo, a autoria seria uma face a mais deste corpo que cria e dança.

O corpo quando dança reinventa suas próprias autorias, pois é através dos seus muitos e diversos modos de existir que o fenômeno coreográfico acontece. Neste processo coletivo, cada corpo-sujeito colabora com o entendimento que possui a respeito dos desafios e potências de movimento, do mesmo modo que ressignifica estas práticas e os repertórios, até então construídos, no contingente da dança. Sendo assim, a autoria em dança se configura em diálogo com os atravessamentos e tensionamentos provenientes destes fluxos. De acordo com Sandra Cerny Minton:

A arte coreográfica é a habilidade de dar forma ao movimento, de modo que a dança tenha um senso de integridade. O conhecimento de arte também envolve manipulação do movimento – variação e extensão do movimento. Por meio da manipulação, os movimentos permanecem instigantes, uma vez que são repetidos de uma forma diferente. (MINTON, 2020, p. 38)

As palavras da autora nos auxiliam a compreender que no processo de criação em dança acontecem diferentes trânsitos. Esta condição possibilita a percepção dos procedimentos de autoria quando conduz para a reflexão sobre estes elementos que dela fazem parte. Ela pode ser compreendida com base nas diversas fases de desenvolvimento do processo criativo; mas, acima de tudo, ela envolve este modo artístico de conceber e organizar os movimentos em uma sequência intencional de sentido poético.

Na contemporaneidade da dança, o processo de autoria assume um espectro repleto de interlocuções, o qual podemos comparar com um jogo com etapas distintas que se sucedem na dinâmica autoral de cada criador/criadora de dança. Instaura-se, então, ainda que atravessado pelas interferências que o contexto de criação e a interlocução com outros sujeitos oferece, um modo compositivo singular de cada sujeito autor/autora. Como resultado, temos a pluralidade de uma autoria mutante e, ao mesmo tempo, marcada pelas características autorais de seu criador/sua criadora.

Ao observar uma dança, percebemos, na análise dos diversos elementos que a constituem, uma particularidade que diz respeito ao caminho que cada coreógrafo

assume quando compõe sua dança. Este percurso é feito de escolhas estéticas que se somam às influências recebidas desde o momento inaugural da criação e também da execução/apresentação da obra. Assim, a autoria de um artefato coreográfico resulta de um organismo vivo de soluções criativas cuja duração perpassa todos os estágios pelos quais esta peça artística irá percorrer no transcurso de sua existência.

Como em um jogo de construções e significados estéticos, o cotidiano de uma produção artística possui suas particularidades. À medida em que o corpo encontra este tabuleiro de elementos artísticos e o movimento das peças coreográficas vai se intensificando, a obra vai assumindo sua forma. Por isso, a condição de jogo nesta cartografia de interações artísticas merece destaque. Pela dimensão lúdica e integradora de apreciar e experimentar este imprevisível movimento em constante transformação e os desdobramentos que ela traz para o ambiente da arte.

Assim como a palavra, a imagem, o gesto, o discurso ou o silêncio, o jogo em suas mensagens e possibilidades estéticas pode ser uma importante fonte de comunicação artística e concepção dramaturgica. Sem dúvida, ele representa uma das principais formas de expressão corporal através da qual se manifestam muitas culturas desde os tempos mais remotos. Este aspecto agregador e gerador de conhecimento se alinha à linguagem que a arte produz e expressa.

Com isso, é importante ressaltar que o fundamento instituído neste estudo está abalizado no horizonte de fazeres poéticos em dança cuja temática se enquadra em um contexto contemporâneo de pesquisa em arte. É onde as intersecções com outras áreas podem circunscrever os mais variados saberes. A categoria de jogo, então, em seu sentido profundo pode ser um espaço para a vivência de novas alternativas e, com sua dimensão lúdica, contribuir nos processos de formação humana. Para Ingrid Dormien Koudela:

Integrada no pensamento, a assimilação do jogo simbólico cede lugar à imaginação criadora. No jogo, a consciência do como é gradativamente elaborada, podendo ser trabalhada em direção à articulação de uma linguagem artística. No jogo, através do processo de construção da forma estética, a pessoa estabelece com

seus pares uma relação de trabalho, onde a fonte da imaginação criadora – jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência a qual interfere no exercício artístico coletivo. (KOUDELA, 1996, p. 118)

Com a perspectiva expressa pela autora e baseando-se na metodologia cartográfica, este trabalho apresenta o Jogo Coreocartográfico como instrumento de investigação científica e procedimento de criação artística. Nesta dupla função, as referências teóricas auxiliam na compreensão da pesquisa em arte e no entendimento da autoria em dança nos fazeres de artistas contemporâneos. Esta proposta de intercâmbio justifica-se seja pelas especificidades do campo científico, seja pela natureza diversa com que as obras coreográficas são concebidas.

Neste caminho, o método cartográfico é compreendido como um conjunto de operações científicas que possibilita investigar de maneira abrangente um contingente diverso de áreas do conhecimento humano. No universo intricado da arte, a cartografia permite a observação e análise diferenciada sobre a complexidade das linguagens artísticas. Essas elucidações nos conduzem ao que Suely Rolnik classifica como criação de uma metodologia específica para a pesquisa:

Do cartógrafo se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 2016, p. 23)

Ampliando o entendimento de mergulho no universo pesquisado e expresso pela autora, para este estudo criou-se uma estratégia que auxiliasse a compreender os contextos que a dança difunde e as peculiaridades e dramaturgias expressas nas criações de cada artista. A Figura 1 a seguir ilustra a estrutura que assume este procedimento de imersão. Para além das considerações conceituais, o Jogo Coreocartográfico traz a apreciação do universo estudado resultando em um objeto estético que assume teor e forma nas intervenções com os artistas com os quais ele é apresentado.



FIGURA 1 – Tabuleiro do Jogo Coreocartográfico
Fonte: do autor (2019)

Como se pode observar na Figura 1, o Jogo Coreocartográfico é composto também por um conjunto de conceitos disparadores. Eles foram inicialmente desenvolvidos para a reflexão e análise sobre as noções de autoria presentes nos discursos de três coreógrafos da região Sul do Brasil. A Figura 2 mostra dois destes nove conceitos abrangendo temas característicos do cenário de investigação escolhido para a pesquisa.



FIGURA 2 – Cartas/
conceitos disparadores
Fonte: do autor (2019)

A proposta e uso destes conceitos disparadores é estabelecer um canal de diálogo entre o pesquisador, os sujeitos da pesquisa e o entendimento destes na composição de coreografias e espetáculos de dança. Abrindo espaço também para os atravessamentos que possam surgir na infinita possibilidade de composições e configurações que o Jogo Coreocartográfico vai desdobrando ao longo de seu desenvolvimento.

Deste modo, são realizadas conversas que possibilitam a obtenção e exame de dados oriundos do campo de pesquisa, bem como aprofunda a abordagem dos temas discutidos. O formato do Jogo Coreocartográfico ainda proporciona uma aproximação com os sujeitos e o ambiente de seus processos criativos. De modo que o momento da interação científica se transforma também em possibilidade de resultado artístico no escopo das proposições que sobre o tabuleiro vão se sucedendo, e na autoria partilhada do colóquio que vai se construindo.

Isto posto, ainda se faz necessário considerar que a concepção coreográfica presente nestas constatações transita entre os subsídios que distinguem a autoria para a dança produzida na contemporaneidade. E a percepção das dramaturgias corporais que ela denota está relacionada a um pensamento contemporâneo de dança. A pesquisa com amparo neste desenvolvimento contribui para o espectro científico dos estudos em arte e para a compreensão da dança enquanto área de conhecimento.

Do mesmo modo, o estudo comprova a relevância do Jogo Coreocartográfico como instrumento para o aprofundamento teórico de novos conteúdos na área das artes cênicas. E a importância de compreender os meandros que os variados processos de criação em dança apresentam. No entender de Sandra Cerny Minton, este entrosamento entre experimento e estudo pode também produzir uma nova visão.

No início, quando comecei a estudar coreografia, era fascinada por muitas danças que as companhias profissionais apresentavam. Cada um daqueles trabalhos tinha uma qualidade única, mesmo tendo uma certa mágica e vitalidade em comum. Inicialmente, eu pensava que havia uma receita a ser seguida para produzir

aquelas danças, mas com o passar do tempo descobri que não existia nenhuma fórmula relacionada ao processo coreográfico. Por fim, você acaba percebendo que existem muitas formas de estruturar uma dança, e que produzir um trabalho bem-sucedido depende de como todas as partes são organizadas e se relacionam entre si e com o público. (MINTON, 2020, p. 9)

Ao constituir um campo de atuação diferenciado do conhecimento, a experimentação em arte garante a ocupação de espaços múltiplos no ambiente diversificado que compõem a dança. A exploração dos elementos que compõe esta linguagem, durante a execução das coreografias, permite usufruir princípios estéticos, e experimentar circunstâncias as quais asseguram a vivência da criação em diversas situações e camadas de sentido.

Dentro deste cenário, é possível, por exemplo, em uma mesma apresentação, agregar valores e funções autorais naquele que concebe, nos que participam e até porque não dizer naquele que assiste. Nas idas a campo, as informações obtidas e as configurações que foram encontradas nos diferentes contextos confirmaram estas impressões, e apresentaram outras perspectivas mostrando o Jogo Coreocartográfico como uma possibilidade instigante na relação com a pesquisa científica.



INTERCALANDO AS PEÇAS... O JOGO COREOCARTOGRÁFICO

A relação entre arte e jogo, já bastante difundida nos processos de criação artística, apresenta perspectivas interessantes na relação com o conhecimento. Os três artistas que realizaram o Jogo Coreocartográfico foram unânimes em considerar a relevância desta estratégia metodológica na reflexão sobre suas práticas. Um deles relatou inclusive que utiliza a cartografia na composição de suas coreografias. Sobre esta dimensão formativa e sensível do jogo, Viola Spolin conclui:

Os efeitos do ato de jogar não são apenas sociais ou cognitivos. Quando os jogadores estão focados no jogo, são capazes de transformar objetos ou criá-los. Ambientes inteiros surgem a partir do nada. Impossíveis de serem captadas em palavras, as transformações parecem surgir do movimento físico intensificado e da troca desta energia entre os parceiros. (SPOLIN, 2017, p. 32)

Como podemos perceber, o Jogo Coreocartográfico é uma possibilidade dinâmica que oferece diversas probabilidades de interação e socialização. Por meio dele, os envolvidos em um processo podem partilhar conhecimentos e adquirir informações. Ele também permite, em contato com o ambiente artístico, simular situações e desenvolver experimentações. Esta característica de investigação comunga com os pressupostos de uma pesquisa científica, sobretudo uma que se propõe a discutir a complexidade da autoria em dança. Sobre este aspecto do jogo, Cláudio Lúcio Mendes recorda que:

Ler, contar, memorizar, anotar, registrar, diferenciar e identificar são algumas das práticas cotidianas de vivências humanas presentes como técnicas também nos jogos, as quais são entendidas neste contexto como técnicas intelectuais que participam da constituição de um tipo de jogador. (MENDES, 2006, p. 73)

Dessa forma, o Jogo Coreocartográfico configura um importante recurso para constituir uma sintonia com o ambiente de uma pesquisa em arte. Na mesma instância, por intermédio do jogo, os participantes podem tanto conhecer a conjuntura que envolve uma autoria em dança, bem como perceber outros contextos diversos do seu. Refletindo e avaliando sobre experiências de criação artística que, de repente, não poderiam ser realizadas de outra forma. Isso proporciona um enriquecimento do campo de investigação como também do processo metodológico empregado.

Considerando o contexto de criação que o acompanha, o jogo assume destacada importância pela aprendizagem e desenvolvimento eclético de pessoas. O jogo permite o intercâmbio entre os indivíduos trazendo as experiências que estes possuem sobre um determinado tema ou assunto em comum. Por sua possibilidade

de traçar objetivos e metas, o Jogo Coreocartográfico proporciona um ambiente de aproximação a uma determinada realidade posta. Para Ingrid Dormien Koudela:

Jogos são estruturas abertas, delimitadas por regras que definem o campo de atuação. O critério de receituário não se aplica ao âmbito do jogo, pois ele se dá através de uma sucessão de partidas. Caso contrário, seria impossível jogar duas vezes o mesmo jogo. A regra, no espaço lúdico, não é um princípio autoritário, já que regras de jogo podem ser modificadas, a partir do acordo com o grupo. (KOUDELA, 1996, p. 89)

Conforme a autora o jogo é uma atividade que permite a organização de estruturas podendo servir para diversas finalidades específicas. Dependendo da circunstância, ele se aplica com flexibilidade, possibilitando visualizar de forma particular e global uma determinada situação na qual esteja sendo utilizado. O Jogo Coreocartográfico se ajusta a esta necessidade principalmente pela intenção de investigar contextos e práticas totalmente diferentes, lançando um mesmo olhar sobre cada conjuntura. Do ponto de vista artístico, ele se associa à expressão de ideias.

Sendo assim, o Jogo Coreocartográfico que fora desenvolvido potencialmente para que pudesse ser utilizado como um procedimento de produção de dados. Apresenta situações que indicam outros desdobramentos possíveis para a apropriação do jogo como ferramenta de pesquisa científica, como possibilidade de desenvolvimento coreográfico e ainda como potência dramática nas relações estabelecidas entre criação, produção e difusão da dança.

Essa escolha se vê ainda favorecida pelo fato do Jogo Coreográfico permitir um constante processo de atualização. Assim, se pode alterar a proposta, acrescentar ou suprimir conteúdos, reorganizar a ordem dinâmica das etapas, mesmo durante a realização dos diálogos. Sobre a experiência com o jogo, Guilherme Brown enfatiza:

Nesse mesmo sentido, os jogos deixam de ser instrumentos técnicos que “facilitam” o trabalho com grupos, mas são, a todo o

instante, experiências portadoras de significado, espaços para a criação simbólica do povo, espaço onde, a partir da cooperação, vamos dando sentido para as práticas que realizamos. (BROWN, 1994, p. 8)

Essa dinâmica possibilita inserir novos elementos a cada conversa. Tornando os encontros mais criativos e desafiadores no sentido de manter o interesse e motivação no tema da pesquisa. Todavia, embora o Jogo Coreocartográfico tenha se mostrado como uma excelente tática de investigação, durante a pesquisa prévia que deu origem a este estudo, não foram encontrados subsídios teóricos ou práticos que relatem a importância desta técnica no universo da pesquisa científica. Também não foram encontrados estudos de sua relação com a metodologia cartográfica.

Esse fato aponta para a contribuição da pesquisa aqui desenvolvida. E quiçá para o surgimento de um novo conceito no universo dos estudos científicos. Ao contrário, ao recorrer às pesquisas realizadas no ambiente artístico, encontrou-se farto material que orienta diretamente para esta prática na criação em arte. Principalmente no teatro, nas artes visuais e na criação em dança. Com isso, entendemos que o Jogo Coreocartográfico pode auxiliar na construção de um ambiente propício também para a criação de situações que objetivem investigar as noções de autoria em dança.

Já que o interesse no Jogo Coreocartográfico permite, como na cartografia, um ajuste aos níveis de complexidade que este tema representa, em cada realidade. Ele ainda fornece ao pesquisador um feedback claro e imediato das informações que vão surgindo no aperiódico terreno das ações e escolhas dos participantes. Com base neste significado Regina Fournat Monteiro diz:

O homem sempre teve como tendência básica a necessidade de compreender o universo. Neste seu anseio de curiosidade, desde sempre tentou usar a ação, a imitação e a representação, como meio de expressão, procurando, assim, influenciar a natureza para viver melhor. Esta necessidade imperiosa de movimento-ação se manifesta, desde o aparecimento da sociedade humana e

sua conseqüente cultura, através de uma atividade livre, alegre e divertida: o jogo. Em sua essência, o jogo encerra um sentido maior do que a simples manifestação de uma necessidade: encerra uma significação. No jogo existe alguma coisa “em jogo”. (MONTEIRO, 1994, p. 17)

Considerando a dimensão lúdica da proposta, ela desperta a curiosidade dos participantes para as possíveis descobertas surgidas na realização subsequente das etapas. Além de proporcionar oportunidades para a colaboração mútua e a socialização do conhecimento entre eles existente. O Jogo Coreocartográfico pensado como objeto artístico possui particularidades devido a este uso combinado de diferentes áreas do saber humano.

Do mesmo modo, é necessário que o jogo possibilite trilhar percursos diversos no caminho da pesquisa. Assim, pessoas distintas poderão buscar soluções diferenciadas mesmo utilizando a mesma estratégia. Com isso, o Jogo Coreocartográfico oferece interconexões que permitem ao pesquisador propor modos de reflexão variados. Sendo que ele provoca o uso de habilidades diferentes por parte dos sujeitos, para a construção do conhecimento. Norval Baitello afirma:

O jogo transpõe as fronteiras do meramente pragmático da organização social e cria limites maiores e mais etéreos para a existência, abrindo espaço para o imaginário, para a fantasia, para as lendas e histórias, para as invenções mirabolantes, para a ficção. (BAITELLO, 1997, p. 40)

Neste sentido, o desafio maior de desenvolver uma metodologia científica com base em um jogo dentro do universo cartográfico é tentar promover a interatividade entre áreas aparentemente tão distintas. Mas, durante a realização das conversas, essas fronteiras se dissipam quando o Jogo Coreocartográfico se aproxima de conteúdos que os sujeitos demonstram mútuo interesse em investigar.

A estratégia contribuiu também para aspectos motivacionais de ordem artística por parte dos participantes. Enquanto objeto de interação artística ela amplia a

capacidade de aprofundamento por parte dos procedimentos metodológicos, retendo de forma sistemática os dados obtidos e dimensionando o escopo da investigação. Sobre essa condição de experiência, Viola Spolin pondera:

O objetivo no qual o jogador deve constantemente concentrar e para o qual toda a ação deve ser dirigida provoca espontaneidade. Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. Todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho, como um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo. Dessa experiência integrada, surge o indivíduo total dentro do ambiente total. (SPOLIN, 1992, p. 5)

Neste cenário, o Jogo Coreocartográfico representa então uma estratégia profícua para compreender as metamorfoses que se apresentam a uma pesquisa em arte. Em se tratando de autoria em dança, o jogo retira o sujeito da condição de participante ativo no itinerário da composição, para colocá-lo em face do processo, observando e refletindo sobre seus próprios métodos e escolhas de criação. Essa possibilidade em que o sujeito se permite estar diante da própria obra, abre um espaço importantíssimo para a instauração de qualquer estudo com esta natureza.

Ao aplicar as potencialidades do Jogo Coreocartográfico, aliadas às características da pesquisa em arte, é possível conhecer com maior clareza as estruturas que compõem a formação das noções de autoria na dança. Mantendo o foco nos conteúdos dinâmicos que compõem a cartografia. Sendo assim, muitas outras possibilidades podem ser exploradas com base nesta perspectiva enquanto potência de investigação estética e artística.

Esse olhar representa novos paradigmas para a pesquisa científica e estabelece novos parâmetros para os estudos sobre criação artística em diferentes linguagens e contextos. Ao pensar sobre estas produções estéticas e seus desdobramentos é possível também vislumbrar outras pesquisas e trabalhos que possam se beneficiar destas potencialidades.

Para o desenvolvimento de uma atmosfera de pesquisa em arte, que acione o exercício receptivo e integrador e que introduza o participante em uma atividade tanto elucidativa, quanto lúdica, além de criativa. Para Guillermo Brown, uma destas possibilidades é quando o:

Impulso lúdico torna-se artístico, quando é iluminado por uma crescente participação no consciente social, e por um senso do valor comum das coisas, quando em outras palavras ele se torna consciente de seu poder de modelar semelhanças que terão valor para outros olhos ou ouvidos trazendo participação e interação. (BROWN, 2001, p. 129)

Ao refletir sobre a natureza da pesquisa em dança e o uso do Jogo Coreocartográfico como suporte para o estudo das noções de autoria em dança, percebemos que esta experiência integra um conjunto de ações, por meio das quais, a investigação resgata singularidades contidas em um determinado universo dramatúrgico da criação. Desse modo, o pesquisador neste processo também se envolve com a dinâmica e torna-se um elemento partícipe do processo.

Assim, entende-se que a dança funciona como um modo particular de ser e de estar diante do mundo e pode figurar em qualquer ambiente em que seja contextualizado um propósito de criação artística. Em um contexto de processo criativo, a interação entre a arte e o lúdico oferece elementos para a experimentação de potencialidades criativas de modo que se possa descobrir, reconhecer e explorar um modo autoral de criar. Em torno desta autoria, orbitam aspectos de ordem pessoal que no Jogo Coreocartográfico a dança se propõe a explicitar.

Para tanto, Sandra Cerny Minton apresenta esta importante reflexão:

A coreografia ou produção da dança é um processo criativo que requer prática e também conhecimento sobre como o processo funciona. Antigamente, prevalecia uma ideia popular de que o trabalho criativo era conduzido pela intervenção divina e somente algumas pessoas tinham a habilidade de criar. Hoje, felizmente, sabemos que embora as pessoas sejam diferentes quanto a

capacidade de trabalho criativo, qualquer um pode se beneficiar disso e apreciar criar. (MINTON, 2020, p. 2)

Desse modo, a dança potencializa a manifestação da expressividade humana. Ela conduz a vivência de uma dimensão sensível que amplia e ressignifica o entendimento da realidade. O corpo é o meio pelo qual a dança se manifesta, e neste sentido, ela se torna expressão particular de cada indivíduo. Esse modo único de cada sujeito desenvolver sua expressão criativa é muito importante dentro do debate sobre autoria e suas relações com o universo contemporâneo da criação em dança.

Em suma, toda a reflexão contemplada aqui nos conduz a um entendimento sobre a noção de autoria, de modo a concebê-la no ambiente da contemporaneidade. O procedimento cartográfico está fundamentado em uma compreensão sobre a criação enquanto manifestação artística dos modos individuais e coletivos dos contextos de criação. A dimensão do Jogo Coreocartográfico oferece terreno onde a linguagem da dança pode ser pensada em uma dramaturgia dos fazeres artísticos.

Desse modo, a escrita de movimento constitui-se em coreografia. Quando as experimentações e produtos finais se veem atravessados pela prática reflexiva de uma produção poética. De volta à prerrogativa lúdica do jogo, outros caminhos para a continuidade deste estudo mostram-se prováveis conforme o arcabouço ideológico surge nas conversas e em seu alcance estético. Bem como no desenvolvimento de poéticas que de acordo com a contemporaneidade apresentam sucessivas reconfigurações.

O ambiente do Jogo Coreocartográfico apresenta ainda muitas outras configurações para o uso da cartografia como metodologia científica. Sobretudo quando utilizada sob o enfoque da criação em arte presente nos discursos de artistas contemporâneos e suas criações coreográficas autorais. Os próximos lances ainda estão para ser descobertos. Pois, conforme Augusto Boal (2015, p. 42) “o jogo pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperar por ele”. Na cartografia da dança-arte as cartas estão lançadas.

FECHANDO O TABULEIRO... CONSIDERAÇÕES E CONTINUIDADE

Talvez uma das maiores contribuições deste estudo seja vislumbrar a possibilidade que se abre nesta tríplice descoberta: a transformação do jogo em arte, da arte em ciência, da ciência em jogo. Ou ainda, em uma perspectiva poética, inspirada nas interações da contemporaneidade: a transfiguração destes campos do conhecimento em uma atividade viva de sentidos e significados lúdicos, estéticos e científicos para a sociedade.

Isso apenas para destacar algumas das provocações que esta pesquisa ainda deixa em aberto. Mostrando este caráter do conhecimento científico e do artefato de dança como obras inacabadas e em constante mutação, ou seja, um espaço fluido para a configuração contínua de novos estudos científicos e outras contribuições. Essa perspectiva se alinha profundamente com o universo da arte, uma vez que ela se constitui continuamente de fazeres que abranjam a abertura para novas criações e composições.

A incidência deste estudo sobre a esfera de comunicação que uma pesquisa dessa natureza registra, orienta ainda para campos de descobrimento e significação que em decorrência da análise cartográfica é possível perceber. A dimensão de “autorias” ou modos de um fazer em dança que atravessa a contemporaneidade. E a condição de “contemporaneidades” que implica em uma leitura plural de autoria, em que dança é o fenômeno que sobre elas incide sua potência estética.

O impacto de uma criação coreográfica é uma realização de complexidade expressiva que necessita e merece ser investigada. Seja do ponto de vista da pesquisa artística com vistas a produção de material para a cena, seja na abrangência da pesquisa em arte que conduz para a investigação dos acontecimentos artísticos em outros atravessamentos. Considerar estes e tantos outros apontamentos é uma perspectiva cultural que abre novas possibilidades no cenário

profícuo da pesquisa artística e configura variados desdobramentos no universo da criação estética.

Autoria, então, passa a ser entendida como sinônimo possível de uma construção coletiva mais abrangente. Em que pese, o corpo que dança, passa a uma posição de centralidade na produção, porque ele não está formatado por um modelo externo ou atrelado a uma vontade alheia a sua. Ele é fruto de intercâmbios e relações que se estabelecem na natureza de sua própria existência e também na grandeza de se traduzir na poética do movimento dançado.

Uma transubstanciação que não exclui a dimensão lógica do corpo individual que se expressa, mas que por isso mesmo é plural em toda a excelência da simbologia que denota. A lógica de compor, então, em sua estrutura de arguição e sentido, mostra que a natureza da composição estará sempre aberta à transformação e aos desdobramentos da obra porque sendo contínua não esgota em si suas possibilidades. Os elementos que a compõem, provocam essa disjunção na direção linear da cena e comprometem o autor a organizar as peças de modo a compor um conjunto de significados estéticos.

Ao mesmo tempo oferecem alternativas diversas de configuração e possibilitam leituras inúmeras dos signos que movimentam e agrupa. Assim sendo, à medida que vai se configurando na mesa de jogo, o cenário coreocartográfico com as várias palavras encadeadas em um mapa de combinações, toda esta pesquisa e seus desdobramentos alcançam seu sentido. Ao reunir as peças desta coreografia de conceitos e analisar a atuação de cada uma delas no desempenho da obra, pode-se observar que a dança na contemporaneidade vai muito além de uma preocupação inicial, de para quem se deve sua autoria.

Independente da ordem em que se pretenda pesquisar e da hierarquia de circunstâncias que surjam no campo de investigação, o jogo do experimento científico aqui descrito é atravessado em sua função social e artística. A importância então reside em desmistificar as fronteiras entre os campos e estabelecer pontos de contato e estratégias para a conexão entre as mais plurais e diferentes áreas do conhecimento humano. Na mesma proporção de transformações que a autoria em dança na contemporaneidade ainda irá desenvolver ao longo dos tempos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. S. S. *Autoria e Contemporaneidade: Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil* 2019. 157p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.
- BAITELLO, N. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- BROWN, G. *Jogos cooperativos: teoria e prática*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.
- BOAL, A. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- KOUDELA, I. D. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MENDES, C. L. *Jogos eletrônicos: diversão, poder e subjetivação*. Campinas: Papirus, 2006.
- MINTON, S. C. *Coreografia: fundamentos e técnicas de improvisação*. São Paulo: Manole, 2020.
- MONTEIRO, R. F. *Jogos dramáticos*. São Paulo: Ágora, 1994.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Editora UFGRS, 2016.
- SPOLIN, V. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ALMEIDA, ALEX SANDER SILVEIRA: Graduado em Artes Visuais Licenciatura. Graduado em Dança Licenciatura. Mestre em Artes Visuais.

JESUS, THIAGO SILVA DE AMORIM: Professor Adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas- UFPel/RS no Curso de Dança - Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV. Doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina.

AZEVEDO, CLAUDIO TAROUCO DE: Professor de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande - FURG e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Coordena o Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde - GPAES/CNPq.

REPERTÓRIO
LIVRE

NÃO PENSA, FAZ!

DON'T THINK IT, DO IT!

NO PIENSES, LO HACE!

TIAGO MOREIRA FORTES

FORTES, Tiago Moreira.
Não pensa, faz!
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **242-258**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Gostaria de discutir aqui o que me parece um dos termos mais frequentes em aulas de atuação – mas também em processos criativos – uma expressão que usamos sem pensar, uma espécie de hábito gramatical. Trata-se do famoso *não pensa, faz!*, um exemplar linguístico ou modelo enunciativo emblemático da separação entre teoria e prática no teatro. Como se trata de uma moeda que circula automaticamente entre nós, algo que falamos sem pensar, é raro que algum usuário seu, defenda aquilo que a sentença realmente diz. O mais frequente é que se explique: “você entendeu o que eu quis dizer”. Tentarei aqui, portanto, compreender o que se costuma *querer dizer* quando se *diz* a um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, me apoiarei bastante na obra do argentino Raul Serrano sobre Stanislavski. A conclusão de que ao ator se faz necessário pensar fazendo – ou fazer pensando – só fará sentido se analisarmos a fundo a visão de Copeau (a partir de uma fala de Hamlet) de que o ator é aquele que tem o poder de forçar a alma sobre um conceito. Para esclarecer o que se está chamando de conceito, ou seja, qual o conceito de conceito, trarei a reflexão de Nietzsche sobre a formação de um conceito filosófico e seu parentesco com a metáfora, o que nos permitirá compreender em que sentido que o conceito é parte constituinte da experiência do ator.

PALAVRAS-CHAVE:

atuação; prática; conceito; teoria.

ABSTRACT

I'd like to discuss here what seems to be one of the most frequent expressions on acting classes – but also on creative processes –, an expression that we use without thinking about it, a kind of grammatical habit. It's the famous *don't think it, do it!*, a linguistic copy or emblematic enunciative model of the separation between theory and practice on theatre. Since it is a currency that circulates automatically between us, something we speak without thinking, it isn't common for one of its users to defend what the sentence is really saying. We usually find the explanation: “you understand what I'm trying to say”. So I'll try here to understand what we are trying to say when we say to an actor: *don't think it, do it!*. For that, I'll base my discussion on the work of Raul Serrano about Stanislavski. The conclusion that an actor thinks it doing it – or does it thinking it –, will only make sense if we deeply analyze the vision of Copeau (based on a speech of Hamlet) that an actor is someone who has the power to force his soul on a concept. To clarify what is being called a concept, that is, the concept of concept, I'll bring the analyses of Nietzsche of the constitution of a philosophical concept and its relation with the metaphor, what will allow us to understand in which way the concept is a constituent part of an actor's experience.

KEYWORDS:

acting; practice; concept; theory.

RESUMEN

Me gustaría comentar aquí lo que me parece uno de los términos más frecuentes en las clases de actuación – pero también en los procesos creativos – una expresión que usamos sin pensar, una especie de hábito gramatical. Trata-se del famoso *no pienses, lo hace!*, un ejemplo lingüístico o modelo enunciativo emblemático de la separación entre teoría y práctica en el teatro. Como es una moneda que circula automáticamente entre nosotros, algo de lo que hablamos sin pensar, es raro que alguno de sus usuarios defienda lo que realmente dice la frase. La mayoría de las veces se explica: “entendiste lo que quise decir”. Trataré aquí, por tanto, de comprender lo que se suele decir cuando uno le dice a un actor: *no pienses, lo hace!*. Para tanto me apoyaré mucho en el trabajo del argentino Raúl Serrano sobre Stanislavski. La conclusión de que es necesario que el actor piense haciendo – o hacer pensando –, sólo tendrá sentido si analizamos profundamente la visión de Copeau (a partir de un discurso de Hamlet) de que el actor es quien tiene el poder de forzar el alma sobre un concepto. Para esclarecer lo que se está llamando concepto, es decir, qué es el concepto de concepto, traeré la reflexión de Nietzsche sobre la formación de un concepto filosófico y su parentesco con la metáfora, lo que nos permitirá comprender en qué sentido el concepto es parte constituyente de la experiencia del actor.

PALABRAS-CLAVE:

actuación; práctica;
concepto; teoría.



INTRODUÇÃO

NÃO HÁ COMO SEPARAR TEORIA E PRÁTICA, mas não se deve enxergar em tal unidade uma identidade. Ao mesmo tempo, não se deve enxergar na diferença entre teoria e prática uma hierarquia. Tão problemático quanto considerar que a teoria deve determinar os rumos da prática, é considerar que a prática vem sempre na frente da teoria. Assim como a prática não deve ser uma mera aplicação da teoria, esta não deve simplesmente justificar ou explicar uma prática. Teoria é o modo como nomeamos e lidamos com as coisas com as quais vivemos. Teoria é o modo como vivemos. Teoria é o modo como praticamos. Não há prática pura, pois toda prática se dá necessariamente de um determinado modo. E este modo é a própria teoria.

Como diz Foucault (1982, p. 71), “a teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações”, e a teoria “luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso”. A teoria se expõe e expõe qualquer discurso que se oculta, que se silencia e que extrai seu poder daí. A teoria faz aparecer, por detrás do discurso dominante, uma série de teorias, perspectivas e ideologias que o constituem.

Michel de Certeau (2012, p.134-135) coloca em questão um “saber sobre o qual os sujeitos não refletem”, a respeito do qual “não se pergunta se *há* saber (supõe-se

que *deva haver*)”, trata-se de um “saber não sabido”, ou melhor, um saber “*sabido* apenas por outros e não por seus portadores” que “são afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer”. Isto traduz perfeitamente o que diz Eugenio Barba (2014, p. 30) sobre o ofício do ator: “Cada um de nós que faz teatro possui um monte de termos que filtram a própria intuição e o próprio saber profissional. Esses termos se acumulam sozinhos em nossos bolsos, quase sem passar por nossa vontade”.

O que pretendo fazer aqui, portanto, é teoria, no sentido de tirar dos bolsos esses “termos” que filtram nossa intuição e nosso saber, termos que circulam entre nós como um saber não sabido, como algo que impregna na pele, mas escapa ao olhar, termos dos quais somos locatários que jamais chegam a se apropriar deles. Para tanto, vou me ater ao que me parece ser um dos termos mais frequentes em sala de aula – mas também em processos criativos – uma expressão que usamos sem pensar, que acumulamos em nossos bolsos sem nem perceber, uma espécie de hábito gramatical que sai direto do bolso para a boca, e desta para outros bolsos. Trata-se do famoso *não pensa, faz!*, um exemplar linguístico ou modelo enunciativo emblemático da separação entre teoria e prática no teatro. O mais frequente é que se explique: “você entendeu o que eu quis dizer”. Tentarei aqui, portanto, compreender o que se costuma *querer dizer* quando se *diz* a um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, irei trazer tanto depoimentos de atores, atrizes, professores, professoras, diretores e diretoras, quanto contribuições de teóricos da atuação como Stanislavski, Grotowski, Barba, entre outros, consciente de que estes foram também atores, diretores e professores.

GENEALOGIA DA EXPRESSÃO

Quando lemos o livro de Toporkov (1998, p. 85, grifo do autor, tradução nossa¹) sobre a fase final de Stanislavski, podemos testemunhar com frequência o mestre russo dizer: “Não *pense*, tente *agir* imediatamente”. Apesar de encontrarmos aí um grifo na palavra “*agir*”, é para a palavra “imediatamente” que eu gostaria de chamar

1 “[...] do not *think*, try to act immediately”.

a atenção em tal frase, e o farei através de uma citação de Thomas Richards. Tentando compreender a expressão “sementes da ‘organicidade’” empregada por Grotowski, Richards (2014, p. 73) faz uma associação com o movimento de um gato, cujo corpo, segundo ele, “pensa sozinho. O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo”, ou seja, o termo “imediato” não deve nos levar a pensar apenas em termos temporais, de velocidade da reação, mas enquanto algo que não passa por uma mediação (i-mediado)². Segundo Richards, a organicidade também pode ser encontrada no homem, mas está quase sempre “bloqueada por uma mente [...] que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma”, melhor dizendo, se não fosse pela interferência da “mente discursiva”, se daria uma “reação orgânica imediata” do corpo. Mais adiante, Richards diz que “o corpo tropeçava na mente” (RICHARDS, p. 75), isto significa que a mente se coloca no caminho do corpo como um obstáculo, uma pedra no meio do caminho.

Em minha pesquisa de doutorado, entrevistei, ou melhor, conversei com dezenas de atores, professores e diretores do Brasil e da Argentina. Em conversa com uma atriz e palhaça de Buenos Aires, esta me disse ter escutado bastante a expressão *não pensa, faz!*, mas que não está de acordo, pois, para ela, “o pensamento sempre está presente”.³ Portanto, “em vez de apagá-lo e de dizer para não pensar, é uma questão de como alguém se faz amigo do pensamento”,⁴ ou seja, trata-se de certa cumplicidade entre pensamento e ação na qual para agir melhor, devemos pensar melhor. Ela ainda acrescenta que, quando alguém lhe diz *não pensa, faz!*, ela compreende que se está *querendo dizer* “não pense, esteja aqui! Não se vá, volte, venha!”⁵ no sentido em que precisa haver mais concentração no trabalho. É neste sentido que Raul Serrano (2004, p. 241, tradução nossa⁶) emprega as expressões “fazer pensando” e “pensar fazendo”. O que lhe parece problemático é “pensar primeiro e agir depois”, pois “o ator não deve dar tempo para seu cérebro evadir da situação”. Isto é, haveria uma tendência da mente em levar o ator alhures e outrora, enquanto seu corpo precisa estar presente aqui e agora. É desta forma também que outra atriz argentina compreende o *não pensa, faz!*: “você não está presente no que está fazendo”, “tente se concentrar nas pequenas ações” ou “não atue *em geral*”.⁷ Esta última expressão é uma referência direta a Stanislavski (1995, p. 84) e sua crítica aos atores que atuavam em geral: “tais atores amam ‘em geral’, enciúmam-se ‘em geral’, odeiam ‘em geral’”,

2 Toda comparação do corpo do ator com o corpo dos animais me parece infeliz, pois o modo de agir dos animais é inteiramente determinado por sua fisiologia e por seus instintos (inteiramente determinados pelo ambiente natural), enquanto o homem vive uma lacuna de informação genético-instintual que é preenchida por concepções simbólicas extraídas do ambiente cultural, ou seja, diferente dos animais, o modo de agir do homem é sempre *mediado* por elementos culturais.

3 “El pensamiento siempre está”.

4 “En vez de borrarlo y decir para no pensar, es como uno se hace amigo del pensamiento”.

5 “No pienses, estarte acá! No te vayas, volver, venir!”

6 “Hacer pensando”; “pensar haciendo”; “pensar primero y accionar luego”; “[...] el actor no le debe dar tiempo a su cerebro para evadirse de la situación”.

7 “No estás presente en lo que está haciendo”, “intente concentrarse en las acciones pequeñas” o “no actúe en general”.

melhor dizendo, há uma tendência da mente em generalizar, em extrair o geral do particular, que impede o ator de se focar nos detalhes que constroem uma ação cênica, nas “pequenas ações”.

Grotowski (1987, p. 174) esclarece que, “quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo”. Ele então explica que “pensar com a cabeça” significa pensar no resultado, calcular o resultado das ações, aonde elas me levarão. Numa conferência em Santarcangelo, Grotowski (1988 apud RICHARDS, 2014, p. 93) considera *o que fazer depois?* “a pergunta que torna qualquer espontaneidade impossível”. Diz ainda que é neste sentido que Stanislavski insistia que, para serem livres, as ações deviam ser “completamente absorvidas (aprendidas, memorizadas)”, para que o ator não precise se perguntar: *o que fazer depois?* É neste sentido também que Stanislavski (1995, p. 94) afirmava que “a dúvida é inimiga da criatividade”. O ator não deve duvidar, não deve hesitar⁸ em relação ao que fazer em cena, não deve se perguntar: e agora? Segundo Serrano (2004, p. 175, tradução nossa⁹), o que o mestre russo propunha com o *não pensa, faz!*, era: “atue e assim encontrará o sentido”.

Ao que parece, quando se diz a um ator *não pensa, faz!*, dificilmente se está solicitando que ele realmente pare de pensar. Assim, estaríamos mais próximos do que queremos dizer se, ao invés da expressão “*não pensa, faz!*”, disséssemos algo como “*pensa, mas faz*” ou “*faz para pensar*”. É neste sentido que Serrano (2004, p. 204, tradução nossa¹⁰) afirma ser preciso “fazer para compreender, e não compreender para então fazer”. O problema é que vivemos uma cultura na qual somos treinados a parar de fazer para pensar.¹¹ Por isso me encanta a expressão “pensar em experiência” que uma professora do Rio de Janeiro sugere em lugar de *não pensa, faz!*

Antes de tudo, precisamos nos perguntar se é sequer possível agir sem engajar o pensamento. Refletindo sobre a relação entre o intelecto e os “processos psicológicos superiores” em Vygotsky, Van der Veer e Valsiner (2014, p. 264), vão buscar a filosofia de Spinoza,¹² para a qual, “agir, no verdadeiro sentido da palavra, implica compreender intelectualmente o que se está fazendo”. O próprio Stanislavski insistia que “assim que você começa a atuar, imediatamente terá consciência da necessidade de justificar suas ações”. (TOPORKOV, 1998, p. 161,

8 Uma das grandes qualidades que se atribuíam a Ryszard Cieslak, ator de Grotowski em *O Príncipe Constante*, era exatamente que nele “não havia hesitação, seu corpo pensava durante o próprio processo do fazer”. (RICHARDS, 2014, p. 16)

9 “Actúe usted y de ese modo encontrará el sentido”.

10 “Hay, pues, que hacer para comprender, y no comprender para luego hacer”

11 Vide o sistema escolar no qual as crianças que correm, pulam e brincam no recreio, devem parar, sentar e prestar atenção para a retomada da aprendizagem na sala de aula. Já Nietzsche dizia só levar a sério pensamentos que surgissem enquanto caminhava.

12 Infelizmente os autores citam Spinoza sem aspas e sem fazer referência a nenhuma obra específica.

tradução nossa¹³) Em qualquer atividade humana, é muito frequente que diante de um *faça!*, surja a questão *o que exatamente é para eu fazer?* Não se trata aí de uma recusa, resistência ou desobediência. Não se trata de um fenômeno da vontade, mas de um fenômeno psicomotor. É preciso compreender intelectualmente o que estou fazendo. Ao mesmo tempo, como diz Serrano, o único modo de compreender, é fazendo. Não é possível fazer algo que não faz o menor sentido para mim, ou seja, compreender é uma condição para a ação, mas uma condição que depende daquilo que condiciona. Trata-se, portanto, de uma interdependência entre agir e compreender.

É neste sentido que Serrano (2004, p. 204, tradução nossa¹⁴) diz que o método das ações físicas de Stanislavski “é essencialmente um modo de conhecer, específico do ator. Em primeiro lugar porque o que há para conhecer todavia não existe” – não está dado no texto dramático ou na cabeça do diretor¹⁵ – é preciso criá-lo. E só é possível criá-lo através da ação. Assim, “cada ensaio deve transcorrer como a exploração e colocação em prática de uma hipótese, e não como a tradução cênica passiva de algo já concebido”. (SERRANO, p. 271, tradução nossa¹⁶) Serrano coloca o “não saber” como aquilo que instiga à experimentação do ator, experimentação que funciona como seu modo específico de conhecer, de ir descobrindo aquilo que não sabe, que “não tem nome ainda” embora já seja “entrevisto ou sonhado”. Ou seja, há um mínimo de visão, de escuta de algo difuso, um vislumbre de uma miragem, um aroma que me seduz e que me faz procurar o resto da experiência. Serrano chega a falar em “uma concepção teórica superficial” (SERRANO, p. 235, tradução nossa¹⁷) ou “considerações teóricas iniciais” que permitem “aclarar teoricamente apenas o necessário para empreender a improvisação nos marcos da estrutura”. (SERRANO, p. 193, tradução nossa¹⁸)

Um ator que age sem pensar só é concebível se pressupomos que ele já sabe ou compreende uma série de circunstâncias e dados que envolvam sua ação. No entanto, as complexas implicações de tais circunstâncias nunca estão dadas para o ator, é preciso que ele se lance no processo, que ele aja para poder impregnar-se delas. Por outro lado, sem conceber minimamente o que é isso que ele está fazendo, sem que “se decida os pontos de partida de uma situação” (SERRANO, p. 204, tradução nossa¹⁹), o ator é incapaz de mover um só músculo ou fagulha de sentimento. É neste sentido que o método das ações físicas era

13 “As soon as you begin to act you will immediately become aware of the necessity of justifying your actions”.

14 “El método es esencialmente un modo de conocer, específico del actor. En primer lugar porque lo que hay que conocer ‘todavía no existe’[...]”.

15 “Lembremos que nos encontramos diante de uma investigação: estamos diante do que não conhecemos e não diante da aplicação de algo já conhecido e decidido”. (SERRANO, 2004, p. 206)

16 “Cada ensayo debe transcurrir como la exploración y puesta en práctica de una hipótesis, y no como la pasiva traducción escénica de algo ya concebido”.

17 “[...] un somero planteo teórico”.

18 “[...] consideraciones teóricas iniciales [...]”; “[...] aclarar, teóricamente, pues únicamente lo necesario para emprender la improvisación en los marcos de la estructura [...]”.

19 “[...] decidir los puntos de partida de una situación”.

também chamado de *análise ativa*: trata-se de analisar agindo, de pensar fazendo, de conhecer improvisando: “improvisar é, de algum modo, atuar sem separar pensamento de ação”.²⁰ (SERRANO, p.127, tradução nossa²¹) A análise ativa surgiu para resolver problemas de caráter essencialmente “gnosiológico” do método inicial de Stanislavski, em que “parecia que primeiro o ator deveria saber tudo o que concerne a seu papel e que logo, simplesmente, o único que teria que fazer é transportá-lo para a prática, conseguir uma passiva realização do já decidido intelectualmente”. (SERRANO, p. 146, tradução nossa²²) Serrano relata sua própria experiência com a “antiga formulação do método”, no qual havia um “abismo que separava os ensaios de mesa da prática real em cena”, pois se entrava em cena “cheios de dados”, com todos “aqueles ‘conhecimentos’ livrescos” que acabavam sendo jogados fora, porque “alguns detalhes que pareciam irrelevantes nas ‘leituras à italiana’ [...] nos golpeava de modo imprevisto como problemas insuperáveis quando chegávamos aos ensaios e tentávamos pôr em prática ‘o já sabido’”. (2004, p. 144, tradução nossa²³) Serrano então coloca a importante questão: “Mas era isso o que havia que saber? Que tipo de conhecimento é o que inicialmente requer a prática cênica?” (SERRANO, 2004, p. 144, tradução nossa²⁴)

Na terceira parte de *A criação de um papel*, que trata do processo de *O Inspetor Geral*, o professor Tórstov manda o aluno Kóstia subir ao palco e representar a cena da “entrada de Khlestakov”. Kóstia, surpreso, faz a seguinte objeção: “Como posso representá-la, se não sei o que tenho de fazer? [...] Não posso fazer nada, porque não sei nada!”. (STANISLAVSKI, 1995, p. 227) Tórstov então coloca em questão a lógica de seu aluno: “A peça diz: ‘Entra Khlestakov’. Então você não sabe entrar num quarto de estalagem? Sei. Pois então, entre. Depois, Khlestakov repreende Ossip [...] Você não sabe repreender? Sei. Depois...”. E assim o professor segue comprovando ao aluno que ele “sabe” o necessário (“o que lhe é acessível”) para subir no palco e representar a cena da entrada de Khlestakov. “Tanto melhor” que ele não tivesse um conhecimento profundo e acesso a uma profusão de dados da peça. No entanto, ainda é com aquilo que “sabe” que ele deve entrar em cena. Em seu artigo *Stanislavski confuso, inatingível*, Julia Lavatelli analisa esta mesma situação entre Tórstov e Kóstia, e conclui dizendo que “esse saber tem um só, mas poderoso, fundamento: a lógica cotidiana [...] um corpo que reconhece e aceita sua participação na organização racional do cotidiano e de toda prática social”. (DUBATTI, 2014, p. 153, tradução nossa²⁵) Lavatelli insiste

20 Serrano (2004, p. 148) considerava ainda que o método das ações físicas “nada mais é do que a teoria que corresponde à improvisação”.

21 “Improvisar es, de algún modo, actuar sin separar pensamiento de acción”.

22 “Parecía que primero el actuar hubiera debido saber todo lo concerniente a su rol y que luego, simplemente, lo único que hubiera debido hacer es volcarlo a la práctica, lograr una pasiva realización de lo ya decidido intelectualmente”.

23 “[...] abismo que separaba los ensayos de mesa con la práctica real del escenario”; “atiborrados de datos”; “todos aquellos ‘conocimientos’ librescos”; “Algunos detalles que resultaban irrelevantes en las ‘lecturas a la italiana’ [...] nos golpeaban de modo imprevisto como problemas insalvables cuando llegábamos a los ensayos e intentábamos poner en práctica ‘lo sabido’”.

24 “Pero era eso lo que había que saber? ¿Qué tipo de conocimiento es el que inicialmente requiere la práctica escénica?”.

25 “Ese saber tiene un solo, pero poderoso, fundamento: la lógica cotidiana [...] un cuerpo que reconoce y acepta su participación en la organización racional del cotidiano y de toda práctica social”.

ainda que se trata de um uso do corpo “distinto do que se desdobra nas práticas teatrais extremo-contemporâneas”. (DUBATTI, 2014, p. 153, tradução nossa²⁶) No meu entendimento, não se trata simplesmente daquilo que o ator deve saber para entrar em cena. Não se trata de saber o necessário para poder agir sem pensar. Trata-se de aprender a pensar em cena.²⁷ E pensar não é o mesmo que saber. Pelo contrário, o pensar possui uma relação profunda com o não saber. O próprio Serrano já havia colocado que o ator precisa apenas de um “entrevisto ou sonhado”, de algo que “não tem nome ainda”, de uma “hipótese” que alimente sua experimentação. Eu diria que o ator precisa de uma *questão*. Uma questão que lhe faça sentir, pensar e atuar.

O CONCEITO COMO PARTE CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA DO ATOR

Na primeira aula de uma disciplina do curso de teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), a professora perguntou aos alunos qual era a questão que mais aparecia no trabalho de cada um como ator: que questão impregna sua prática de ator? Ela então solicitou que eles transformassem aquela questão numa experimentação cênica. Algumas aulas depois, ela pediu para ver o que os alunos já tinham de material. Duas alunas me chamaram a atenção. A primeira, antes de apresentar o que tinha, disse que tende a “racionalizar demais” e que, portanto, decidiu “não pensar muito sobre o que ia fazer”. A outra explicou porque não tinha conseguido trazer nada: “acho que racionalizei demais, me perdi demais na teoria e não consegui chegar na prática”. Estas falas me parecem complementares como dois lados da mesma moeda: o fantasma da racionalização que acaba por afastar a teoria da prática. Serrano (2004, p. 43, tradução nossa²⁸) coloca como um dos maiores perigos das aulas de atuação a pretensão dos alunos em “realizar ‘o que lhes foi dito’” pelo professor. O que lhe parece problemático é “a racionalização que segue a esta verbalização” do professor.

26 “[...] un uso distinto del que se despliega en las prácticas teatrales extremo-contemporâneas”.

27 Para Meierhold, enquanto ator, era importante “pensar representando, estar consciente”, e por isso tomou distância em relação ao trabalho do Teatro de Arte de Moscou (TAM) onde, segundo ele, “falta o pensamento”. Numa carta a Dantchenko (diretor do TAM junto com Stanislavski), Meierhold afirma: “Nós queremos saber *porque* representamos, *o que* representamos e *quem* nós ensinamos ou fustigamos pela nossa representação”. (BANU, 2005, p. 65)

28 “[...] realizar ‘lo que se les ha dicho’”; “La racionalización que sigue a esta verbalización [...]”.

Precisamos admitir, de uma vez por todas, que as aulas de atuação se dão através de enunciados, palavras, conceitos. O problema não é tal verbalização produzir um excesso de pensamento que paralisa o ator. O problema é o aluno pretender “realizar ‘o que lhes foi dito’”. O aluno não deve simplesmente atender a uma suposta demanda do professor. O enunciado do professor não é uma meta ou objetivo a ser atendido, mas, pelo contrário, um ponto de partida que convida o ator a pensar, sentir, agir, se posicionar.²⁹ Não é por pensar que o ator não age. É por pensar mal, por não saber lidar com conceitos, não saber colocar sobre eles seu olhar, produzir uma leitura. Consequentemente, não engaja seu corpo. Mas a questão não é parar de pensar para agir. A questão continua: o que é para fazer?

Em seu texto *Aos atores*, Copeau (2013) faz referência à cena 2, do segundo ato de *Hamlet*, cujo protagonista explica à trupe de atores o que espera deles na encenação de *A morte de Gonzalo*. Hamlet se diz admirado com a capacidade do ator em, partindo de uma ficção, “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento a ponto de empalidecer-lhe a face; lágrimas nos olhos, o aspecto conturbado, a voz entrecortada, e todos os gestos adaptando-se em formas à concepção do espírito”. A partir de tal citação, Copeau (2013, p. 167) chega à definição de que “interpretar é antes de tudo insinuar-se no conhecimento da coisa a representar: é formar um conceito. É em seguida ter o poder de forçar a sua alma nesse conceito”. (COPEAU, 2013, p. 167) E repete a frase de Hamlet: “*force his soul... to his own conceit*”.³⁰ Nenhuma outra definição poderia encontrar maior respaldo em minha experiência como ator: forçar minha alma num conceito que eu mesmo devo ser capaz de formar. Mas este respaldo tem como premissa o contato com a leitura de Nietzsche sobre o que é um conceito. Em *Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, Nietzsche (1987, p. 67) compreende o surgimento de uma palavra a partir da lógica da metáfora: “transpor primeiro uma excitação nervosa para uma imagem! Primeira metáfora. A imagem transformada de novo em um som articulado! Segunda metáfora”. Uma palavra seria então uma representação sonora de uma excitação nervosa. Ele acrescenta ainda que o conceito, embora “compacto e hexagonal como um dado e, como este, amovível, nada mais é que o *resíduo de uma metáfora* e que a ilusão da transposição artística de uma excitação nervosa em imagens, se não é a mãe é, no entanto, a avó de todo conceito”. (NIETZSCHE, 1987, p. 70, grifo do autor)

29 Em meu diário de campo de observação de aulas de atuação escrevi que, “se o enunciado do professor age como um ponto de partida que necessariamente convida a um posicionamento do aluno – uma espécie de programa de performance para o aluno – isto implica na possibilidade de um “desvio que pode convidar a um contradesvio do professor, mas que não seja um trazer de volta a um suposto rumo certo da proposta”.

30 “forçar sua alma [...] em sua própria concepção”.

Tomando este parentesco do conceito com a metáfora, este percurso que vai de uma excitação nervosa, que desperta no professor ou diretor uma imagem, que se transforma em um som articulado, que chega até os ouvidos de um ator; meu entendimento é que deve se dar exatamente o inverso de tal percurso no ator: o enunciado deve ser transposto em uma imagem que deve despertar uma excitação nervosa que irá produzir ação.³¹ É assim que o ator poderá forçar sua alma num conceito, resgatando *para* e *em* si a excitação nervosa que é a origem de todo conceito. Quando um ator paralisa ou não sabe o que fazer diante de um enunciado, é porque tal percurso de transposições não se deu inteiramente, ou seja, não é porque pensou, é porque não se deu nele o percurso completo do pensamento para alma, e assim não conseguiu, como diz Hamlet, “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento [...] adaptando-se em formas à concepção do espírito”.

A atriz Else Marie Laukvik relata sobre, junto com outros atores, se sentir paralisada durante os ensaios do espetáculo *Ferai* do Odin Teatret. Ela dá o exemplo de Juha que, diante do enunciado “o arbusto ardente se apagou”, permanece imóvel sem conseguir improvisar. O diretor Eugenio Barba diz-lhe então: “É útil pensar, mas faça isso com todo o corpo. Quatro, cinco minutos de preparação psíquica, e depois se jogue na água. As associações virão sozinhas. Não pare para pensar”. (BARBA, 2014, p. 106) Mas Juha continua imóvel. Então o diretor pergunta: “Juha, qual é o problema?”. Ao que este lhe responde: “Não sei o que fazer”. Ao que Barba retruca: “Se o ator não sabe, quem mais pode saber?”. (BARBA, 2014, p. 107) A meu ver, não se trata de saber o *que* fazer, não se trata de usar o pensamento para extrair um conteúdo, um comando para a ação. Trata-se de, mesmo não sabendo inteiramente *do que* se trata, deixar o pensamento funcionar para produzir uma excitação nervosa no corpo, trata-se de “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento”. É preciso que este som articulado “o arbusto ardente se apagou” – proveniente de uma imagem provocada em Barba por uma excitação nervosa – produza imagens que possam desencadear excitações nervosas no corpo do ator que agirá. Não se trata aí de um passo a passo cronológico, mas de um processo que precisa se completar. Não é por não saber o que fazer que Juha permanece imóvel. É porque “o arbusto ardente se apagou” não produziu nele uma excitação nervosa. O problema não reside em pensar, mas em sentir que é preciso saber o que fazer, para só então fazer. A necessidade do saber é

31 Ver *A potência das metáforas de trabalho* em FERRACINI, 2013, p. 39-47.

um empecilho não apenas para a ação, mas também para o pensamento. Tanto pensamento quanto ação são uma questão de excitações nervosas que realizam seus percursos no corpo, que produzem sentidos, trajetos, ou seja, experiências.

Mas não é inteiramente verdade que os enunciados do professor ou diretor impliquem apenas em produzir excitações nervosas no ator. Se o ator se preocupa tanto em saber *o que* fazer, é porque o enunciado do professor também carrega um *o que* fazer e uma expectativa de sua realização. Este *o que* fazer, contudo, não é algo que simplesmente se realiza, mas algo que se realiza de um determinando *modo*. É deste *modo* que o pensamento se encarrega para encontrar a lógica da ação. Pode ser que o ator se ponha apenas a executar *o que* é preciso fazer, deixando o *modo* ir surgindo com a própria ação, ação que vai se dando de um determinado modo. Mas se a lógica da ação começa a aparecer para o ator, e o professor a modifica no meio do percurso, o ator fica confuso e paralisa. Em conversa com uma atriz de São Paulo, esta fala sobre o problema de o professor cair em contradição no que diz respeito ao enunciado: “é uma coisa de clareza do enunciado mesmo, porque os enunciados se contradiziam”. Ela se refere a uma oficina na qual a professora demandava dos alunos um fluxo de movimento, mas

“Cortava o fluxo para direcionar qual o tipo de qualidade de movimento [...] Então é uma incompatibilidade de condução: ela queria uma coisa que é fluxo e cortava o fluxo dizendo o que era errado. [...] Então era incompatível o que ela estava pedindo”.

A contradição no enunciado do professor paralisa o ator, pois torna impossível que sua ação encontre uma lógica, isto é, que sua ação possa se dar de um determinado modo. O dicionário nos diz que contradição é uma “incompatibilidade entre alegações atuais e anteriores, entre palavras e ações”. Quando o professor demanda algo, e logo em seguida demanda seu contrário, estas palavras contraditórias anulam a possibilidade de ação. Da mesma forma, quando quero dizer uma coisa, mas digo efetivamente outra, um abismo se abre entre mim e meu interlocutor. Este se atém ao que eu disse, e eu insisto que é outra coisa que está em jogo. Este age de acordo com o que o enunciado *disse*, e eu insisto que ele não compreendeu o que eu *quis dizer*. Por isso me parece tão problemática esta fala de Grotowski:

Estou ciente de que me contradigo no que afirmo, mas, por favor, lembre-se que basicamente sou um profissional. E a prática é contraditória. Essa é a sua substância. Assim, se sou contraditório, sou assim como profissional. Não posso teorizar sobre a prática. Posso apenas falar sobre a minha aventura, com todas as contradições que lá estavam e que lá estão. [...] Sempre falo de modo pragmático. E pode ser dito que isso é ilógico? Quando você faz algo, você não se questiona sobre lógica. (GROTOWSKI, 1988 apud SCHINO, 2012, p. 132)

Grotowski compreende a lógica em seu sentido racional ou matemático, e assim ignora a importância da lógica de funcionamento de uma ação que a faz funcionar ou não, acontecer ou não. Toda prática se dá de um determinado modo, e é este modo que chama o pensamento para a ação, a teoria para a prática. É isto que implica teorizar sobre a prática: olhar, pensar, sentir, dizer o *modo* como ela se dá. A contradição pode não ter consequências para aquele que a enuncia, mas aquele que a recebe é afetado diretamente em sua prática, no modo como pratica. Do professor se espera a assunção de responsabilidade por aquilo que enuncia, para que o mesmo não se espante ao perceber uma incompatibilidade entre aquilo que o aluno (seu interlocutor) faz (ou não faz) e aquilo que ele propôs. O problema é que aquele que cai em contradição não costuma percebê-lo, mas percebe a incompatibilidade entre seu enunciado e a compreensão do interlocutor, e denuncia aí um equívoco de interpretação. Pensemos este fenômeno a partir de um exemplo prático.

Se eu digo, por exemplo, *salte para frente e para trás ao mesmo tempo*, posso estar propondo um problema paradoxal que, enquanto tal, não espera uma solução, gerando uma possibilidade inusitada de salto que não será nem para frente, nem para trás, nem uma síntese entre ambos. Agora, se demando que se salte para frente e para trás ao mesmo tempo, esperando ver efetivamente, de um lado um salto para frente, e de outro o salto para trás, estou impondo uma contradição no sentido em que realmente espero uma solução para um problema insolúvel.³² Há aí uma incompatibilidade entre o que espero se dar e o que efetivamente pode se dar. Há uma incompatibilidade entre expectativa e realidade que está diretamente ligada a uma incompatibilidade entre o que eu quis dizer e o que eu efetivamente

32 Assim como a professora que demandava fluxo, mas o cortava o tempo todo.

disse. Normalmente o que acontece é que proponho um salto para frente sem perceber que já havia proposto um salto para trás. É o aluno que percebe esta contradição, e fica confuso, paralisado.

A diferença entre uma contradição e um paradoxo está na consciência daquele que o produz. Ninguém cai num paradoxo sem querer, sem perceber. Produzimos conscientemente um paradoxo e o propomos a alguém como aquilo que ele é: um paradoxo. Este é um jogo assumido conscientemente pelo pensador que enxerga uma potência de um problema que não deve encontrar uma solução. A contradição precisa ser esclarecida por se tratar de uma leviandade, por se tratar de um jogo que se dá à revelia do pensador, muitas vezes enquanto incompatibilidade entre intenção e realidade, ou entre pretensões conscientes e pressupostos inconscientes. Assim a contradição se dá não enquanto paradoxo, mas enquanto peças que simplesmente não se encaixam, ou se encaixam de maneira a bloquear a ação. Mais ainda, a contradição serve de instrumento de poder, enquanto um jogo que incapacita o interlocutor a jogar, enquanto enunciado a ser deixado intacto. A contradição funciona como álibi ao poder. Já o paradoxo está ali para ser mexido e remexido por qualquer jogador do pensamento, sem temor de que sua potência se esvaia através de uma resolução. O paradoxo não demanda uma resolução, mas a contradição sim. Uma resolução de contradições implica num clareamento dos problemas a serem colocados, não em sua solução. Implica na possibilidade de compreender o que efetivamente está em jogo num enunciado, para que possamos formar um conceito – por mais paradoxal que seja – no qual poderemos forçar nossa alma: *force his soul... to his own conceit*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus-me a analisar esse hábito gramatical que é o *Não pensa, faz!* Por se tratar de uma expressão que dizemos sem pensar, raramente queremos dizer o que ela efetivamente diz, ou seja, que o ator pare de pensar para agir. Por isso se fez necessário tentar compreender o que se costuma querer dizer quando se diz a

um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, me pus a analisar diversos usos da expressão, entre diversos encenadores, atores e professores de teatro. O que ficou explicitado é que nenhum deles acredita realmente na separação entre ação e pensamento. A conclusão a que se chega é que, quando um ator paralisa diante de um comando, um estímulo ou provocação de um diretor ou professor de teatro, não é devido a um excesso, mas a uma falha no processo de pensamento. Não é por pensar que o ator não age. É por pensar mal, por não conseguir em dada situação lidar, ou melhor, ser afetado pelo conceito (metáfora) que deveria estimulá-lo, por não conseguir engajar seu corpo no conceito, por não conseguir forçar a alma a sofrer com o conceito que se origina de uma excitação nervosa.

REFERÊNCIAS

- BANU, G. (org.). *Les Répétitions de Stanislavski a Aujourd'hui*. França: Actes Sud, 2005.
- BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.
- COPEAU, J. *Apelos*. Tradução: Jorge Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DUBATTI, J. (org.). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. (org.). Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2007.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- NIETZSCHE, F. *O Livro do Filósofo*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1987.
- RICHARDS, T. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SCHINO, M. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. Tradução: Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SERRANO, R. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TOPORKOV, V. O. *Stanislavski inrehearsal*. New York: Routledge, 1998.

VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. *Vygotsky: uma síntese*. São Paulo: Loyola, 2014.

REPERTÓRIO
LIVRE

TEATRO INTERCULTURAL E INTERPOLÍTICO

VENTOS GELADOS DO NORTE, VENTOS QUENTES DO SUL

INTERCULTURAL AND
INTERPOLITICAL THEATRE

ICY NORTH WINDS, WARM SOUTH WINDS

THÉÂTRE INTERCULTURAL
ET INTERPOLITIQUE

VENTS GLACIALS DU NORD,
VENTS CHAUDS DU SUD

IRANI CIPPICIANI

CIPPICIANI, Irani.
Ventos gelados do norte, ventos quentes do sul
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **259-283**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este artigo analisa as diferentes nomenclaturas e os desvios éticos que envolvem as práticas interculturais no campo dos treinamentos e das performances nos séculos XX e XXI, em especial as relações entre Europa e Índia, tomando como exemplo a montagem “*A room in India*”, feita pelo *Thêâtre du Soleil* (2016). O artigo também discorre sobre os desafios do teatro intercultural no cenário pós-colonial e lança uma pergunta: será possível produzir um teatro intercultural situado no Sul global, não mediadas pelas epistemologias dominantes do Norte global? Neste caso, esse tipo de ‘encontro cultural mais ao Sul’ poderia emergir como uma forma de luta social e política?

PALAVRAS-CHAVE:

interculturalismo; teatro intercultural; pós-colonial; decolonial; Theru-K-Koothu.

ABSTRACT

This article analyzes the different names and the ethical deviations that involve intercultural practices in the field of training and performances in the 20th and 21st centuries, especially the relations between Europe and India, taking as an example the play “*A room in India*”, made by the *Thêâtre du Soleil* (2016). The article also discusses the challenges of intercultural theater in the post-colonial scenario and raises a question: is it possible to produce intercultural theater between cultures located in the Global South, not mediated by the dominant epistemologies of the Global North? In this case, could this type of ‘further South cultural meeting’ emerge as a form of social and political struggle?

KEYWORDS:

interculturalism; intercultural theatre; postcolonial; decolonial; Theru-K-Koothu.

RÉSUMÉ

Cet article analyse les différentes nomenclatures et déviations éthiques qui impliquent les pratiques interculturelles dans le domaine de la formation et du spectacle aux XX et XXI siècles, en particulier les relations entre l'Europe et l'Inde, en prenant comme exemple le montage «Une chambre Inde», réalisé par le *Thêâtre du Soleil* (2016). L'article aborde également les défis du théâtre interculturel dans le scénario postcolonial et pose une question: est-il possible de produire du théâtre interculturel entre des cultures situées dans le Sud global, non médiatisé par les épistémologies dominantes du Nord global? Dans ce cas, ce type de «rencontre culturelle plus au sud» pourrait-il émerger comme une forme de lutte sociale et politique?

MOTS-CLÉS:

interculturalisme; théâtre interculturel; post-colonial; décolonial; Theru-K-Koothu.

VENTOS DO NORTE, VENTOS DO SUL

HÁ, NESTE EXATO MOMENTO, duas forças a agir sobre a cultura da Índia: as influências deixadas pela colonização britânica e as influências produzidas, em tempo real, pela globalização. Não se pode mensurar o peso do projeto intercultural sobre a Índia sem levar em consideração essas duas grandes forças que atuam de modo a produzir choques, fricções, atritos, mas também “espaços intersticiais, zonas liminares” de encontro e desencontro (CABALLERO, 2011), arranjo e desarranjo, em vias de viabilizar a existência de um “terceiro espaço” (BHABHA, 1998), que, não sendo nem uma coisa nem outra, permita trocas interculturais em termos mais éticos ou, num plano ideal e ainda utópico, a produção de novas epistemologias não pautadas pelo pensamento dominante do Norte global, advindas das periferias do mundo, em especial do Sul global, que por urgência existencial se embrenha nas lutas contra o capitalismo, colonialismo e patriarcado (SANTOS, 2019), a que o interculturalismo se remete desde suas origens. Mas será isso uma realidade possível? Acreditando que seja não apenas uma aposta, mas uma necessidade que extrapola o campo da arte, como podemos construir essa nova realidade?

Primeiro temos que constatar o óbvio. Como produto do capitalismo e do colonialismo, com a “invenção do Oriente pelo Ocidente” (SAID, 1978) como projeto de dominação material e simbólica, até o advento da globalização e todos

os seus desdobramentos neoliberais, o interculturalismo não foi estruturado para que o discurso das culturas matrizes fosse colocado no mesmo patamar de importância do discurso das culturas receptoras. Essa negociação, desde seus princípios com o multiculturalismo, no século XIX, a balizar relações econômicas exploratórias, nunca partiu de uma igualdade de condições, oportunidades e escuta mútuas, muito menos pelo desejo de ser fidedigno às culturas matrizes. Sempre houve uma voz dominante a produzir narrativas sobre si e sobre ‘os outros’, e essa voz ainda é a voz do Norte global e aquilo que ele disse e diz sobre o restante do mundo, criando zonas de invisibilidade e exclusão, definidas por Santos (2019) como “linhas abissais”, a definir “lutas abissais”, as visíveis e “lutas nãoabissais” as invisíveis, as do Sul global, definido da seguinte forma: “trata-se de um Sul epistemológico, não geográfico, composto de muitos suís epistemológicos que tem em comum o fato de serem conhecimentos nascidos em lutas contra o capitalismo, colonialismo e patriarcado”. (SANTOS, 2019, p. 218)

Portanto, nesse contexto, o teatro cultural produzido em sua grande maioria pelo Norte global já nasceu defeituoso e não tinha outra escolha senão: (1) mascarar a deformidade; e (2) assumi-la para superá-la. Constata-se sem grande surpresa que a primeira opção prevaleceu por muito tempo, mais do que seria desejável nos palcos europeus e estadunidenses, sem que se desse a devida atenção às vozes dissidentes e questionadoras que vinham das franjas desse sistema de hegemonia cultural, como, por exemplo, da própria América Latina entre os anos 1970-1990.

E isso não quer dizer que tal problemática tenha sucumbido ou faça parte do passado, mas que encontra, no cenário atual, não só aberta à resistência (como já se via no passado), mas um complexo e bem fundamentado arcabouço conceitual no campo dos estudos culturais pós-coloniais e decoloniais, a fazer frente às narrativas hegemônicas do norte, de modo que não se pode mais nem silenciar e desqualificar essas vozes dissidentes, nem tão pouco evitar que tal perspectiva de teatro intercultural seja questionada a partir de argumentações muito embasadas.

O teatro intercultural produzido no Norte global a partir do contato com diferentes culturas asiáticas, que nas décadas de 1970, 80 e 90 era visto como admirável e inovador (leia-se orientalista), hoje produz certo embaraço e desconforto em pesquisadores e artistas provenientes ou engajados com essas tradições, envolvidos

com as epistemologias decoloniais ou os estudos subalternos. Não há, neste momento histórico-político que pede reparação e equidade, a inocência de nossos predecessores a nos salvaguardar e, portanto, temos a obrigação ética e estética de sermos melhores, de produzirmos encontros de melhor qualidade artístico-política, em que a paridade e a reciprocidade sejam a tônica e o parâmetro.

Entretanto, a cisão evidente permanece, e com ela, o problema ético e epistemológico. O discurso fala em alteridade, enaltece as diferenças e nossa pretensa igualdade entre diferentes a partir delas, mas a prática mostra outra realidade: apropriação de saberes assumidamente descolados de seus contextos originais, apenas remetendo-se a eles como pontos de partida, quase nunca como interlocutores ativos e, menos ainda, como beneficiários diretos da riqueza material e simbólica que ajudam a produzir.

Cria-se, portanto, um circuito intercultural global, uma “diáspora privilegiada” (BHARUCHA, 1993, p. 5 apud FÉRAL, 2015, p. 389), quase que exclusivamente habitada por um grupo: artistas ocidentais, majoritariamente do Norte global, que vão ao Oriente e também à América Latina, Oceania e África, numa relação óbvia com os processos coloniais, procurar ‘matéria-prima’ para suas produções, treinamentos, teorias estéticas e performativas etc. Ao outro lado, cabe ceder e doar, incessantemente, seus saberes milenares, assim como já o fizeram em outros tempos e de outras formas, para que outros contem suas histórias de modo que elas sejam a tal ponto descontextualizadas, apartadas da história local, até que não façam mais nenhum sentido àqueles para quem foram escritas que, conscientemente ou não, contribuem para reforçar, reafirmar uma certa ideia de Oriente inventada, sustentada e difundida, pelo olhar e imaginário do norte. Por outro lado, tornaram-se tão excessivas que fomentaram um contra-ataque, como insurgências vindas do Sul.

Não posso negar que essa tendência dominante de deshistoricizar a cultura indiana é a fonte do meu desconforto com a maioria das teorias interculturais do teatro indiano. Já é bastante ruim quando um texto como *Shakuntala* (a fonte de muitos mitos da graça, da sabedoria e do romance indianos) é descontextualizado de seu contexto estético e social, mas

é pior quando uma performance tradicional é despojada de suas ligações com a vida das pessoas. Pessoas para quem é realizado. Nada poderia ser mais desrespeitoso ao teatro do que reduzir seu ato de celebração a um repositório de técnicas e teorias. (BHARUCHA, 1993, p. 4)¹

O resultado, quase sempre díspar, é que na tentativa de promover um encontro, um espaço de diálogo e troca entre culturas, o que fica evidente é a incontestante afirmação da superioridade da cultura receptora sobre a cultura matriz. Isso porque não se pode ignorar que o interculturalismo tem implicações e consequências bem diferentes sobre artistas/tradições de países em desenvolvimento, como a Índia e o Brasil, e artistas de países ricos e tecnologicamente avançados, tendo ao seu favor o monopólio do conhecimento absoluto dado pela razão ocidental e o poder econômico. O ponto de partida não é simétrico e, portanto, seria um tanto ingênuo ou capcioso esperar que ele produzisse simetrias ao final.

O assunto é espinhoso porque nos obriga a rever, com certa capacidade de distanciamento e reflexão crítica, o pensamento e a produção teatral de figuras emblemáticas das artes da cena na Europa e Estados Unidos, entre os séculos XIX e XX. E obviamente não se trata de transportar para o nível de entendimento presente, práticas de outro tempo histórico para apontar suas faltas e limitações, mas criar estratégias de aprender, através delas, outros modos de pensar a produção teatral intercultural para este novo século, fazendo o devido acerto de contas. No livro *“Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture”* (1993), Bharucha examina os experimentos interculturais de alguns desses encenadores, como, por exemplo, Peter Brook, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, com a agudez necessária àquele que está do outro lado da “linha abissal” (SANTOS, 2019, p. 624), a contrabalancear forças quase sempre inquestionáveis, expondo as razões pelas quais, a seu ver, o teatro intercultural nada mais é do que “[...] uma continuação do colonialismo”. (BHARUCHA, 1993, p. 14) Bharucha apresenta argumentos muito sólidos para analisar a produção desses encenadores, de modo que a leitura de seu livro é imprescindível para compreender, com profundidade conceitual, propriedade de fala e exemplos concretos, a importância e legitimidade de suas colocações.

1 No original: “I cannot deny that this dominant tendency to dehistoricize Indian culture is the source of my discomfort with most intercultural theories of Indian theatre. It is bad enough when a text like *Shakuntala* (the source of many myths of Indian grace, wisdom, romance) is decontextualized from its aesthetic and social context, but it is worse when a traditional performance is stripped of its links to the lives of the people for whom it is performed. Nothing could be more disrespectful to theatre than to reduce its act of celebration to a repository of techniques and theories.” (BHARUCHA, 1993, p. 4).

O fato é que, ainda hoje, a Índia é vista como um país de tradições sagradas que podem ser acessadas por três vias: (1) do misticismo (nunca deixo de pensar no slogan turístico do país *Incredible India* como um reforço a este equívoco); (2) das suas narrativas mitológicas, religiosas e épicas como repositório de histórias originais a serem encenadas no ocidente (o exemplo de *Shakuntala* vem bem a calhar, mas não podemos nos esquecer do emblemático *Mahabharata*, de Peter Brook; (PAVIS, 2015, p. 177) (3) da apropriação interminável de técnicas performativas, marciais, meditativas etc., a serviço dos artistas ocidentais e suas sempre inovadoras e inquietantes teatralidades.

O que se coloca é um problema de natureza ética: a descontextualização e aplicação cirúrgica de um recorte de uma cultura milenar, sempre parcial e desconectado do todo, que acaba por levar à invisibilidade não da cultura matriz, necessariamente, porque é sempre interessante manter um certo estranhamento que remeta à originalidade da produção intercultural, mas de seus agentes e suas realidades. Em última instância, um certo apagamento de suas próprias narrativas por outra, construída por/para a cultura receptora que assume, então, ares de verdade epistemológica.

Por tudo isso o assunto interculturalismo no teatro é tão controverso e as reações que gera são também muito emblemáticas. A primeira ação é negar que haja um problema porque é difícil abrir mão de hábitos tão arraigados de apropriação e privilégio cultural que ajudaram a construir toda uma cultura teatral intercultural no Norte global que, como efeito cascata, reverbera na produção teatral intercultural de outros países, inclusive no Brasil. A segunda é relativizar, atenuando ou justificando a conduta desse ou daquele encenador em função da grandeza da obra ou do artista. A terceira é enlutar frente a evidente constatação de que esse processo de troca intercultural entre Norte-Sul globais, com poucas exceções, sempre foi marcado por profundos desequilíbrios de forças para só então assumir que há mesmo fatores questionáveis a serem ponderados, o que nos permitirá, finalmente, lançar nosso olhar para as relações Sul-Norte e Sul-Sul com novo ímpeto, em um autêntico processo de despertar decolonial. (MIGNOLO, 2000)

Precisamos estabelecer outras relações de protagonismo e procurar novos interlocutores se quisermos produzir novos discursos que façam frente àqueles

que já estão legitimados e incorporados no imaginário global como a verdade sobre a civilização nas ciências, nas artes, na política, na economia etc. O interessante sobre o assunto é que não se trata de encontrar uma resposta única, que sirva de baliza ética a guiar todos esses novos atravessamentos (ou esbarrões), mas de descobrir arranjos únicos, para situações únicas, olhando, a todo instante, onde se pisa e com quem sentamos à mesa para negociar: Sul-Norte ou Sul-Sul?

Enquanto insistirmos na negação ou relativização, estaremos apenas jogando para baixo do tapete a necessidade de reparação histórica que é o pressuposto ético-político fundamental a movimentar e tensionar o campo intercultural nas artes cênicas no contemporâneo, sem o qual novas epistemologias não poderão germinar no campo do teatro intercultural. Não se trata de um julgamento moral, mas de um exame ético de como, historicamente, estabelecemos essas relações que abriam caminho para importantes experimentos interculturais no ocidente, ao que elas se vinculam em termos econômicos, políticos e sociais, para então encarar o dolorido processo de procurar outras respostas.

Alguns pesquisadores interculturais, cientes dessa problemática, têm se dedicado a encontrar outros arranjos, mais satisfatórios e vinculados a suas próprias necessidades. Bharucha fala de intraculturalismo como um duplo complementar do interculturalismo, esse “[...] excesso de desejo pelo outro”. (BHARUCHA, 1993, p. 43 apud FÉRAL, 2015, p. 386) O intracultural se proporia a pensar relações de troca a partir de um olhar mais atento sobre o contexto interno, de modo que, a ideia de humanidade global, tão amplamente sustentada pelo discurso intercultural, cedesse espaço para uma antiga e já conhecida realidade: o local, valorizando as relações explicitamente éticas entre contexto e performance, como ponto de partida para a criação.

Outra pesquisadora, Erika Fischer-Lichte, fala em *interweaving*, valorizando a ideia do entrelaçamento das culturas em suas múltiplas camadas: filosóficas, históricas, sociais e não apenas performativas, reforçando o compromisso de contextualizar apropriadamente estes entrelaçamentos:

Surge a questão de se o termo “intercultural”, como ideia de que somos todos iguais, significaria, em última instância, implicar

que o Ocidente é superior e permanece superior; é o que parece envolver. [...] Para mim, o termo “intercultural” está fortemente ligado a todos esses problemas. Então, quando a oportunidade se abriu para a criação deste Centro, surgiu a pergunta “Que termo usaremos?”. Nós devemos nos limitar ao termo “intercultural” só porque todos sabem o que é? O que é muito melhor para fins institucionais? Ou aproveitaremos esta oportunidade para não usar o termo por mais tempo, mas para procurar outro? (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 5)²

Ao que Bharucha rebate com agudez:³

Agora, até que ponto as categorias “*interweaving*” e “interculturais” são mutuamente exclusivas? Esta é uma questão que me vem à mente. E podemos realmente dizer – se seguirmos a razão dada para a nomeação da instituição – que todos os problemas associados ao “interculturalismo” irão de alguma forma desaparecer com a introdução do termo “*interweaving*”? Quando você “entrelaça” uma cultura com outra, os problemas desaparecem? Problemas relacionados à distribuição de poder, estereótipos etc. Obviamente, não. De certo modo, os problemas podem ser desviados ou circunscritos – essa é uma possibilidade. Mas eles também poderiam gerar novos problemas, que ainda não foram previstos. (BHARUCHA, 2011, p. 6)⁴

No livro “*Intercultural Acting and Performer Training*” (2019), Phillip Zarrilli organiza uma coletânea de ensaios sobre o assunto, partindo da necessidade de contemplar múltiplas vozes para pensar a questão do multi, inter, intra, transculturalismo no século XXI, em um campo ainda mais problemático do que aquele que envolve as performances: o da aquisição e reformulação de técnicas performativas e/ou marciais, meditativas do Oriente, visando à formulação de pedagogias e metodologias de trabalho para artistas da cena ocidentais e orientais, a partir de uma perspectiva mais horizontal e compartilhada desses saberes, projetando reverberações e desdobramentos tanto no contexto asiático, quanto europeu.

2 No original: “The question arises whether the term ‘intercultural’, whether this idea that we are all equals, was ultimately meant to imply that the West is superior, and remains superior; that it stays involved. (...) For me the term ‘intercultural’ is strongly connected with all these problems. So when the opportunity opened for creating this Centre the question ‘What term do we use?’ arose. Do we stick to ‘intercultural’ just because everybody knows what it is, which is much better for institutional purposes? Or do we take this opportunity not to use the term any longer, but to look for another one?” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 5)

3 Veja o texto completo: “Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha”, Berlin, August 6, 2011 em “Textures – Online Plataforma for Interweaving Performance Cultures” at Freie Universität, Berlin, October, 2011.

4 No original: “Now, to what extent are ‘interweaving’ and ‘intercultural’ mutually exclusive categories? This is one question that comes

Zarrilli apostava não nos macroaspectos das performances asiáticas, ou seja, suas estéticas e arcabouços exteriores, mas seus microaspectos, os treinamentos, entendidos como “*Shugyo* ou *self-cultivation*” (YASUO, 1993, p. 8), aquelas práticas circunscritas à sala de ensaio e ao trabalho diligente sobre si, sem a presença de público e suas maiores contribuições como pesquisador vem, justamente, desse recorte específico e de seu trânsito permanente, até o final da vida, entre o universo acadêmico britânico e asiático, atuando como professor no *Intercultural Theatre Institute* em Singapura.

Temos também a definição de transculturalismo apresentada por Féral, em seu livro “*Além dos limites: teoria e prática do teatro*” (2015), tomada de empréstimo do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), a evidenciar um “[...] ilimitado entusiasmo pela alteridade [...] um modo fácil de valorizar formas moribundas e de injetar-lhes sangue novo sem que as formas antigas fossem, por isso, recolocadas em questão ou a legitimidade de tais transferências seja colocada”. (FÉRAL, 2015, p. 386) E a autora prossegue: “[...] pode-se realmente dissociar a análise do interculturalismo artístico do interculturalismo político-social (assumido ou submetido)?”. (FÉRAL, 2015, p. 385) De fato, o que se nota é que a multiplicidade de conceitos pouco altera a qualidade das práticas e o problema central persiste mascarado num simulacro de alteridade:

Toda prática que toma de empréstimo, traduz ou adapta certos componentes de outras culturas sem historicizá-las ou contextualizá-las, contribui irrevogavelmente para essa homogeneização das práticas (e das culturas) em presença, assim como à sua indiferenciação. Longe, portanto, de trabalhar para o reconhecimento das diferenças a respeito do outro, um tal modo de funcionamento contribui, ao contrário, para nivelar a diferença e para levar o outro ao mesmo, reduzindo-o ao *status* de mercadoria. (FÉRAL, 2015, p. 388)⁵

Tomando como referência essas quatro vozes, o que fica evidente é a necessidade de pensar a questão de modo singular, sem pretensões de universalidade. Não haverá uma única palavra para substituir a palavra interculturalismo ou teatro intercultural, mesmo porque não se trata de cunhar novas nomenclaturas para

to mind. And can we really say – if we follow your *raison d’être* for the naming of the institution – that all the problems associated with ‘interculturalism’ will somehow disappear with the introduction of ‘interweaving’? When you ‘interweave’ one culture with another, do the problems disappear? Problems relating to the distribution of power, stereotyping, etc. Obviously, they don’t. In a sense, the problems could be deflected, or circumscribed—that’s one possibility. But they could also engender new problems, which are as yet unanticipated.” (BHARUCHA, 2011, p. 6)

5 FÉRAL, J. *Além dos limites. Teoria do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

nomear velhas práticas. Trata-se de estabelecer novas práticas, construídas sobre pressupostos éticos mais rigorosos, que carreguem, em seu bojo, sua própria conceituação, seu próprio instrumental e postulados éticos. Segue abaixo a primeira parte de uma entrevista concedida por Rustom Bharucha⁶ à autora sobre a diferença entre interculturalismo e intraculturalismo aprofundando ainda mais essa discussão:

WHAT ARE THE MOST SIGNIFICANT DIFFERENCES BETWEEN AN INTERCULTURAL APPROACH AND AN INTRACULTURAL APPROACH?

I'm assuming that you mean an 'approach' to dance and other performance practices. There could be approaches at other levels as well. In my earlier understanding of these terms, which were never presented as definitions but as working propositions (see intro to *The Politics of Cultural Practice*), I held the view that the intercultural connotes 'the in-between', what lies between 'cultures.' Needless to say, the word 'culture' is a complex category, but I don't see how it can be deleted or replaced with something else. To an extent, this reading of culture is linked to the 'nation' (although that is not the only reading of culture available; culture can also be regarded as 'process'). This implicit linkage with the nation creates unavoidable tensions because the greatest enemy of interculturalism could be nationalism, that which prevents peoples, ideas, movements, energies from crossing borders. That is why I never subscribed to any utopian reading of interculturalism even in my earlier writings because I knew only too well that all intercultural practice is mediated by the mechanisms of the nation-state. If I wish to pursue an intercultural project with artists in Burkina Faso, for instance, I need to get a visa to get there. So, my reading of the intercultural was not post-national for the simple reason that I knew that that the nation-state was virulently alive, as it is today. We have to fight it in order to do intercultural work but we can't pretend that it doesn't exist.

The intracultural came about through my theatrical practice when I attempted to adapt Kroetz's 'Request Concert' within the contexts of three Indian cities

6 Entrevista concedida em agosto de 2019, a partir de perguntas formuladas pela autora e respondidas por Rustom Bharucha de forma escrita, por e-mail. O contexto prévio remete a pesquisa de campo de doutorado da autora realizada entre dezembro de 2018 e março de 2019, na cidade de Chennai, Índia, quando teve a oportunidade de encontrar o pesquisador indiano para uma primeira conversa, em 11/01/2019. Esta entrevista é parte da tese de doutorado "*Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*", desenvolvida com apoio Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/10719-0.

– Calcutta, Bombay and Chennai. In the last city, the text was danced by Chandralekha in an avant-garde, minimalist abstraction of Kroetz’s text. While I was working on these productions, it became fairly obvious to me that I was not at all interested in figuring out what happens to a “German” text in an “Indian” context. Rather, I became interested in questioning: what is the ‘Indian context’? Given the regionalism, the multiplicity of languages and cultural expressions, the psychophysical traditions across the country, it became only too clear to me that we were dealing with internal cultural differences operating within the larger framework of the nation-state, but, more precisely, within the imagined homogeneities of specific regions and localities. It is these internal cultural differences that are often neglected or erased in readings of ‘culture’. This is a problem. For instance, when you are working on Terukkuttu, you know only too well that the Northern and Southern styles are different. But why are they different? What are the social, political, geographical, economic, agricultural reasons that could possibly account for these differences?

So, in a nutshell, I think that the intracultural has a more ‘micro’ approach to understanding the interaction, negotiation and interpretation of cultures, while the intercultural continues to be framed by national, transnational, and global considerations. In any complex reading of any cultural practice, the inter- and the intra- would not be seen as oppositional, but as complementary forces of interrelating energies. For theoretical purposes, however, it does become necessary to identify distinct categories of thought if only to blur or intersect them at a later stage.



OS VENTOS GELADOS DO NORTE

Apresentarei agora um estudo de caso de uma montagem intercultural muito recente para nos auxiliar no processo de verticalizar essa reflexão através de um exemplo concreto, envolvendo o *Théâtre du Soleil* e a companhia de *Theruk-Koothu*, *Purisai Duraisamy Kannappa Thambiran Parambarai Theru Koothu*

Manran (CIPPICIANI, 2020), do estado de Tamil Nadu, sul da Índia, visando a produção do espetáculo “*Um Chambre Inde*” ou “*A room in India*” (2016), que nos ajuda a dimensionar a importância do aprimoramento das práticas interculturais no campo das artes cênicas para este século.

O primeiro ponto relevante a mencionar foi a escolha de uma forma ritual e popular de teatro indiano, o *Theru-K-Koothu*, praticamente desconhecido no ocidente. A opção de fugir das formas teatrais clássicas, como o *Kathakali* e o *Kudiyattam*, soavam promissoras à primeira vista. Tratava-se de uma oportunidade de ouro para mostrar outros aspectos da cultura teatral da Índia para o ocidente, aqueles negligenciados mesmo dentro do país pelas suas elites culturais e econômicas, mas também por muitos artistas-pesquisadores estrangeiros que vão à Índia em busca desse ideal clássico.

Toda essa empreitada durou três anos, findando em 2018, com a última apresentação do espetáculo na França e podemos nos fazer algumas perguntas, dentro dessa nova compreensão sobre o teatro intercultural: tal projeto contribuiu para dar visibilidade e ampliar o grau de reconhecimento dessa tradição? Contribuiu para desmistificar concepções exotizantes que cercam as culturas teatrais indianas? Promoveu um diálogo simétrico entre essas diferentes culturas teatrais, ocidentais e orientais? O que resultou dessa experiência cênica teve algum impacto positivo sobre o estilo e os artistas locais, para além daqueles envolvidos diretamente na produção e a própria companhia anfitriã?

Vejamos o que nos diz Hanne De Bruin, estudiosa do *Theru-K-Koothu* a mais de trinta anos, em sua crítica sobre o espetáculo:

Eu ainda estou no processo de digerir a posição e o papel do Kuttu em *Une chambre en Inde*. O que exatamente motivou a idéia de reproduzir o autêntico Terukkuttu? Quando perguntei a Ariane, ela disse que, para ela, Terukkuttu é a mãe de todos os teatros, uma espécie de *ur-theatre*. Vendo o Terukkuttu, ela ficou tão empolgada com seu poder e vitalidade que reacendeu sua ideia do que o teatro é e poderia ou deveria fazer. O Terukkuttu não questiona o papel do teatro no mundo. O Kuttu poderia ser

– inquestionavelmente... considerado a solução para todos os outros teatros que estão mortos ou morrendo ...? As cenas de Kuttu eram bastante separadas e isoladas do todo do espetáculo, dramatizadas como sonhos ou visões de algo mais - interrompidas toda vez que o telefone tocava e o grupo Kuttu saía do palco levando todos os seus pertences consigo. Os artistas de Kuttu não pegavam o telefone para atender, nem tentavam silenciá-lo para que sua atuação continuasse. De certa forma, eles estavam (à margem) fora do discurso - exotizados? – embora isso possa não ter sido a intenção da diretora. (DE BRUIN, 2017, p. 2)⁷

Com relação à forma como o *Theru-K-Koothu* aparece dentro do espetáculo, cabe ainda outra análise. A primeira, positiva, dado o esforço dos artistas da companhia em interpretar as cenas inteiramente em *Tâmil*. Quem conhece a língua *Tâmil*, sabe o esforço implícito nessa escolha, que merece ser vista como um gesto que busca uma simetria cultural, um esforço de aproximar-se do contexto original onde essa tradição narrativa nasce, para qual a língua é um elemento fundante. A segunda, requer uma reflexão mais aprofundada sobre aquilo que deixa transparecer: “embora isso possa não ter sido a intenção da diretora”. (DE BRUIN, 2017, p. 2)

O *Theru-K-Koothu* aparece apenas quando o personagem principal, um diretor de teatro metido em um quarto numa cidade indiana dorme e sonha, numa cena dentro da cena. Desse modo, o *Theru-K-Koothu* aparece sempre apartado da narrativa central, sendo apresentado como reminiscência de um teatro ideal, romantizado, mais uma vez colocado num pedestal como forma exótica, assim como foi feito antes e inúmeras vezes no ocidente com outras formas de teatro oriental. Nesse caso, em específico, a metáfora é ainda mais emblemática: o *Theru-K-Koothu* desaparece quando a realidade chama. Como se, nos domínios do real *there was no room* para uma manifestação teatral tão primitiva, uma percepção irônica com relação ao título do espetáculo em inglês, “*A room in India*”.

Então, nesse ponto, podemos nos perguntar: em que tal atitude difere, à grosso modo, do olhar orientalista do início do século XX, apontado tão bem por Said (1978)? Sigamos com as reflexões de De Bruin:

7 No original: “I am still in the process of digesting the position and role of Kuttu in *Une chambre en Inde*. What exactly motivated the idea of reproducing authentic Terukkuttu? When I asked Ariane, she said that for her Terukkuttu is the mother of all theatres, a kind of *ur*-theatre. Seeing it she was so carried away by its power and vitality that it rekindled her idea of what theatre is and could or should do. Terukkuttu does not question the role of theatre in the world. It just *is* or *does* — unquestioningly.... Kuttu as the solution to all other theatres that are dead or dying...? The Kuttu scenes were quite separate and isolated in the entire spectacle, dramatized as dreams or visions of something else — aborted every time when the phone rang and the Kuttu ensemble would hurry off the stage taking all their belongings with them. The Kuttu performers did not grab the phone to answer it, nor did they try silencing it for their performance to continue. In a way they were (left) outside the discourse — exoticized? — whereas this may not have been the intention of the director.” (DE BRUIN, 2017, p. 2)

A produção continha trechos de duas peças famosas de Kuttu, *Draupadi Tukil* (O desenrolar do *saree de Draupadi*) e *Karna Moksham* (a Morte de Karna). Exceto por algumas músicas Kuttu, que podiam ser ouvidas durante toda a produção, cantadas por outros, que não os “verdadeiros” artistas de Kuttu, para comentar a ação dramática mais ampla, os personagens Kuttu nunca falavam com nenhuma das outras personagens dramáticas fora de suas próprias cenas de Kuttu. (DE BRUIN, 2017, p. 2)⁸

Uma das questões mais presentes nas discussões teatrais interculturais, atualmente, é o estabelecimento do princípio de reciprocidade e simetria cultural, que não é um valor matemático, obviamente, mas um valor ético e discursivo. Não soa incômodo, portanto, ouvir as palavras de De Bruin sobre o isolamento dos artistas nas cenas de *Theru-K-Koothu*, apartados da narrativa dominante, como um gesto que deixa antever mais do que uma escolha dramaturgica?

De Bruin prossegue, em sua análise, discorrendo sobre como tal encontro com uma grande companhia teatral internacional, uma renomada diretora não contribuiu para que mudanças significativas ocorressem nas condições de existência e sobrevivência desses artistas tradicionais, sujeitos a condições muito precárias de trabalho e produção, nas áridas e empobrecidas paisagens rurais do sul da Índia, agravadas enormemente durante a pandemia:

O uso de Terukkuttu em outro contexto cultural precisa ser historicizado tomando como pano de fundo outras produções incluindo, é claro, o *Mahabharata* de Peter Brook. Além do debate acadêmico sobre a legitimidade de tais apropriações, fico intrigada com a questão sobre o que Terukkuttu, como um idioma “orientalista”, sinaliza no caso específico de *Une chambre en Inde*. A produção carrega uma mensagem de que Terukkuttu está mais vivo, mais poderoso que os próprios teatros patrocinados da Europa? Isso é provavelmente verdade, pelo menos para as aldeias tâmeis no norte de Tamil Nadu, mas isso não torna o Terukkuttu mais valorizado pela burocracia indiana e pelo *establishment* das artes urbanas. E, conseqüentemente, não muda realmente o seu

8 No original: “The production carried excerpts of two famous Kuttu plays, *Draupadi Tukil* (*Disrobing of Draupadi*) and *Karna Moksham* (*Karna’s Death*). Except for a few selected Kuttu songs which could be heard throughout the production sung by other than “real” Kuttu performers to comment on the wider dramatic action, the Kuttu personae never spoke to any of the other dramatic personae outside their own Kuttu scenes.” (DE BRUIN, 2017, p. 2)

estatuto de expressão cultural do meio rural ignorante, analfabeto e desprezado até... quando? (DE BRUIN, 2017, p. 3)⁹

O que me remete a indagação de Féral (2015) sobre a legitimidade de se conceber um interculturalismo cultural apartado de um olhar interpolítico e das lutas que tal perspectiva engendra. A escolha de colocar o *Theru-K-Koothu* sempre num plano narrativo secundário nos diz muito mais sobre isso, do que sobre dramaturgia. Parece que esse assunto não diz respeito à esfera do artístico, não se relaciona com o espetáculo e o que ele enuncia. Parece que as implicações éticas e político-sociais se restringem ao que acontece no toma lá dá cá da produção do espetáculo, com data de início e término, sem nenhum compromisso com o que disso se desdobra em suas realidades na Índia.

Quanto à experiência da companhia de *Purisai no Soleil*, me solidarizo com as palavras de De Bruin:

E lembro-me de pensar, um tanto melancolicamente comigo mesma, sentada entre os espectadores admirando aquele bela configuração, figurinos e performances, e as entradas exóticas dos personagens *Terukkuttu*: por que nossa própria companhia de jovens profissionais não poderia estar neste belo palco em Paris – talvez para oferecer um vislumbre de um outro lugar da Índia, paralelo àquele mostrada nesta produção? (DE BRUIN, 2017, p. 2)¹⁰

A pergunta que De Bruin lança, ela mesma responde:

E lembro-me também de nossa (ou seja, Rajagopal e minha) pergunta anterior à diretora e à equipe, feita em uma sessão de perguntas e respostas durante o estágio preliminar do desenvolvimento da peça em Pondicherry: “Qual você acha que será o efeito de usar o *Kattaikkuttu/Terukkuttu* no seu espetáculo sobre o estilo e seus artistas?”. Nossa pergunta permanece sem resposta. Ela começa a encontrar algumas respostas possíveis agora, mas também aponta muitos problemas não resolvidos. E novamente, com toda a probabilidade, aqueles a quem pertence o *Terukkuttu* não serão

9 No original: “The use of Terukkuttu in another cultural context needs to be historicized against the backdrop of other productions which have done so including, of course, Peter Brook’s Mahabharata. In addition to the academic debate about the propriety of such appropriation(s), I am intrigued by the question what Terukkuttu, as an “orientalist” idiom, signals in the particular instance of *Une chambre en Inde*. Does the production carry a message that Terukkuttu is more alive, more powerful than Europe’s own sponsored theatres? That is probably true, at least for Tamil villages in the North of Tamil Nadu, but this does not make Terukkuttu more appreciated by the Indian bureaucracy and the urban arts establishment. And consequently, it does not really change its status as a cultural expression of the rural uneducated and illiterate, held in contempt until.... What?” (DE BRUIN, 2017, p. 3)

10 No original: “And I remember thinking, somewhat melancholically to myself sitting among spectators admiring the beautiful set up, costumes and performances and the exotic entries by the Terukkuttu characters: “Why cannot our own company of young professionals be on this beautiful stage in Paris — perhaps to offer a glimpse into another room in India, parallel to the one shown in this production?”. (DE BRUIN, 2017, p. 2)

capazes de participar do debate e da avaliação de como seu teatro foi utilizado e se parece aos olhos do Théâtre du Soleil e de seu público global – já que parece improvável que a produção viaje para a Índia rural. (DE BRUIN, 2017, p. 2)¹¹

Como forma de estabelecer uma discussão dialógica, que considere diferentes pontos de vista sobre o assunto, sugiro que se assista o documentário “Raízes e Rotas II”¹², em que o ator indiano, Palani Murugan, fala sobre a relação dos artistas *Koothus* com a companhia francesa durante o processo de seleção, montagem e apresentação do espetáculo, e sobre sua própria formação como artista *Koothu*.¹³ Trata-se de um relato que nos permite observar a questão a partir de uma perspectiva ‘desde dentro’, de um artista indiano e o modo como ele descreve os acontecimentos e eventos que marcaram a produção francesa e sua iniciação ou despertar decolonial como artista *Koothu*.

De modo complementar, recomendo que se assista ao *trailer* de divulgação do espetáculo, que oferece pistas interessantes sobre a questão da assimetria cultural. Nota-se que não há na peça publicitária, nenhuma menção expressa ao *Theru-K-Koothu*, apenas referências a “figura icônica da encenadora”, como aparece no próprio vídeo: *A Room in India*, YouTube.

OS VENTOS QUENTES DO SUL

A partir da reflexão de De Bruin (2017) sobre a não participação dos artistas *Theru-K-Koothus* no debate e avaliação da transposição de sua tradição a um outro contexto performativo, penso nas palavras de Santos (2019), sobre os diversos níveis de silenciamento e a necessidade de dar voz ao Sul, àqueles a quem tais tradições pertencem por direito:

Para aprender a aprender com o Sul enquanto Sul anti-imperial é necessário em primeiro lugar que se ouça o Sul falar, que se

11 No original: “And I remember also our (i.e. Rajagopal and my) earlier question to the director and the crew, asked at a Q & A during the preliminary stage of the development of the play in Pondicherry: ‘What do you think will be the effect of you using Kattaikkuttu/ Terukkuttu on the form and on its performers?’ Our question remained unanswered then. It begins to find a few possible answers now, but also triggers many unresolved problems. And again, in all probability those who own Terukkuttu will not be able to participate in the debate and the evaluation what their theatre does and looks like through the eyes of Théâtre du Soleil and its global audiences — as it seems unlikely that the production will travel to rural India. (DE BRUIN, 2017, p. 2) A entrevista completa pode ser lida em: em Kattaikkuttu and the World. Disponível em: <http://www.textures-platform.com/?p=4745>. Acesso em: 19 jul. 2021.

12 Esse documentário é parte integrante da tese “*Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*”, defendido pela autora em 2020, no Instituto de Artes da Unicamp.

13 Disponível em: <https://youtu.be/LQFG424rUzc>.

escute profundamente e se entenda o que ele tem a dizer, uma vez que o que melhor identifica o Sul é o fato de ter sido silenciado”. (SANTOS, 2019, p. 5125)

Segue abaixo a segunda parte da entrevista concedida por Rustom Bharucha com considerações sobre o futuro do teatro intercultural, quando vinculado a perspectiva decolonial apresentada por Mignolo (2000), com o protagonismo deste Sul global:

IS INTERCULTURALISM STILL A POSSIBLE BET? PLEASE, EXPLAIN YOUR POINT OF VIEW.

Not just a possible bet, but perhaps the only way to survive. However, you need to be clear that when we are dealing with interculturalism in such a wide existential and futurist register, that we’re not talking about Peter Brook and Ariane Mnouchkine. We can’t allow our thinking to be stuck in moribund practices of the 1970s. We have to think of new ways of creating cultural policy that can genuinely engage with diversity, difference, social exclusion and destitution. In today’s world in Europe, where the refugee crisis lies at the center of most political tensions and conflicts, it is only through the sensitization of interculturalism that one can hope for some sanity. In essence, this means turning to the principle of ‘hospitality’, of opening your doors to strangers. This cannot be easily assumed because there are far too many right-wing politicians who would like to shut the door in the faces of refugees and asylum seekers.

Very recently, I have been deeply inspired and stirred by the nexus between interculturality and decoloniality, which has been put forward by decolonial thinkers like Catherine Walsh and Walter Mignolo. For them, interculturality is directly related to Indigenous cultural and political movements, as in Bolivia and Ecuador, which have had a meaningful impact on the plurinationality of the constitutions of these states. Even if these movements may have faced setbacks, I think they open up primary concepts of the intercultural in relation to their ecological understanding of culture through affinities to Nature (Pacha Mama) and new forms of pedagogy through the creation of ‘pluriversities’ rather than ‘universities’.

I would suggest that you read the last part of my essay *'Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure'*, in *'The Politics of Interweaving Performance Cultures'* where I deal more specifically with the lessons to be learned from Indigenous cultural practice in the Australian context.

Tomando como verdade a afirmação de que não seja mais possível dissociar o teatro intercultural da esfera interpolítica global, como condição liminar inevitável a sua sobrevivência e legitimação na pós-modernidade, expressa por Caballero nos seguintes termos: “[...] potencial que representa para refletir as situações cênicas e políticas inseridas na vida social” (2016, p. 38), concluindo que “[...] o retorno ao “real” faz um apelo ao entrecruzamento entre o social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista” (2016, p. 44), proponho pensar a produção teatral intercultural atual à luz dos procedimentos das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2019), como possíveis detonadores de uma interlocução potente, no campo artístico-político, entre sujeitos do eixo Sul-Sul, mas também entre sujeitos do eixo Sul-Norte.

A não dissociação entre intercultural e interpolítico implica em, constantemente, lembrar as assimetrias e hierarquias criadas pela “linha abissal” (SANTOS, 2019) e a “diferença colonial”. (MIGNOLO, 2000) As hegemonias políticas, econômicas e culturais que estabelecem, e as zonas de exclusão e inferioridade que criam, assumindo o compromisso de denunciá-las e combatê-las, sistematicamente, também como projeto artístico. Tal combate assume a forma de colaborações concretas visando a produção de novas linguagens na/para cena, entre aqueles que historicamente estão à margem desse processo, os “subalternos” (MIGNOLO, 2000), de modo que tal saber nasça das franjas do sistema e avance em direção ao seu centro. Seu objetivo não é eliminar os saberes do Norte global, mas destituir sua hegemonia, subvertê-la, como Santos evidencia: “As epistemologias do sul afirmam e valorizam as diferenças que permanecem depois da eliminação das hierarquias de poder”. (SANTOS, 2019, p. 386)

Desse modo, o teatro intercultural, assumido como gesto artístico-interpolítico, atua em duas camadas distintas da luta anti-hegemônica: (1) levando tais assuntos diretamente à cena onde quer que ela se estabeleça e em suas múltiplas possibilidades estéticas, através do exercício poético-crítico-reflexivo e da invenção da linguagem e (2) assumindo seu compromisso na eliminação

das hierarquias de poder, apostando nas performances como instrumento de produção de “pensamentos alternativos de alternativas” (SANTOS, 2019, p. 96) entre Sul-Norte e Sul-Sul, que possam contribuir, de algum modo, para a desestabilização dessas macroestruturas sociopolíticas, que são a base de sustentação dessas assimetrias também no campo intercultural.

Santos nos apresenta sua epistemologia do sul como uma “política da esperança”, quando associada a uma “sociologia das emergências”, mas seria possível pensar a aplicação das categorias que ele desenvolve ao campo do teatro intercultural, transformando-as em saberes performativos politicamente atuantes?

Começemos pelo conceito de “ecologia de saberes” (SANTOS, 2019, p. 915) como uma elegia ao não purismo e a não hierarquia dos saberes aplicados, onde impera a lógica do hibridismo, da miscigenação e da mestiçagem como fator altamente positivo e desejável na produção de novas epistemologias para/na cena. No encontro não hierarquizado urge pensar quem são os sujeitos implicados em igualdade de colaboração e ação e para quem, afinal, esse conjunto de novos saberes se destina, ou seja, se existe um sujeito-artista intercultural, há que se conceber também um sujeito-receptor intercultural (FÉRAL, 2015, p. 355) e de que modo projetamos ou esperamos que eles acessem e apreciem essa resultante híbrida de forma a compreender tudo o que está posto em jogo na cena. A “ecologia dos saberes”, portanto, preconiza um postulado ético, uma conduta a regular esses encontros interculturais, mas para que ela se realize na cena, é preciso investir nas “artesanias das práticas” (SANTOS, 2019, p. 979) e nas “traduções interculturais”. (SANTOS, 2019, p. 915)

A primeira consiste em investir na produção de pedagogias na/para cena a partir das realidades concretas dos sujeitos/culturas que intercambiam e não a partir de teorias ou estéticas pré-estabelecidas. Isso equivale a dizer que o encontro intercultural precisa gerar um problema a ser resolvido conjuntamente para o qual, nenhum livro já escrito, nenhuma teoria formulada, nenhuma técnica inventada tem a resposta definitiva, porque o problema colocado só existe no aqui e agora do encontro entre estes dois sujeitos/culturas específicos. Todas elas oferecem apenas respostas parciais e assim precisam e devem ser consideradas quando colocadas em jogo.

Então, é preciso inventar um jeito único de transitar de uma margem a outra, levando e trazendo saberes e pedagogias de lá para cá e de cá para lá, o que configura a “tradução intercultural”, instrumento de aprendizagem recíproca que preconiza o “interconhecimento e a intercomunicação” (SANTOS, 2019, p. 4790) que não dissolva ou desconfigure as identidades em questão. Sua função é articular perspectivas, criar palimpsestos e valorizar a diversidade cultural que há no mundo de modo não hierarquizado.

A aplicação desses três procedimentos abre caminho para o florescimento das três emergências: “ruínas-sementes”, “apropriações contra-hegemônicas” e “zonas libertadas” (SANTOS, 2019, p. 847) que constituem, de fato, a consolidação das epistemologias insurgentes na/para cena. A primeira emergência consiste na valorização das nossas heranças ancestrais e de nossos interlocutores, como memórias que viabilizam um futuro possível. Isso implica em “perceber que existe um sul” (SANTOS, 2019, p. 5048), que existe uma assimetria que desqualifica certos sujeitos históricos, reconhecer a identidade desses sujeitos e valorizar suas matrizes culturais como saberes válidos em si.

As “apropriações contra-hegemônicas” implicam em questionar a hegemonia e a hierarquia dos saberes advindos tanto do Norte global, quanto da própria cultura, isto é, considerar que toda tradição cultural acessada, interna ou externa, carrega contradições latentes em seu bojo e que faz parte do trabalho do artista questioná-las e reformulá-las poética e criticamente. Só assim se poderá chegar a uma “tradução intercultural” na/para cena que vá além do que já foi amplamente testado por artistas da cena no século passado, ao que Bharucha se refere como *“we can’t allow our thinking to be stuck in moribund practices of the 1970s”*. (entrevista, parte II) Tal ação consiste em “aprender a ir para o sul” (Santos, 2019, p. 5048), reconhecer o epistemicídio a que fomos sujeitados historicamente, tomar consciência de nossa evidente subalternidade latina e caminhar em direção aos nossos companheiros latino-americanos, africanos, asiáticos e da Oceania, abrindo espaço, no campo das artes da cena, para o exercício e a difusão de novas possibilidades técnicas, éticas, estéticas até então ignoradas ou marginalizadas.

Em última instância, caminhar em direção a nossas tradições, nossa cultura popular, nossos povos ancestrais para experimentar outro tipo de interculturalismo, aquele

que se dá dentro de um mesmo estado-nação, ao que Bharucha se refere como intraculturalismo, evidente tanto na Índia, como no Brasil.

Nesse sentido e por afinidade epistemológica, me recordo do termo pluriculturalismo, utilizado por Inaicyrá Falcão no livro *“Corpo e Ancestralidade - uma proposta pluricultural de dança-arte-educação”* (2021) como uma versão genuinamente brasileira para o termo indiano intraculturalismo, considerando o fato de que Brasil e Índia, além de serem membros do Sul global são, reconhecidamente, países pluriculturais em termos de riqueza e diversidade, oferecendo um espaço generoso de investigação, criação artística e trocas culturais internas e em colaboração. Sobre essa possibilidade, segue a terceira parte da entrevista concedida por Rustom Bharucha falando sobre o estreitamento das relações interculturais entre Brasil e Índia como fortalecimento do Sul global e ruptura com as narrativas hegemônicas do Norte:

**CONSIDERING OUR HISTORICAL
CONDITION OF COLONIZED COUNTRIES,
IT WOULD BE POSSIBLE TO THINK OF
“ANOTHER QUALITY OF INTERCULTURAL
EXCHANGES” BETWEEN COUNTRIES
LIKE BRAZIL AND INDIA OR NOT?**

Following the example of Walter D. Mignolo, I would say that we need to re-open the moment of decolonization, and realize that official decolonizations and declarations of ‘independence’ do not necessarily mean that we have entered a ‘decolonial’ state. This is one of Mignolo’s major discrimination. A decolonial state of mind would necessitate a ‘de-linking’ from the hegemonic narratives of modernity and development. We need to become aware of the ‘dark side of modernity’, as Mignolo puts it, which necessitates a deeper confrontation of the ongoing realities of racism, slavery, and capitalism. Only through a sustained dialogue on these matters, which tend to get erased in postcolonial discourse, can we arrive at another quality of intercultural exchange. Before the exchange can materialize, we need to prepare the ground by confronting home-truths and realize that our histories are different, yet connected, and it would help that we

forge South-South exchanges instead of perpetuating our over-dependence on discursive and epistemological structures from the North.

Por fim, retomando a última categoria da “sociologia das emergências” de Santos, é possível imaginar que desse encontro nas bordas, entre sujeitos/culturas marginais e excluídos, surjam “zonas libertadas”, “*communnitas*”, antiestruturas artísticas e de pensamento (CABALLERO, 2016, p. 36) ou um “*third space*” (BHABHA, 1998), como zona desterritorializada onde habitam o eu e o outro onde outra lógica, desvinculada da obrigação epistêmica de remeter-se ou apoiar-se nos saberes produzidos pelo Norte global ou mesmo contra eles, possa operar como um verdadeiro “giro decolonial”. (MIGNOLO, 2000)

Desse modo, estaríamos nos habilitando a “aprender a aprender com o sul” (SANTOS, 2019, p. 5060), em última análise, reconhecer nossas identidades locais, irmanarmo-nos em nossa subalternidade global e, juntos, criar as ferramentas que produzirão uma contrapoética ou uma contraperformatividade insurgente e palpável, que inaugure um novo capítulo naquilo que chamamos de teatro intercultural, com um protagonismo evidente de artistas, pesquisadores e produções advindas deste imenso Sul global epistemológico que é perfeitamente capaz de falar por si e entre si, pautando suas tradições em contextos contemporâneos de criação e ativismo, trabalhando em redes de colaboração pluriculturais e interculturais, somando seus esforços artísticos à luta decolonial e anti-imperialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. *The location of culture*. Massachusetts: Taylor and Francis Group, 1994.

BHARUCHA, R. *Theatre and the World*. New York: Routledge, 1993.

BHARUCHA, R.; FISCHER-LICHTE, E. Dialogue: Erika Fischer-Litche and Rustom Bharucha, Berlin, August 6, 2011. In: *Textures* – online plataforma for interweaving performance cultures at Freie Universität, Berlin, October, 2011.

CABALLERO, I. D. *Cenários Liminares. Teatralidades, Performance e Política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CIPPICIANI, I. A diáspora privilegiada: tateando os limites do interculturalismo entre ocidente e oriente. *Corpo e Diásporas Performativas*. (org.). Daniel Santos Costa. São Paulo, Paco Editorial, 2019.

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu: raízes e rotas II*. YouTube, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/IQFG424rUzc>. Acesso em: 22 set. 2020.

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/336819>. Acesso em:

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu e o mundo desencantado: caminhos e descaminhos de uma tradição ritual*. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

CIPPICIANI, I. *Gênero e Performance no Sul da Índia: da força da deusa à negação da mulher*. Revista Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 10, e021005, 2021.

DE BRUIN, H. M. *Kattaikkuttu: the flexibility of a South Indian theatre tradition*. Netherlands: Egbert Forsten, 1999.

DE BRUIN, H. M. *Kattaikkuttu and the world*. June, 19, 2017. Disponível em: <http://www.textures-platform.com/?p=4745>. Acesso em:

FALCÃO, I. *Corpo e Ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Curitiba: Editora CRV, 2021.

FÉRAL, J. *Além dos limites*. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Tradução: L. Saskya Jan. Londres: Routledge, 2008.

MIGNOLO, W. D. *Local Histories/Global Designs*. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. New Jersey, Princeton University Press, 2000.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento das culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAID, E. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

SANTOS, B. de S. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019 (e-book).

YUASA, Y. *The body, self-cultivation, and Ki-Energy*. New York: State University of New York Press, 1993.

ZARRILLI, P.; SASITHARAN, T.; KAPUR, A. *Intercultural Acting and Performer Training*. London e New York: Routledge, 2019.

CIPPICIANI, IRANI: Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atriz e bailarina, integra o grupo de pesquisa Estudos Culturais em Artes Presenciais, coordenado pela Professora Doutora Mariana Baruco M. Andraus (Unicamp/IA).