

Maria Fernanda Ceccon Vomero



Presenças desobedientes: processos cênicos, território e a experiência do comum

MARIA FERNANDA CECCON VOMERO

**Presenças desobedientes:
processos cênicos, território e a experiência do comum**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo como requisito para
a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Vomero, Maria Fernanda Ceccon
Presenças desobedientes: processos cênicos, território
e a experiência do comum / Maria Fernanda Ceccon Vomero;
orientadora, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. - São
Paulo, 2023.
328 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. América Latina. 2. teatro. 3. pedagogia. 4.
anticolonialidade. 5. epistemologia. I. Pupo, Maria Lúcia
de Souza Barros. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

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

Maria Fernanda Ceccon Vomero

Presenças desobedientes: processos cênicos, território e a experiência do comum. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.^a Dr.^a: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.^a Dr.^a: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.^a Dr.^a: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.^a Dr.^a: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Ao meu pai (1936-1999), grande incentivador
de minhas aventuras intelectuais, com saudade.*

*À Carolzinha Silveira Vomero, minha sobrinha, que eu possa
ter contribuído com sementes de outros futuros possíveis.*

*Aos zapatistas e aos povos
da América Latina/ Abya Yala/ América Ameríndia Ladina.*

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001."

Meus sinceros agradecimentos:

À minha mãe, pelo amor e pelo apoio incondicionais. As turbulências foram muitas e, se não fosse por seu estímulo incansável, talvez eu tivesse desistido.

À minha orientadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, pela acolhida do projeto, pelos aportes cuidadosos e pela paciência ao longo de todo o percurso.

Às e aos artistas que me inspiraram a realizar este trabalho, agora amigas e amigos queridos e admirados: Miguel Rocha, Dalma Régia, Davi Guimarães, Alex Mendes, Walmir Bess e todas/os que passaram pela Companhia de Teatro Heliópolis nesses anos de parceria; Paula González, Evelyn González, David Arancibia Urzúa, Elza Quinchaleo e toda a equipe de Kimvn Teatro; Roberto Palza, Rocío Moreno, Doris Ramos Choque, Mery Ramos Choque, Ernesto Alonso Calderón, Diego Suaña e todas e todos conhecidos do Grupo Teatral Deciertopicante e da cidade de Tacna; Carmen Ramos, queridíssima; as participantes da oficina-incubadora e também aquelas do 7º Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres; María Fernanda López Toledo, Renata López Cristo, Lucía Martínez, Cándido Baños e Abraham Ramírez Vásquez.

Aos grandes amigos Xavier Bartaburu e Valmir Santos, pela amizade generosa, pela escuta paciente e pelo incentivo constante.

Às e aos docentes que tanto contribuíram para estimular novas reflexões e uma ampliação fundamental em meus horizontes teóricos: as professoras doutoras Ileana Diéguez Caballero, Carolina Junqueira dos Santos, Daniela Moreno Feriani, Aivone de Carvalho Brandão e Marília Librandi-Rocha e os professores doutores Bernardo Ricupero, Ricardo Fabbrini e Sérgio Bairon.

Às professoras doutoras Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira e Marília Velardi, pela contribuições essenciais ao trabalho, partilhadas durante o exame de qualificação.

À querida Ana Harcha Cortés, pelos diálogos inspiradores e pela amizade.

À querida Monica Rueda, pelo apoio fundamental nos momentos mais difíceis.

Às amigas e aos amigos que fizeram contribuições afetivas ou intelectuais importantes em momentos cruciais da trajetória: Ana Campusano, Ana Júlia Marko, Claudia Aranda, Deise Dedé Pacheco, Dodi Leal, Eden Bastida, Guillermo Navarro, João Bernardo Caldeira, João Vitor Lago, Joel Poblete, Kiko Marques, Luvel García Leyva, Lilly Kerekes, Mariana Vieira e Paola Lopes Zamariola, representando tantas e tantos outros, inclusive amigas/os virtuais do perfil literário @_mafeentrelivros, além de meu irmão Alexandre Ceccon Vomero, das/os colegas do Servas México e parceiras/os d'A Digna, Cia O Grito, Cia Provisório-Definitivo e Velha Companhia.

A Antonio Araújo e Guilherme Marques, mais uma vez, pela oportunidade que me deram de trabalhar em seis edições da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, contando sempre com a confiança e o carinho de vocês.

À Capes, pelo financiamento de minha pesquisa.

À Secretaria Municipal de Cultura, na figura de Paloma de Freitas, pelo convite a integrar a 40ª Comissão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, uma experiência estimulante que não só me apresentou novas e novos interlocutores como também confirmou que minhas escolhas epistemológicas estão em sintonia com a busca de uma prática teatral mais inclusiva e dialógica.

Às companheiras zapatistas pela cuidadosa e amorosa realização do Segundo Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan (2019), em Chiapas, México, uma experiência que felizmente mudou meus rumos de pesquisa e me incentivou a seguir na luta por um mundo em que caibam muitos outros mundos.

* * *

VOMERO, M. F. C. **Presenças desobedientes: processos cênicos, território e a experiência do comum**. 2023. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumo

O presente trabalho acompanha os processos criativos de três coletivos teatrais da América Latina — Grupo Teatral Deciertopicante (Peru), Kimvn Teatro (Chile) e Companhia de Teatro Heliópolis (Brasil) — e apoia-se nas práticas pedagógicas desenvolvidas pela pesquisadora com o objetivo de elaborar uma crítica epistêmica/epistemológica em Artes Cênicas, guiada por perspectivas anticoloniais e transdisciplinares. Com base nesta crítica, pretende-se compreender as repercussões micropolíticas de processos criativos estruturados em torno a um pensamento e uma prática situados, com ênfase no vínculo com o território. O movimento zapatista aparece como paradigma das iniciativas autônomas e territorializadas no continente. A tese também incorpora o princípio da mútua criação (*uyway*), presente nas cosmopercepções andinas, como eixo fundamental das dinâmicas pedagógicas que apresentam potencial emancipatório, e defende o exercício de uma reflexão *nueva-mestiza* (ANZALDÚA, 1987) e *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018) que contemple os saberes ameríndios e afrodiáspóricos e dialogue com a multiplicidade de experiências cênicas presentes na América Latina.

Palavras-chave: América Latina; teatro; pedagogia; anticolonialidade; epistemologia.

VOMERO, M. F. C. **Presencias desobedientes: procesos escénicos, territorio y la experiencia de lo común.** 2023. Tesis (Doctorado en Pedagogía del Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumen

El presente trabajo acompaña los procesos creativos de tres colectivos teatrales de América Latina — Grupo Teatral Deciertopicante (Perú), Kimvn Teatro (Chile) y Companhia de Teatro Heliópolis (Brasil) — y se basa en las prácticas pedagógicas desarrolladas por la investigadora con el objetivo de elaborar un crítica epistémica/epistemológica en las Artes Escénicas, guiada por perspectivas anticoloniales y transdisciplinares. A partir de esa crítica, se pretende comprender las repercusiones micropolíticas de los procesos creativos estructurados en torno a un pensamiento y una práctica situados, con énfasis en el vínculo con el territorio. El movimiento zapatista aparece como paradigma de iniciativas autónomas y territorializadas en el continente. La tesis también incorpora el principio de la mutua creación (*uyway*), presente en las cosmopercepciones andinas, como eje fundamental de dinámicas pedagógicas que tienen potencial emancipador, y defiende el ejercicio de una reflexión *nueva-mestiza* (ANZALDÚA, 1987) y *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018), que contemplan saberes amerindios y afrodiaspóricos y dialogan con la multiplicidad de experiencias escénicas presentes en América Latina.

Palabras-clave: América Latina; teatro; pedagogía; anticolonialidad; epistemología.

VOMERO, M. F. C. **Disobedient presences: scenic processes, territory, and the experience of the common.** 2023. Thesis (Doctorate in Theatre Pedagogy) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Abstract

This work accompanies the creative processes of three Latin American theater groups – Grupo Teatral Deciertopicante (Peru), Kimvn Teatro (Chile) and Companhia de Teatro Heliópolis (Brazil) – and is based on the pedagogical practices developed by the researcher with the aim of elaborating an epistemic/epistemological critique in Performing Arts, guided by anti-colonial and transdisciplinary perspectives. Based on this critique, it is intended to understand the micropolitical repercussions of creative processes structured around a situated thought and practice, with emphasis on the connection with the territory. The Zapatista movement appears as a paradigm of autonomous and territorialized initiatives on the continent. The thesis also incorporates the principle of mutual creation (*uyway*), present in Andean world perceptions, as a fundamental axis of pedagogical dynamics that have emancipatory potential, and defends the exercise of a ‘*new mestiza*’ (ANZALDÚA, 1987) and *ch’ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018) thinking, which contemplates Amerindian and Afro-diasporic knowledge and dialogue with the multiplicity of stage experiences present in Latin America.


Keywords: Latin America; theater; pedagogy; anticoloniality; epistemology.

“En América Latina, la lucha contra la dominación de clase, contra la discriminación de color, contra la dominación cultural pasa también por el camino de [...] dejar de ser lo que nunca hemos sido, que no seremos y que no tenemos que ser”
Aníbal Quijano¹


¹ QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 741.

“Fueron el dolor y la rabia los que nos hicieron desafiarlo todo y a todos.”
Ejército Zapatista de Liberación Nacional, México²

² <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/09/el-dolor-y-la-rabia/>>



*Presenças desobedientes:
processos cênicos, território
e a experiência do comum*



Sumário

Apresentação	pág. 17
[Caderneta de notas]	pág. 26
Em meio às ruínas [prólogo]	pág. 28

PRIMEIRA PARTE – EMARANHADOS

1. Alma dividida, corpo-território: os saberes <i>ch'ixi</i> ou <i>mestizos</i>	pág. 56
1.1 O conhecimento situado: outras narrativas possíveis	pág. 60
1.2 Dupla entranha e o corpo-território	pág. 66
1.3 Encruzilhadas e arruaças	pág. 71
1.4 <i>Akapacha</i> : ambivalências incômodas	pág. 75
2. Anotações para uma palestra-performance: Quando deixamos de entender o mundo	pág. 81
3. Pedagogias comunitárias: o devir “dos de baixo” [México]	pág. 104
3.1 Pedagogia do encantamento: aprender quem somos	pág. 109
3.2 Pedagogia da rebeldia: subtrair a representação do poder	pág. 112
3.3 Performances e performatividades zapatistas	pág. 116
3.4 Comunidade, território e autonomia	pág. 121
3.5 Hay que caminar preguntando	pág. 126
[Caderneta de notas]	pág. 128

SEGUNDA PARTE – ERRÂNCIAS

4. Criação mútua: uma aventura andina [Peru]	pág. 133
4.1 DIÁRIO DE BORDO: O projeto Pascua del Anaco	pág. 135
4.2 DIÁRIO DE BORDO: Tacna, la heroica	pág. 141
4.3 DIÁRIO DE BORDO: Fios de uma tessitura conjunta	pág. 145
4. 4 DIÁRIO DE BORDO: O aprendizado da mútua criação	pág. 150

4.5 DIÁRIO DE BORDO: A pandemia, a virtualidade e os/as espectadores/as	pág. 152
4.6 DIÁRIO DE BORDO: Centro, periferia e emergências	pág. 159
4.7 DIÁRIO DE BORDO: A descoberta de formas próprias	pág. 165
5. Teatro-território: <i>ruka</i> (casa), <i>pewma</i> (sonho) e <i>newen</i> (força) [Chile]...	pág. 182
5.1 O corpo presente: raízes e memórias subterrâneas	pág. 188
5.2 Wallmapu: cartografias ancestrais expandidas	pág. 196
5.3 Através da cena: invisíveis, irrepresentáveis e ausentes	pág. 204
5.4 Todas as vidas sem exceção: o teatro ainda dá conta?	pág. 210
6. Ancestralidade e a perspectiva ético-estética situada [Brasil]	pág. 223
6.1 Prólogo: confluências e transfluências	pág. 225
6.2 A companhia: como tudo começou	pág. 230
6.3 Sutil violento: um país em desmontagem	pág. 238
6.4 Uma função ainda em teste	pág. 244
6.5 Raios e trovões sob o olhar de Xangô	pág. 247
6.6 A hora e a vez de Oyá-lansã	pág. 257
[Caderneta de notas]	pág. 268

TERCEIRA PARTE – FABULAÇÕES CRÍTICAS

7. Improvisações sobre os vaga-lumes	pág. 272
7.1 Registro de criação: a potência poética e política do território	pág. 276
7.2 Registro de criação: a desobediência	pág. 279
7.3 Registro de criação: a radicalidade e o gesto vital	pág. 282
7.4 Registro de criação: imaginação e sonhos	pág. 286
8. Instaurar perguntas, permitir novos modos de existência (a modo de epílogo)	pág. 293
8.1 Imaginários divergentes: uma tentativa	pág. 295
8.2 Ficções dissidentes: uma conquista	pág. 300
8.3 Presenças desobedientes: premências e desafios	pág. 303
8.4 Outros mundos possíveis: o depois	pág. 308
8.5 A experiência do comum: uma fabulação	pág. 310

Referências bibliográficas pág. 314

Anexo 1 – Lista de entrevistadas e entrevistados pág. 324

Anexo 2 – Crédito das imagens usadas..... pág. 326

México

CDMX



• STO DOMINGO VANAUITLÁN

OAXACA



FINCA ALEMANIA

CARACOL TZOOTS CHOT

• SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

SANTA MARÍA HUATLUCO

PACÍFICO

• LIMA

Peru

• CUSCO



TACNA

Brasil

HELÍOPOLIS
SÃO PAULO



SANTIAGO

Chile

CONCEPCION

PUCÓN

TEMUCO



ATLÂNTICO

Apresentação

“Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.”

Antonio Machado, poeta espanhol

Esta tese não é, em essência, sobre os três coletivos analisados — Grupo Teatral Deciertopicante (Peru), Kimvn Teatro (Chile) e Companhia de Teatro Heliópolis (Brasil) —, nem sobre as práticas pedagógicas desenvolvidas pela pesquisadora em conjunto com as/os artistas que deles participam, tampouco sobre o movimento zapatista. Mas baseia-se em todas essas experiências para *fomentar uma crítica epistêmica/epistemológica em Artes Cênicas*, guiada por perspectivas anticoloniais e transdisciplinares, e compreender as repercussões micropolíticas de processos criativos estruturados em torno a um pensamento e uma prática situados, com ênfase no vínculo com o território. A estrutura da tese respeita o caráter não linear e formalmente múltiplo de seu exercício reflexivo, em que os capítulos seguem uma ordem sugerida pela pesquisadora — emaranhados > errâncias > fabulações —, mas que podem ser subvertidos pelas/os leitoras/es.

Ainda que alguns capítulos possam parecer “estudos de caso”, não devem ser considerados assim; as demandas da pesquisa não “couberam” nessa metodologia. Além disso, determinados exemplos vêm da trajetória da pesquisadora e não dos coletivos teatrais. Não nos guiamos por uma divisão entre teoria e prática; se alguns trechos do texto são mais densos, é porque assim nos pareceu adequado desenvolver certos assuntos. Afinal, consideramos a elucubração intelectual um exercício criativo e, de certo modo, também “prático”. E, embora usemos o termo “tese”, nem sempre aderimos às formações discursivas que usualmente legitimam um trabalho acadêmico.

O contexto em que esta pesquisa se situa — de onde parte, para onde se volta, em que se baseia —, passou por tremores, sacudidas e rupturas. Tanto a investigação quanto o percurso da pesquisadora foram impactados por guinadas importantes. O exame de qualificação, ocorrido de forma virtual em 6 de maio de 2020, durante os

primeiros meses de confinamento obrigatório em razão da pandemia de covid-19, foi um desses momentos. O encontro com a orientadora e as duas professoras convidadas revelou-se fundamental para a redefinição de rota, em especial no aspecto formal. Fazemos questão de partilhar alguns apontamentos fundamentais que surgiram durante o exame, “traduzidos” em linguagem própria, pois sustentam as escolhas feitas desde então e contribuem para o exercício epistêmico³:

- revelar como o modo de pensar foi sendo forjado, encontrar a lógica própria da pesquisa e identificar como esse pensamento em processo influencia o procedimento (*não temer expor as estruturas reflexivas, os titubeios, os vestígios e as desistências*).
- se um dos conceitos-chave do trabalho é a noção política de desobediência, por que tanta obediência a fórmulas e formas acadêmicas cristalizadas (sobretudo no texto) *que aparentemente estão freando o aprofundamento e a expansão da reflexão e da narrativa? Ora, pôr o sofá na cozinha. Encontrar um meteorito no museu.*
- pensar com pensamentos outros, como diz Eduardo Viveiros de Castro. Escutar a escrita, conforme sugere Marília Librandi. O mundo inteiro como lugar estranho, já propunha Nelson García Canclini. A perspectiva vacilante, a cena da dúvida, a forma “ensaio”. *Romper com alguns autores, estabelecer novos diálogos.*
- trabalhar cada capítulo como uma microtese, que aprofunda determinados temas e engaja um certo rol de autores. Pensar em conjunto sem justapor as linhas de força. *Não temos intenção de estabelecer comparações nem de considerar os coletivos como partes de um mesmo contexto para chegar a uma conclusão comum. Trata-se de um percurso — ou seja, envolve movimento e deslocamento — a fim de compreender como processos artísticos de grupos latino-americanos, cada qual com suas singularidades e seus aspectos pedagógicos próprios, podem ser experiências micropolíticas.*
- manter o corpo sempre presente na escrita: o corpo como lugar/lócus de pensamento, de ação, de encontro e de compreensão. *Incorporar, encarnar,*

³ Esses tópicos, com alguma edição, constam do relatório de atividades referente ao ano 2020 apresentado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP no início do ano seguinte, 2021.

corporificar. Examinar os outros corpos: de indesejados a desejantes. As artes cênicas seriam uma linguagem privilegiada para essa emancipação?

- Investigar as relações entre ética e estética, política e poética. *As práticas cênicas funcionariam como laboratórios de cidadania?*

Optamos, então, por ressaltar o caráter processual das reflexões e análises ao longo do trabalho, manter inserções de lampejos explicitamente ficcionais (quando possibilitavam a melhor expressão das ideias) e tensionar a escrita para que transparecesse também o investimento criativo mobilizado pela pesquisa numa tentativa de aproximar reflexão teórica e processo artístico. A inserção das “cadernetas de notas” em momentos-chave do trabalho destaca decisões íntimas e/ou vislumbres surgidos no percurso. Decidimos não traduzir citações e depoimentos em espanhol a fim de dar vazão ao caráter polissêmico da própria linguagem, fabulando uma espécie de fluxo dialógico latino-americano.

Um último registro faz-se importante, agora em primeira pessoa do singular: foram mais de quinze anos dedicados ao exercício do Jornalismo, como repórter, editora, redatora ou freelancer, antes do início da pós-graduação em Artes Cênicas. Somem-se a eles uma longa experiência como viajante, com mochila nas costas e cerca de quarenta países já visitados; a vivência como estudante estrangeira em Barcelona, Espanha, durante um ano e meio para cursar um master profissionalizante em Documentário Criativo (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010-2011), e uma trajetória inusitada e empírica nas Artes Cênicas a partir de 2014, nas funções de provocadora cênica, curadora de ações pedagógicas e “palestrante performática”. Talvez por isso minha concepção de “pesquisadora em Humanidades” se aproxime da figura do “poeta do contemporâneo” do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), e as dinâmicas sociopolíticas, a análise crítica das reverberações do momento presente e os relatos colhidos *in loco* recebam tanta atenção em minha produção teórica.

Nós comigo, nós conosco

Em muitas línguas de matriz tupi-guarani, há duas formas para a primeira pessoa do plural — uma que inclui o/a interlocutor/a, outra que o/a exclui. No tupi falado em território hoje brasileiro, usam-se o *îandé* — nós com você/s — e o *oré* — nós sem você/s. No mapudungun, o idioma mapuche (“a fala da terra”), também há duas

modalidades para a primeira pessoa do plural: *iñchiw* — nós dois/duas — e *iñchiñ* — nós todos/todas. Descubro, por acaso, um trecho do livro *The Meaning of Tingo and Other Extraordinary Words from Around the World* (2005), escrito pelo britânico Adam Jacot de Boinod, no qual ele comenta que em jiwari, idioma aborígine da Austrália, desaparecido em 1986 com a morte de seu último falante nativo, há quatro formas para o “nós”: *ngali*, nós dois incluindo você; *ngaliju*, nós dois excluindo você; *nganthurru*, todos nós incluindo você; *nganthurraju*, todos nós excluindo você.

Esta tese está escrita em primeira pessoa — ora do plural, ora do singular. Inspirada na diversidade de modalidades de primeira pessoa em línguas nativas de territórios colonizados, proponho que compreendamos assim: quando aparece “eu”, refiro-me à minha experiência singular (seja como pessoa no mundo, seja como narradora no texto, ou ainda como pesquisadora em campo); quando opto pelo “nós”, trata-se de uma postura mais conjunta e dialógica, em especial quando mobilizo ideias partilhadas ou disponíveis no contexto coletivo. Esse “nós” inclusivo também é uma espécie de convite ou chamamento.

Esta tese está redigida em português brasileiro⁴, incorporando — como explicarei adiante — termos mobilizadores e, vez ou outra, expressões sem tradução numa tentativa de marcar a rota traçada pela pesquisa, abrindo a possibilidade de polifonia e algumas fricções. Afinal, as escolhas da pesquisadora não se limitam aos temas de estudo, à perspectiva teórica, à abordagem experimentada e às vozes presentes, mas também ao aparato lexical, sintático e estilístico usado, em exercício criativo-criador com os limites da normatização exigida. Língua e linguagem são também territórios em transformação — e disputa.

Ao final de seu *Esferas da insurreição – Notas para uma vida não cafetinada* (2018), a psicanalista brasileira Suely Rolnik oferece uma espécie de síntese dos temas discutidos ao longo do livro sob o título de “Dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente”. Destaco três desses tópicos, que têm guiado minhas incursões reflexivas e criativas-criadoras:

6. Não ceder à vontade de conservação das formas e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de

⁴ Em sintonia com pesquisadoras/es como Eni Orlandi e José Simão da Silva Sobrinho, acreditamos que os processos discursivos históricos da língua do/no Brasil, ao incorporar influências indígenas, afrodiáspóricas e imigrantes na língua do colonizador, constituíram uma língua brasileira. De todo modo, o texto deste trabalho está em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

produção de diferença. Sustentar-se no fio tênue deste estado instável até que a imaginação criadora construa um lugar de corpo-e-fala que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que esta experiência anuncia, permitindo assim que as formas agonizantes acabem de morrer;

7. Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora, para evitar o risco de interromper a germinação de um mundo e, com isso, tornar a imaginação vulnerável a deixar-se desviar pelo regime colonial-cafetinístico. Tal desvio transforma a imaginação criadora em mera 'criatividade' a serviço da reprodução do status quo que, mascarado de 'novidade', torna-se sedutor e mobiliza o desejo de consumo;

[...]

10. Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação, modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir. (ROLNIK, op. cit, pp. 196-197)

Baseada nesses tópicos, escolho três termos-faróis para as partes que compõem esta tese, permanecendo na busca de entrelaçar performativamente experimentos analíticos e experimentos estilísticos na escrita deste trabalho:

Parte 1 – Emaranhados

Evitar a conservação das formas, o que tende a refrear o impulso de produção de diferença. Para quem trabalha com processos artísticos e pesquisa seus aspectos pedagógicos, esta é uma premissa fundamental. E remete à ideia de **emaranhados** do antropólogo britânico Tim Ingold. No livro *Lines: a brief history* (Routledge, 2007), Ingold sugere que nossas práticas cotidianas de habitar o mundo geram traçados dinâmicos e ilimitados, formados à medida em que algo é posto em fluxo. Um emaranhado seria, então, uma malha de linhas entrelaçadas em movimento e crescimento, como uma teia de aranha. No artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), ele propõe uma ontologia que valoriza as forças e os fluxos – e não as formas, como prega o ainda influente modelo hilemórfico⁵ de Aristóteles (a criação como dar forma à matéria) cuja ênfase está no objeto, o “produto final”.

Por isso, para Ingold (2012, p. 31), há diferença entre “ocupar um mundo repleto de objetos”, no qual os conteúdos parecem já estar trancados em suas formas, fechados em si mesmos, e “habitar o mundo”, em que tudo se encontra em processo de formação e mútua permeabilidade. Ingold relembra Paul Klee: forma é morte; dar

⁵ Ver “O Hilemorfismo Aristotélico” em <<https://filosofia.fflch.usp.br/node/1070>> (Acesso em 10/12/2021).

forma é vida. Também não se trata de devolver agência às coisas, pressupondo um mundo já morto ou tornado inerte que se tenta reanimar — como se estivesse “cristalizado na forma de um precipitado sólido e homogêneo, à espera de ser diferenciado pela sobreposição de uma forma cultural”, diz (idem, p. 34). “Nesse mundo estável e estabilizado, nada flui.” Trata-se, sim, de trazer as coisas à vida como um exercício de “itinerância” e improvisação, isto é, de “seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam”.

E, mais adiante, acrescenta Ingold (idem, p. 38): “O (ou a) artista — assim como o artesão — é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas”. O emaranhado pulsante dos fluxos e processos vitais compõe a textura do mundo, desafiando supostas fronteiras, como aquelas entre o corpo e o ambiente. Ora, o pensamento vaza, a mente transborda, assim como nós somos habitadas/os — literalmente — pelas forças do entorno.

Parte 2 – Errâncias

Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora, para evitar o risco de interromper a germinação de um mundo. Meu primeiro contato com o pensamento do pedagogo, filósofo e escritor francês Fernand Deligny se deu graças a uma menção feita por Peter Pal Pélbart no texto “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’” (2014). Depois, descobri seu livro *O aracniano e outros textos* (n-1 edições, 2015). Fiquei encantada pela ousadia das reflexões, da pesquisa e da própria escrita de Deligny (1913-1996), que trabalhou com crianças e adolescentes considerados inadaptados/ inadaptáveis à sociedade em diferentes iniciativas até 1967, quando se instalou na região das Cévennes, França, e, acompanhado por outros adultos, criou uma comunidade de acolhimento a crianças e jovens autistas.

Para Deligny, o autismo era um ponto de vista, que não recorria à linguagem nem à representação para narrar ou narrar-se. Assim, o educador francês afastava-se tanto do fonocentrismo quanto da primazia logocêntrica. Ao permitir que as crianças estabelecessem uma relação com o território, deslocando-se livremente — seja acompanhando os trajetos feitos pelos adultos nas atividades cotidianas, seja nas chamadas “**linhas de errância**”, um vagar sem finalidade —, Deligny propiciou a emergência de um comum, uma vida em rede, em estado de presença próxima, porque compreendeu que *os traçados eram um modo de as crianças se expressarem.*

Esses deslocamentos foram registrados em transparências, que, sobrepostas, geraram mapas, revelando o não visível: aquilo que um sujeito com acesso ao simbólico não vê. Em *Projeto N* (1979), filme dirigido por Alain Cazuc com registros de imagens cotidianas da comunidade nas Cévennes, é possível conhecer mais dessa experiência pedagógica.

Parte 3 – Fabulações críticas

Reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação, modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir. Há ideias, histórias, ponderações e afirmações que permanecem conosco, resignificando-se como materiais orgânicos que fermentam, se decompõem, transformam-se em abrigo ou alimento de outros seres. Em meu trabalho profissional como provocadora cênica – ou seja, fomentadora de fabulações e improvisações, polidora de materiais cênicos e dramaturgicos – de diversos coletivos teatrais⁶, essa dinâmica de fermentação, decomposição e recriação de elementos vivos é uma constante. Daí a intenção, talvez um tanto tímida mas presente, de transformar esta tese numa compostagem, acompanhando a proposta da filósofa da ciência estadunidense Donna Haraway (2019) de semear mundos, estimular o devir-com, gerar alianças e parentescos com as espécies todas que nos cercam, adubar-nos mutuamente. E assim, agora com o ideal zapatista (que aparecerá muitas outras vezes ao longo deste trabalho), *crear un mundo donde quepan muchos mundos*. Estas também são – ou deveriam ser – premissas das Artes da Cena em seu caráter pedagógico, fabuloso e fabular, creio eu.

Então, para além de possíveis “considerações finais”, este trabalho aponta para **fabulações críticas** – tomo o termo emprestado da ensaísta e pesquisadora estadunidense Saidiya Hartman ([2008] 2020), cujo trabalho gira em torno da análise de arquivos relacionados à escravidão atlântica e às políticas de reparação. Hartman propõe a escrita de “narrativas de contra-História” que possam, no presente, recuperar vidas que foram desfiguradas pela violência no mundo real e, nos arquivos, soterradas ou apagadas por estatísticas, códigos, fragmentos de discursos dispersos e histórias

⁶ Para citar alguns com os quais trabalhei desde 2014, Companhia de Teatro Heliópolis (ver o sexto capítulo, **Ancestralidade e a perspectiva ético-estética situada [Brasil]**), Garagem 21, Velha Companhia e Companhia Provisório-Definitivo, todos de São Paulo. Também iniciei esse trabalho com as criadoras cênicas convidadas pelo 7º Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, concebido e coordenado pela artista mexicana Carmen Ramos, com apoio do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura do México (mais informações no oitavo capítulo, **Instaurar perguntas, permitir novos modos de existência**).

degradantes de abusos. No ensaio *Vênus em dois atos* ([2008] 2020), Hartman busca encarnar em palavras a existência de Vênus, uma das duas jovens negras mortas no navio *Recovery* durante a travessia do Atlântico, desafiando os limites do arquivo.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. [...] Ao recontar a história do que aconteceu a bordo do *Recovery*, enfatizei a incomensurabilidade entre os discursos prevaletentes e o evento, amplifiquei a instabilidade e a discrepância do arquivo, desprezei a ilusão realista usual na escrita da História e produzi uma contra-História na intersecção do fictício e do histórico. A contra-História, de acordo com Gallagher e Greenblatt⁷, ‘opõe-se não apenas às narrativas dominantes, mas também aos modos de pensamento histórico e métodos de pesquisa prevaletentes.’ (HARTMAN, op. cit, pp. 29-30)

Uma vez que assumamos que a realidade também é uma ficção, só que consensual e negando seu caráter de ficção (cf. RANCIÈRE, 2012, p. 74), podemos considerar as fabulações críticas como exercícios imaginativos e desobedientes, que desestabilizam os enunciados hegemônicos na medida em que abrem fissuras no chão liso das certezas (cf. LEPECKI, 2011) e desvelam a ilusão realista ou o verniz definitivo não só da “escrita da História”, mas também (e por que não?) de uma tese acadêmica — um experimento do pensamento resultante de um processo de criação, afinal. Minha proposta, portanto, é fabular criticamente desde o ponto final ou de chegada dessa trajetória de pesquisa, em consonância com as fabulações outras que se farão presentes ao longo do texto.

...

Por fim, vale dizer que neste trabalho opto por marcar o plural -as/os sempre que possível. Embora gramaticalmente correto e usado pela força do hábito, o plural masculino histórica e politicamente nem sempre foi inclusivo ou contemplou a presença ativa de mulheres e pessoas não binárias. Eu mesma, já há um bom tempo, não me reconheço mais em adjetivos generalizantes terminados em -os ou em frases tidas como universalizantes em que a palavra “homem” é empregada como sinônimo de pessoa, indivíduo ou ser humano. Diz Rancière (2014, p. 117): “Se as palavras

⁷ GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. “Counter-History and the Anecdote”. In: **Practicing New Historicism**. Chicago: University of Chicago, 2001, p. 52.

servem para confundir as coisas, é porque a batalha a respeito das palavras é indissociável da batalha a respeito das coisas”. Sou grata aos estudos feministas decoloniais e aos ativismos negros, indígenas e latino-americanos pela luta contra a confiscação de nossa agência e presença na linguagem operada pelo poder.

Recupero a palavra-guia de minha dissertação de mestrado sobre o teatro realizado na Palestina⁸: *sumud*, termo árabe que trago tatuado no braço e que pode ser traduzido como a postura de manter-se firme a despeito das intempéries; resiliência. No doutorado, atravessei o oceano para estar de volta ao meu continente de origem. Aqui, reencontro o *nwen*: em mapudungun, a força, física ou volitiva, singular ou múltipla, que constitui o mundo e o que há nele; expressa-se por meio de lugares, espíritos, animais ou eventos (de triunfo ou de derrota). Nós comigo, nós conosco. Reencontro o *axé*.

⁸ VOMERO, Maria Fernanda Ceccon. **Teatro e direitos humanos: ética e estética como forma de resistência**. 2017. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. (Acesso em 06/02/2023).

I. Reclamar el derecho a decirlo todo

Apenas quando levanto, pela manhã, lençóis revirados confirmando o sono agitado, o corpo suado em coreografia sonâmbula, constato que tudo não passou de um sonho.

Um sonho. Eu me encontrava em pleno deserto. Sabia que era o deserto de Tacna, sul do Peru, não mais o da Palestina, apesar das oliveiras, da sequência de oliveiras de troncos grossos e folhas de um verde opaco tão sedutor. Sim, era Tacna, o deserto de Tacna. Caminhava bordeando a estrada reta, infinita e vazia. O céu azul, o sol inclemente. As oliveiras ficavam para trás. Vez ou outra, uma pequena cruz rodeada por flores de plástico indicava um altazinho à beira do asfalto. Tomava cuidado em olhar para o chão, porque me haviam dito que ainda existiam artefatos explosivos ali, aquela fronteira era um campo minado, culpa do Pinochet. Decidi mudar de rota e seguir um desvio. Cheguei, então, até o Complexo Arqueológico de Miculla, onde se encontram petróglifos de milhares de anos. No parque, eu observava as rochas, tentava desvendar seus desenhos e narrativas, sentia que havia alguma descoberta que me aguardava ali. Subitamente, caí em um pântano. No princípio, era apenas uma poça de lama, que se tornou um lago e não parava de crescer. Curiosamente, naquele momento, em minhas mãos apareceu um punhado de folhas — era a minha tese, a minha tese! Aflita, entre sair dali e salvar aquele punhado de folhas, comecei a gritar em espanhol: “¡Reclamar el derecho a decirlo todo!” Meu grito despertou desenhos de rochas próximas: figuras humanas, animais e répteis ganharam vida. Um pássaro saído das pedras veio me salvar. Carregou-me até terra firme. Em troca, para meu desespero, bicou o punhado de folhas e o devorou. De volta ao vale de areia ardente de Miculla, sem tese, sem rumo, sentia-me só e perdida. No entanto, as pinturas rupestres pareciam conversar comigo. Contavam-me histórias em uma língua estranha. Meu corpo aprendia os gestos que os desenhos assumiam, como se eu tentasse compreender a narrativa performando-a. E, ao representar o que julgava ver nas pinturas das pedras, entendia o que eu mesma narrava. Só que minha voz não saía e eu não conseguia expressar em palavras. Sentia sede e desespero. Ao longe, notei uma caravana de múmias Chinchorro vindo da região de Arica, lá do outro lado da fronteira, já no Chile. Tentei chamar sua atenção, sem sucesso. Exausta,

deixei-me cair na areia, que parecia macia, macia. “*Reclamar el derecho a decirlo todo*”, eu murmurava. “*El derecho a decirlo...*” Fechei os olhos.

Nunca mais encontrei aquelas folhas, dentro ou fora do sonho. Precisei escrever outras, totalmente novas, totalmente diferentes, motivada pelos segredos contados pelos petróglifos daquele deserto.

Observação: Tomo emprestado o título original do livro de poemas da chilena Julieta Marchant, *Reclamar el derecho a decirlo todo*, editado em português pela Moinhos, em 2021, com o título *Reclamar o direito de dizer tudo*.

EM MEIO ÀS RUÍNAS

Prólogo

“Não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins/
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/
A vida presente”
Carlos Drummond de Andrade, *Mãos dadas*

Este trabalho já se anuncia como um fracasso. Se voltarmos à etimologia do termo, talvez a justificativa fique logo evidente. É bem provável que a palavra “fracasso” derive de uma combinação entre dois vocábulos latinos — *frangere*, que significa quebrar, e *quassare*, cujo significado é agitar com força, sacudir, chacoalhar, fazer tremer. No italiano, o substantivo *fracasso* quer dizer estrondo e o verbo *fracassare*, destruir, romper, arruinar. Em português, os sinônimos triviais de “fracasso” são insucesso, falta de êxito, malogro. No entanto, os dicionários, como o digital *Caldas Aulete*, também registram o sentido de “estrondo produzido por algo que se parte ou cai”⁹ e situam a origem do étimo no italiano.

Deste modo, este trabalho é fruto de uma quebra, um chacoalhão, um tremor estrepitoso. E, como tal, não se apresenta esteticamente homogêneo, linear ou maciço — não foi viável concebê-lo ou produzi-lo assim. Um texto sequencial, uniforme em tom e registro, correto (na acepção de “apropriado às circunstâncias”¹⁰) não daria conta de contemplar e reverberar as indagações, os aprendizados e as constatações presentes no truncado percurso desta investigação. Do início da pesquisa ao momento final da escrita, foram muitas as sacudidas e os estrondos em âmbito íntimo e coletivo — sem contar os tremores de terra experimentados durante as estadas no Peru (2018, 2022) e no México (2020, 2022). Ao acolher autoras/es, saberes, perspectivas e bibliografias afins às experiências vividas ou acompanhadas, acabei naturalmente afastando-me de certo legado que não fazia mais sentido para a pesquisadora, artista e ativista que me tornei. Malogrou-se minha tentativa de fidelidade ao cânone inicial.

Tentei traduzir essa sensação de ruptura em um texto poético:

⁹ Em **Dicionário Caldas Aulete** digital: <<https://www.aulete.com.br/fracasso>>

¹⁰ Ver tópico 3 do verbete em **Dicionário Caldas Aulete** digital: <<https://www.aulete.com.br/correto>>

Cicatrizes e rachaduras

Até pouco tempo atrás, eu segurava um utensílio de porcelana, quando deliberadamente — sem paixões ou destemperos — deixei que se espatifasse no chão. Não fazia mais sentido para mim; também não gostava mais da pessoa que eu era enquanto o segurava. Simplesmente deixei-o cair. Deixei que se rompesse. Que fosse embora da minha vida. Que eu fosse embora da sua. Lembrei-me imediatamente da cena do ator Renato Ferracini em Kintsugi, 100 memórias, peça do Lume Teatro.

Essa porcelana hoje não me faz falta. Já não preciso dela. Não me comovi com os pedaços espalhados pelo chão, tampouco os celebrei. Decidi recompô-la: havia ali uma história a se contar. Precisávamos, a porcelana e eu, dessa efêmera parceria de recomposição de formas — ou de criação de uma nova, dela, minha, assumindo as marcas da ruptura. Me reconheci na peça de cicatrizes douradas. Afinal, tornei-me uma mulher de muitas cicatrizes exteriores e interiores, que carrego sem constrangimentos. Dei-me conta da pequena poesia do recompor-se, do cicatrizar-se, do acolher as feridas e deixar que sequem, sem esperar absolutamente nada em troca — nem mesmo a compreensão de alguém, tampouco louros pela tarefa cumprida.

Ali, perto da janela e das rosas amarelas, coloquei a porcelana cheia de ranhuras douradas. Não nos pertencíamos. Segui caminho.

...

Kintsugi é a arte japonesa de reparar uma cerâmica em pedaços usando laca misturada a pó de ouro, prata ou platina, sem dissimular as rachaduras. A tradição do kintsugi reflete uma das aplicações estéticas da filosofia do wabi-sabi, que valoriza a imperfeição, a incompletude e a transitoriedade. Ao assumir que a presente tese foi trabalhada segundo a técnica e a poética do kintsugi, permito que saberes desertores conduzam essa aventura intelectual-afetiva como a cola dourada que une pedaços de uma estrutura de pensamento, que, se estivesse intacta, já não faria mais sentido algum.

A crise sanitária provocada pela pandemia de covid-19 impactou a tudo e a todas, todos. No âmbito coletivo, respostas insuficientes ou inadequadas de muitos governantes à pandemia corroboraram para um número maior de mortes por covid-19 e geraram graves repercussões socioeconômicas, em especial na América Latina. Sem entrar em detalhes, é importante ressaltar o impacto financeiro da crise sanitária no setor das artes em diversos países. Decretados o confinamento obrigatório e o fechamento de salas de teatro e outros espaços culturais, as criações passaram a ocupar a cena virtual, sob a forma de experimentos ou registros diversos. Obviamente artistas e coletivos teatrais tiveram que se adaptar ao ambiente digital para iniciar processos criativos ou prosseguir com seus trabalhos. Novas estratégias pedagógicas e práticas artísticas surgiram no período; outras revelaram-se insuficientes — não apenas para as plataformas virtuais, mas também para o presente e suas exigências conviviais renovadas.

Não seria, então, a oportunidade ideal de repensar epistemologias, propor outras trilhas analíticas, experimentar abordagens diferenciadas?

1. Turbulências na cena pública

Entre o começo de 2018 e o início de 2023, período de realização desta pesquisa, muita coisa também aconteceu na cena política dos países abarcados pelo presente trabalho. Não foram meras mudanças partidárias ou crises pontuais, sem maiores consequências — pelo contrário.

O Peru, por exemplo, teve seis presidentes em seis anos: Pedro Pablo Kuczynski (renunciou antes que o Congresso votasse o impeachment); Martín Vizcarra (sofreu impeachment por “incapacidade oral”); Manuel Merino (renunciou após seis dias na função, em razão de protestos massivos pelo país, reprimidos com violência); Francisco Sagasti (escolhido pelo Congresso, permaneceu até as novas eleições); Pedro Castillo (eleito pelo voto popular em 2021, foi deposto e preso por tentativa de golpe de Estado no fim de 2022) e Dina Boluarte, vice-presidente indicada pelo Congresso para assumir a presidência a partir de 7 de dezembro de 2022.

Desde que Castillo foi destituído do cargo, o governo do Peru enfrentou protestos permanentes clamando pelo fechamento do Congresso, renúncia da presidente e novas eleições gerais. Em 05 de fevereiro de 2023, Boluarte decretou estado de emergência por 60 dias em sete regiões do país — inclusive Tacna, onde se localiza

um dos coletivos teatrais examinados na tese. Semanas antes, em 10 de janeiro, a Promotoria peruana iniciara uma investigação contra Boluarte por supostos crimes de “genocídio, homicídio qualificado e ferimentos graves”. Até aquela data, 48 pessoas tinham morrido e outras 600 haviam sido feridas nos confrontos entre manifestantes, polícia e exército.

Já o Chile, entre outubro de 2019 e março de 2020, passou por um intenso período de convulsão social — nomeado localmente de *estallido social* —, com protestos quase diários e repressão violenta dos *carabineros* (a polícia militar chilena) em várias cidades. Segundo relatório do Instituto Nacional de Derechos Humanos (2020), foram registradas 34 mortes; 460 casos de lesão ocular — muitos com perda total de visão — por disparos feitos pela polícia; 500 estupros; 7 mil feridos e cerca de 22 mil pessoas detidas. Porém, a população chilena aprovou, em plebiscito, a formação de uma Assembleia Constituinte¹¹ para a elaboração de uma nova constituição. Os 155 integrantes foram eleitos popularmente em maio de 2021 e, no início dos trabalhos, a deputada mapuche Elisa Loncón foi escolhida para presidi-los. No ano seguinte, em 11 de março de 2022, o ex-líder estudantil Gabriel Boric Font, aos 35 anos assumiu a presidência do Chile, depois de ter sido eleito com mais de 55% dos votos.

Em 4 de maio de 2022, a Assembleia Constituinte aprovou um artigo inédito, elaborado pela Comissão de Direitos Fundamentais, sobre o reconhecimento do direito à terra pelas populações indígenas:

Artículo 21. Derecho a las tierras, territorios y recursos.

El Estado reconoce y garantiza conforme a la Constitución, el derecho de los pueblos y naciones indígenas a sus tierras, territorios y recursos.

La propiedad de las tierras indígenas goza de especial protección. El Estado establecerá instrumentos jurídicos eficaces para su catastro, regularización, demarcación, titulación, reparación y restitución.

La restitución constituye un mecanismo preferente de reparación, de utilidad pública e interés general.

Conforme a la constitución y la ley, los pueblos y naciones indígenas tienen derecho a utilizar los recursos que tradicionalmente han usado u ocupado, que se encuentran en sus territorios y sean indispensables para su existencia colectiva.¹²

¹¹ A Assembleia Constituinte esteve formada por 155 integrantes, entre 78 homens e 77 mulheres, e dos quais 17 eram representantes de povos indígenas (mapuche, aimara, rapanui, quechua, atacameños, diaguitas, collas, kawéskar, yaganes e changos). Ver: <<https://chileconstituyente.cl/>> (Acesso em 01/02/2023).

¹² Rascunho atualizado da redação da constituição chilena disponível na página **Chile Constituyente**:

Na mesma data, a mapuche-chilena Paula González Seguel, co-fundadora e diretora do Kimvn Teatro, um dos grupos estudados nesta tese, escreveu nas redes sociais do coletivo:

Por catorce años como compañía hemos trabajado en visibilizar a través del arte problemáticas y demandas del pueblo Mapuche y nunca pensamos que una historia eterna de violencias podría comenzar a cambiar... si bien pasarán años para que se materialice en la práctica una escritura, las palabras como bien se dice en el teatro construyen realidades.¹³

No entanto, em plebiscito realizado em 4 de setembro de 2022, 62% dos votantes chilenos rejeitaram a proposta da nova constituição apresentada pela Assembleia Constituinte. Com isso, continua válida a carta em vigor desde a época da ditadura de Augusto Pinochet, que durou de 1973 a 1980. O resultado drenou parte do apoio popular ao presidente, cujas promessas de campanha se apoiavam numa estrutura governamental distinta. Oportunista, a direita chilena, herdeira do pinochetismo, tem se apossado do processo constitucional, reiniciado no fim de 2022, distanciando-o da participação popular. No momento de finalização desta tese, Gabriel Boric, prestes a completar um ano de mandato, tinha um índice de 35% de aprovação, segundo o instituto de pesquisas Cadem. E não havia ainda realizado nenhum avanço significativo na questão mapuche.

No México, o ano de 2018 terminou com prenúncios de mudança: o progressista Andrés Manuel López Obrador assumiu a presidência, em 1º de dezembro, após ter sido eleito com mais de 53% dos votos. O Movimiento Regeneración Nacional (Morena), partido de López Obrador, pôs fim à hegemonia de mais de sete décadas do Partido Revolucionário Institucional (PRI) — que governou de 1929 a 2000 e de 2012 a 2018 — e a dois mandatos do também direitista Partido Acción Nacional (PAN). Porém, ao longo dos anos, o governo tem sido criticado por seu viés populista e nacionalista. Apesar de algumas medidas de cunho social, López Obrador tem insistido no chamado “Tren Maya”, megaprojeto de construção ferroviária em cinco

<<https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2022/03/02/signa-aqui-los-avances-del-borrador-de-la-nueva-constitucion/>> (Acesso em 12/05/2022). Em março de 2023, o mesmo link direcionava para o endereço <<https://www.gob.cl/tuvotodecide/>>.

¹³ Post no Instagram (Kimvn Teatro, 04/05/2022): <<https://www.instagram.com/p/CdKD76LsSdX/>> (Acesso em 12/05/2022).

estados do sudeste mexicano (Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán e Quintana Roo), que atravessa, em diversos trechos, territórios indígenas e ecossistemas nativos. A previsão é que o megaprojeto comece a operar em dezembro de 2023.

Além dos protestos de ambientalistas e povos originários, o governo mexicano também tem sido desafiado por manifestações diversas, algumas das quais recorrentes e anteriores a López Obrador (revelando, talvez, que tais grupos não vêm se sentindo contemplados pelo programa político do Morena), a exemplo das marchas das mulheres — que têm acontecido em 8 de março (8M), mas também em outros momentos do ano, em diversas cidades do país, com participação relevante — cuja principal demanda é o fim da violência de gênero, da impunidade a agressores e assassinos e dos desaparecimentos forçados. O México é um dos países com os maiores índices de feminicídio de desaparecimento de mulheres em todo o mundo¹⁴, mesmo com a subnotificação.

Durante minha estada no país, entre setembro de 2019 e fevereiro de 2020 como bolsista do Programa PRINT/PDSE/Capes, tive a oportunidade de participar de três grandes marchas na capital mexicana: a primeira, em 26 de setembro de 2019, pelos cinco anos do caso da desapareção forçada dos 43 normalistas em Ayotzinapa; a segunda, em 2 de outubro de 2019, pelo 51º aniversário do chamado massacre de Tlatelolco, ocorrido em 1968, quando o Estado mexicano reprimiu de forma violenta o movimento estudantil que protestava na Praça das Três Culturas; e a terceira, em 24 de outubro, organizada pela comunidade de chilenos no México em solidariedade aos manifestantes que ocupavam as ruas do Chile naquele momento. Vale lembrar que marchas em recordação dos desaparecidos de Ayotzinapa e das vítimas de Tlatelolco ocorrem todos os anos.

Numa oficina de curta duração oferecida no Centro de Teatro Universitário (CUT), da Universidade Autônoma de México (UNAM)¹⁵, o colombiano Rolf Abderhalden, encenador do coletivo MapaTeatro, falava aos participantes sobre a diferença entre "sujeito" (o ser racional e socialmente localizado) e "subjetividade" (o singular), e entre "afeto" (do âmbito relacional) e "emoção" (da ordem do psicológico). Segundo Abderhalden, o repertório está muito ligado ao sujeito e, muitas vezes, se

¹⁴ Segundo dados do Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe (disponíveis em <<https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>>) e do Comitê de Desaparições Forçadas (disponíveis em <<https://www.ohchr.org/es/treaty-bodies/ced>>), ambos órgãos ligados às Nações Unidas.

¹⁵ Oficina realizada de 6 a 8 de novembro de 2019 no CUT-UNAM, Cidade do México.

revela previsível: o gesto esperado, a narrativa conhecida. A subjetividade, porém, emerge quando o ator ou a atriz se vê vulnerável e acaba deixando-se afetar pelo/a outro/a, permitindo-se experienciar reações não-codificadas: a força que surge busca, em cena, sua forma. Porém, se determinamos uma forma de antemão, diminuimos a força daquilo que, em cena, possa aparecer. Essa ideia me recordou uma citação do pintor naturalizado alemão Paul Klee (1973, p. 269)¹⁶ em um de seus cadernos: “A forma é o fim, a morte; dar forma é movimento, ação. Dar forma é vida”. Endossada pelo antropólogo britânico Tim Ingold (2012)¹⁷, em artigo bastante inspirador, é uma das premissas que orientam esta tese.

María Fernanda López Toledo, aluna do CUT e participante da atividade, comentou que os exercícios cênicos realizados durante a oficina lhe faziam pensar na experiência coletiva que se instaura em um ato público, quando, por exemplo, os manifestantes passam a partilhar gestos, bordões e coreografias. Rolf Abderhalden, então, lançou ao grupo a pergunta: “Como as práticas artísticas podem contribuir para atualizar ou renovar as formas políticas já tão repertoriadas?” A essa indagação, acrescento outra: e como os acontecimentos das ruas contribuem para atualizar ou renovar as formas cênicas e as práticas artísticas já tão repertoriadas? Essas perguntas não me abandonaram mais.

Naquela ocasião, pedi à María Fernanda que desenvolvesse um pouco mais seu pensamento a respeito dos protestos e da experiência convivial. Dias mais tarde, ela me enviou o texto abaixo (a tradução é minha) e permitiu gentilmente que eu o reproduzisse aqui:

Pensar nas marchas

A verdade é que não recordo bem por que disse isso, creio que tenha que ver com [o fato de] que exista um grito comum, um impulso compartilhado, uma escuta outra, que implica que todos os sentidos estejam abertos e, portanto, os atos sejam partilhados e se sinta que a energia é repartida [entre todos]. Queria, tinha vontade de pensar que nós,

¹⁶ KLEE, Paul; SPILLER, Jürg (ed.). **Notebooks, volume 2: the nature of nature**. London: Lund Humphries, 1973. Disponível em:

<https://monoskop.org/images/4/4e/Paul_Klee_Notebooks_Vol_2_The_Nature_of_Nature.pdf> (Acesso em 12/05/2022).

¹⁷ O artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), de Ingold, serve como base para o uso do termo “emaranhados” nesta tese. Ver **Apresentação**.

os atores, não somos os únicos que podemos conseguir essa ‘magia’ de estarmos todos conectados. Minha pergunta era: se há lugares onde isso acontece, como trasladá-lo ao teatro? Como ocupar o teatro para fazer isso aparecer diante dos olhos de outro público que não aquele que assistiu à marcha? Porque não creio que, fazendo nada mais que uma “representação mimética” ou uma narrativa do que acontecia na marcha, consegue-se mostrar o que ocorre, aquilo que não se pode descrever, o que se sente no grito, nos largos silêncios, no olhar dos outros. (María Fernanda López Toledo, 12/11/2019).

Recorro aqui a mais uma célebre citação do pintor Paul Klee, esta do ensaio “Creative confession” (1920)¹⁸: “A arte não reproduz o visível; torna visível”. Mais uma faísca que se acendeu em meu pensamento: encarar a cena de modo amplo, considerando a retroalimentação constante entre as formas artísticas e as formas políticas, intencionalmente ou não; experimentar a perspectiva de “pedagogias da cena” transcendendo o campo já demarcado de Pedagogia das Artes Cênicas; pensar no “dar forma e tornar visível” como uma das características pedagógicas fundamentais do processo criativo em vez do encaixar numa forma já repertoriada, reproduzindo o visível.

Em outras palavras, ainda tateando trilhas de análise: a cena política como a arena e o palco público de expressões cidadãs, carregadas de performatividade e muitas vezes também de teatralidade, e produção de presenças (e ausências); a cena artística como o espaço de criação de poéticas, expressão de enunciados corporificados sob formas estéticas e visibilização de presenças (e ausências). Iluminam essas ideias, a serem elaboradas ao longo desta tese, dois conceitos introduzidos pela filósofa Hannah Arendt (1987): o de “aparência”, entendido como o modo por meio do qual nos apresentamos uns aos outros na esfera pública para além da presença física, isto é, nossa manifestação como cidadãs/os por meio de ações e discursos entrelaçados, o dar-se a ver/ dar-se a conhecer aos demais; e o de “espaço de aparição”, ou seja, um espaço de visibilidade e atuação conjunta, uma experiência de coletividade tecida com base em acordos e negociações. Como essa “magia do

¹⁸ Republicado sob o título “Graphic Art” in: KLEE, Paul; GALE, Mattheu (ed.). **Creative Confession and Other Writings**. London: Tate Publishing, 2014.

comum”, essa sensação de comunhão política, de que fala María Fernanda López, aparece nos processos cênicos?

Pois bem, retomando o fio anterior sobre o contexto político que atravessa a pesquisa: também o Brasil enfrentou desafios durante o período de elaboração e escrita desta tese, que se iniciou em 2018, época de campanha eleitoral, e coincidiu com o quadriênio do governo de Jair Messias Bolsonaro, marcado pela má gestão da crise sanitária, pela alta da inflação¹⁹, pelo aumento significativo do número de brasileiros/as em situação de insegurança alimentar²⁰, pelo desmonte de políticas públicas²¹ e pela violência contra os povos indígenas, entre outras questões. Também houve intensificação das expropriações e invasões de terras indígenas, principalmente por meio do garimpo, incentivadas por decisões questionáveis do ex-presidente da República²².

Em 30 de novembro de 2022, Luís Inácio Lula da Silva foi eleito com 50,90% dos votos válidos contra 49,10% em favor de Bolsonaro, numa das mais acirradas disputas eleitorais da história brasileira. Logo depois de oficializado o resultado das urnas, caminhoneiros e apoiadores do ex-presidente promoveram bloqueios em diversas estradas do país contestando os números finais da eleição. Na sequência, acampamentos formados por bolsonaristas começaram a se instalar em frente a quartéis e em áreas militares expressando a não aceitação da derrota de Jair Bolsonaro. Em 12 de dezembro do mesmo ano, houve tentativa de invasão da sede da Polícia Federal e queima de veículos no Distrito Federal. E, na véspera de Natal, uma bomba foi desativada pela polícia nas proximidades do aeroporto internacional de Brasília.

Em 1º de janeiro de 2023, na solenidade oficial de posse, Lula subiu a rampa do Palácio do Planalto acompanhado por um grupo de pessoas representando a sociedade brasileira, entre elas o cacique Raoni Metuktire, o menino negro Francisco Carlos do Nascimento e Silva e a catadora negra Aline Sousa. A faixa presidencial foi

¹⁹ FELIX, Diego. “O desespero do governo Bolsonaro para baixar a maior inflação em 26 anos”. In: **Istoé Dinheiro**, 12/05/22. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/o-desespero-do-governo-bolsonaro-para-baixar-a-maior-inflacao-em-26-anos/>> (Acesso em 16/05/22)

²⁰ Ver <<https://www.fao.org/brasil/fao-no-brasil/brasil-em-resumo/en/>>. (Acesso em 12/05/2022)

²¹ De acordo com o estudo **A Conta do Desmonte – Balanço Geral do Orçamento da União**, divulgado em abril de 2022 pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos (Inesc), nos três primeiros anos do governo Bolsonaro houve queda expressiva nos investimentos em educação, saúde, moradia e meio ambiente.

²² Ver reportagens sobre iniciativas presidenciais relacionadas ao garimpo em terras indígenas no site Observatório da Mineração: <observatoriodaminerao.com.br> (Acesso em 16/05/22)

dada a Lula por aquelas pessoas, já que o ex-presidente Bolsonaro estava ausente da cerimônia. Em 8 de janeiro, uma multidão bolsonarista invadiu a Praça dos Três Poderes e provocou uma quebradeira nos prédios do Supremo Federal, do Palácio do Planalto e do Congresso Nacional. Ambos os eventos, carregados de sentidos políticos, marcaram de modo contundente a autoimagem do país, cindiram ainda mais sua população e produziram visualidades incontornáveis. Será possível ao teatro ignorar os efeitos disruptivos tanto das ações golpistas/terroristas quanto de suas visualidades? E como a representatividade expressa na subida da rampa repercutirá — se é que repercutirá — na cena artística?

2. Presenças e ausências incômodas

Os processos cênicos vinculados a experiências artísticas continuadas passaram a atrair minha atenção justamente pela possibilidade de dar forma a enunciados geralmente ignorados pelos discursos oficiais e/ou hegemônicos e tornar visíveis — corporificando, ressignificando — presenças outrora não representadas nem representáveis (revelando, deste modo, também as ausências). Configuram, então, sob certas perspectivas — que vamos explorar ao longo deste trabalho —, experiências políticas (como meios de organizar a existência em conjunto e de participar como cidadãos, cidadãos na arena pública).

Não se trata de um assunto exatamente novo no campo das Artes Cênicas; a pesquisadora cubano-mexicana Ileana Diéguez Caballero, no livro *Escenarios Liminales – Teatralidades, performatividades e políticas* (2014), abriu caminho para os estudos sobre propostas cênicas de natureza híbrida, que resvalam no teatral mas também numa cena pública e política. Na obra, ela se debruça sobre práticas artísticas e “performances cidadãos” de artistas e coletivos latino-americanos com base em conceitos como liminaridade e *communitas* (Victor Turner); *pathos* (Aby Warburg); micropolítica (Félix Guattari), entre outros. A leitura dessa obra, no fim do percurso de mestrado, foi fundamental para o alargamento de horizontes teóricos.

Leituras recentes também corroboraram algumas constatações. *A República de chinelos* (2022), com o sugestivo subtítulo *Bolsonaro e o desmonte da representação*, da pesquisadora brasileira e doutora em Germanística e Literatura Comparada Luciana Villas Bôas, apresenta uma instigante análise, em dois ensaios, da performance em público (modo de atuar) de Jair Bolsonaro, que instaurou um novo

modelo de “personificação e encenação do poder”, transgredindo a simbologia normativa vinculada à função presidencial. Trata-se de uma reflexão bastante pertinente sobre a representação, não em seu sentido predominante nas Ciências Políticas — mandato para agir e falar por outros e outras —, mas sim como “encenação de meios que possibilitam a corporificação de poder, meios que são constitutivamente simbólicos, imaginários, teatrais” (VILLAS BÔAS, op. cit, p. 12). Ou ainda, diz a autora, a dimensão que torna visível o fictício e presente o ausente.

Villas Bôas traz outros tópicos relevantes para as discussões que propõe no livro, abrindo caminho para ilações a respeito dos interstícios entre as cenas política e artística. Ao apresentar as ideias do filósofo francês Claude Lefort, autor de *A invenção democrática – Os limites da dominação totalitária* (Autêntica, [1981] 2011), entre outras obras, oferece subsídios importantes para o exame da representação como elemento instável, passível de transformações e interferências. Lefort afirmava que a democracia é um regime aberto, incapaz de se fixar em formas imutáveis, sujeito às contingências históricas e à imprevisibilidade do agir humano. Por isso mesmo, refere-se à democracia como uma “invenção”: “teatro de uma indeterminação radical” (LEFORT, 1989²³ apud VILLAS BÔAS, 2022, p. 51).

A pesquisadora (op. cit, pp. 52-54) desenvolve a ideia:

Lefort foi um dos primeiros a chamarem a atenção para a transformação estrutural da ordem simbólica e do lugar do poder que o advento da democracia desencadeou. Se o lugar do poder não pode ser ocupado por um indivíduo ou um grupo, nem apropriado indefinidamente por um governo, se o poder emana do *demos*, dos muitos, como representá-lo? [...] O dilema da representação política não é exclusivo da democracia, mas nela assume uma especificidade. [...] Para Lefort, na democracia, o lugar do poder é um “lugar vazio”, porque numa ordem em que se institucionaliza a incerteza e o conflito, o poder não pode ser definitivamente incorporado por ninguém.

A autora conclui, então, que, longe de ser uma descoberta recente, o problema da representação atravessa a história da democracia, é intrínseco a ela e tem suscitado concepções discrepantes ao longo da história. Villas Bôas se refere ao campo das Ciências Políticas, mas talvez seja possível estender a reflexão aos estudos estético-artísticos. Assim, se tomarmos a outra acepção da palavra, ou seja,

²³ LEFORT, Claude. “La dissolution des repères et enjeu démocratique”. In: BÜHLER, Pierre. **Humain à l’image de Dieu: la théologie et les sciences humaines face au problème de la anthropologie**. Genebra: Labor et Fides, 1989, pp. 89-108.

representação como encenação de meios que possibilitam a corporificação do ausente e/ou do fictício, também constatamos que a “crise” parece ser parte da dinâmica mesma de encenação/corporificação/visibilização daquilo ou daquele/a/s que não está/ão. Não é recente, mas recentemente passou a incomodar. Por quê?

Neste trabalho sigo a trilha reflexiva iniciada pelo sociólogo argentino Eduardo Grüner e por Ileana Diéguez sobre a pertinência de se contemplar analiticamente a “crise das/os representadas/os”: aquelas e aqueles que, por razões concretas e históricas, não são representadas/os e também não representam, produzindo assim um “vazio representacional”. Isso, a meu ver, é um ponto nevrálgico que também está/deveria estar presente nas atuais discussões sobre as Artes Cênicas; consolida-se como uma das intenções desta tese. Escreve Diéguez (2014, pp. 187-188), a partir de Grüner:

Os que diante das *crises representacionales* se sabem não-incluídos ‘optam por incluir-se nos *realia* sociais irrepresentáveis’ (Grüner, 2005: 360)²⁴, como aconteceu quando as multidões tomaram as ruas, os mercados, as cidades, dando *corpo real* a todas as teorizações: ‘quando os *imaginários* perdem sua eficácia, os reais mais inimagináveis retornam desde os subsolos da matéria amorfa e irrepresentável’ (369). E esse ‘retorno do real forcluído’ (Grüner, 2004: 11) poderia ser um ato obsceno para aqueles que concebem a representação como substituição, ou como aquilo que deveria permanecer ‘fora de cena’.

Em *Del experimento al laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones* (2003)²⁵, um dos textos de Grüner citados por Diéguez, o autor argentino desenvolve um argumento bastante pertinente sobre a representação. Ele menciona a dissimulação da distância entre “representante” e “representado” a fim de produzir uma “impressão de realidade”, artifício ideológico que vem sendo operado desde a modernidade. Afirma ele (op. cit, p. 41, grifos próprios):

La representación comienza a partir de aquí a ocupar — nos atreveríamos a decir: a *usurpar* — el lugar de lo representado, con el mismo gesto con el que se instaura el criterio de representación como *presencia* de lo real-representado, en tanto el criterio anterior era el de su *ausencia*. Una “metafísica de la presencia” — como ha sido llamada — que alcanza a la propia “autorrepresentación” subjetiva a partir de un Yo cartesiano que en efecto aparece como *presente* ante sí mismo,

²⁴ GRÜNER, Eduardo. **La cosa política o el acecho de lo real**. Paidós: Buenos Aires, 2005.

²⁵ Neste trabalho, em vez da versão do artigo usada por Diéguez, apoio-me na versão publicada na revista **Sociedad** n. 20-21, de 2003, disponível no repositório digital institucional da UBA: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/Sociedad_2021.pdf> (Acesso em 19/05/2022).

fuelle “clara y distinta” de todo conocimiento, transparencia y posibilidad [...]. Y todo esto sin mencionar, desde un punto de vista sociohistórico “macro”, el ocultamiento — mediante la abusiva “presencia” representacional de un Occidente que a partir de la modernidad se erige como cultura *universal*— del lugar fundante, pero “forcluido” que los “Otros” ausentes (para empezar, el mundo colonizado entero) tiene en la propia autoimagen de ese Occidente dominante.

Grüner acrescenta, ainda, que o efeito da dissimulação ou supressão da diferença entre “representante” e “representado” têm mecanismos próximos ao do mito, funcionando como “máquina de eliminar a História” ao transferir ao plano imaginário conflitos que não se resolvem no plano real. Como ressalta Ileana Diéguez (op. cit, p. 189), as relações entre representação, presença e ausência são ambíguas e complexas. É importante compreender tanto o obsceno, o fora de cena, aquilo que tensiona o limite imposto à representação, como também o “forcluído” (ou foracluído), conforme a menção de Grüner ao termo da clínica lacaniana. Na psicanálise, a forclusão é

um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatoria no real do sujeito.²⁶

Quem são, então, aqueles e aquelas não representados e/ou irrepresentáveis, que retornam como presenças ou ausências incômodas (às vezes fantasmáticas, em outras *infamiliares*²⁷) em cena? Partimos do princípio de que os coletivos teatrais acompanhados buscam, em seus processos artísticos, contemplar os normalmente/oficialmente/normativamente considerados “fora de cena” — em representação, presença ou mesmo em visibilização de ausências. E, para melhor examinar as estratégias e as escolhas desses grupos, empreendemos um exercício epistemológico *situado* (não falsamente universal) e *anticolonial* — que explicita a colonialidade operante, ou seja, os efeitos e mecanismos do colonialismo ainda

²⁶ ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.245.

²⁷ Usamos a tradução do *Unheimliche* freudiano conforme Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares na edição publicada pela Autêntica (2019); ver referências bibliográficas. As noções de *infamiliar* e fantasmático (e variações) aparecerão ao longo do trabalho.

presentes nas práticas e nas mentalidades da América Latina, e se oponha a ele —, conforme Diéguez, Donna Haraway, Aníbal Quijano e Rita Segato, entre outras/os.

Não acreditamos em uma prática artística desvinculada do contexto e do território (espacial e simbólico) nos quais ela se dá; tampouco conseguimos conceber uma universalidade de métodos, aplicações, atribuições e significados — em especial, se essa universalidade contraditoriamente tem lócus bastante definido (embora convenientemente ocultado). Lançamos a pergunta, no trecho sobre as contribuições zapatistas, no terceiro capítulo: o que é uma tese senão um conjunto de indagações que movem outras indagações e, nessa movência, cruza fronteiras? Não seria esse um exemplo do *caminar preguntando*, lição pedagógica zapatista primordial? A ênfase está no movimento e nas perguntas, no aprendizado em conjunto, numa tessitura que não deixe ninguém nem nada intencionalmente *fora de cena*, na *obscenidade*.

Desde os primórdios, ainda sob a forma de projeto, a pesquisa já indicava a necessidade de cruzar fronteiras teóricas, estilísticas e geográficas para dar conta do desejo de compreender como processos criativos cênicos configuravam experiências políticas, desafiavam narrativas hegemônicas e estabeleciam cenas dissidentes; isso tudo em um território definido, não genérico: a América Latina. Tais buscas foram refinando-se e expandindo-se e, embora tenham se consolidado durante os cinco anos de doutorado, não se cristalizaram. Assim, este trabalho não é um ponto final definitivo, mas sim o recorte de uma trajetória artístico-intelectual que se iniciou antes e vai continuar depois. Este é seu limite mais evidente: captura apenas o(s) salto(s) no abismo e seus desdobramentos ocorridos entre 2018 e os primeiros meses de 2023, apesar de meus esforços (intrinsecamente insuficientes) de contextualização.

Os limites da tese tornam patentes as limitações da pesquisadora. Comprometi-me a ser o mais honesta possível na articulação e na tessitura dos saberes formulados e, em especial, na forma escolhida para expressá-los. Daí a ideia de fracasso: uma sensação de incompletude por não chegar a um “resultado acabado” nem “ideal”. Daí também a decisão de não ocultar as fissuras e lacunas em minha própria elaboração reflexiva. Há repetições, tentativas, idas e vindas, reelaborações, talvez até contradições; elas oferecem uma cartografia epistemológica do percurso.

3. Oposição à perspectiva teatral etnocêntrica

Na reta final da escrita, descobri o livro *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* ([2007] 2017)²⁸, da latinista e helenista francesa Florence Dupont. Como ela mesma escreve no prefácio à tradução brasileira,

o livro coloca em questão uma das ideias prontas da Europa ocidental, a de que o teatro tal qual o conhecemos hoje teria sido inventado na Grécia há mais de 2500 anos. Segundo seus leitores modernos, a *Poética* de Aristóteles teria nos transmitido a verdade desse “milagre”, a tragédia grega, que os europeus transformaram em modelo universal do teatro. [...] Tal é a arrogância da cultura europeia, que se afirma origem e modelo. Para reforçar suas pretensões, ela construiu uma grande narrativa do teatro, de Aristóteles a Brecht e seus discípulos. (ibidem, p. 3).

Segundo Dupont, o aristotelismo serviu de base para a consolidação de uma perspectiva etnocêntrica de teatro e para a valorização do texto em detrimento do acontecimento, ideias aparentemente inabaláveis mesmo com certas desconstruções teóricas posteriores (que não criticam o pensamento aristotélico e sim leituras ou interpretações realizadas a partir dele). O teatro em Atenas era uma arte viva, uma experiência coletiva, uma prática ritualizada da qual os cidadãos participavam ativamente; no entanto, para o estrangeiro Aristóteles, alheio às particularidades locais e ao contexto enunciativo, as apresentações teatrais poderiam ser reduzidas a seus textos para fins de análise, desvinculando-os portanto de seu caráter ritualístico e espetacular (celebrativo). E isso porque, no momento da escrita da *Poética*, Atenas implementava uma política de patrimonialização de certas práticas culturais, como o teatro – estabelecendo um corpus de textos dos poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, afirma Dupont (op. cit, p. 4) citando estudos de Vicent Azoulay. Assim, o texto trágico se “desritualizou”.

Os principais conceitos da *Poética* – *mythos*, *mimesis* e *katharsis* – ainda regem boa parte da teoria teatral e contribuíram para invenções importantes na história do teatro europeu moderno e contemporâneo, a exemplo da consolidação do drama. Para Dupont, mesmo a irrupção da figura do encenador no século XIX não rompe a teia aristotélica, já que sua função foi oferecer uma leitura cênica da dramaturgia, “dando início assim a uma semiologia da atuação dos atores, do figurino, da música e do cenário” (p. 57); em outras palavras, tornar visível o aspecto textual (p. 102).

²⁸ Para esta tese, não há a intenção de examinar a fundo a obra de Florence Dupont, mas sim destacar alguns pontos importantes e úteis de reflexão que reforçam o posicionamento decolonial e situado.

Tampouco o alemão Bertolt Brecht, que renegava o legado aristotélico, conseguiu desviar-se do ideário do filósofo grego; revelou-se, na verdade, aprisionado ao conceito de narrativa (cf. pp. 107-115). “O Brecht encenador não deixa nenhum espaço para o acontecimento. Seu espetáculo é tão petrificado quanto um livro. Ele não assume nenhum risco: o povo não tem palavra”, escreve Dupont (2017, p. 112).

Embora a autora proponha uma análise acurada da produção teatral e teórica europeia ao longo dos séculos a fim de consolidar seu argumento sobre o imperativo aristotélico, resvala às vezes em uma perspectiva reducionista e dicotômica (ignorando nuances ou contradições). Como seu repertório analítico e teórico é basicamente europeu, a citação aos “teatros do mundo”, com suas características festivas, fúnebres, ritualísticas etc., tomados de forma homogênea, soa frágil e apressada. No entanto, embora não concorde com certas conclusões de Florence Dupont, reconheço que ela traz temas bastante pertinentes, a começar da crítica ao etnocentrismo dos modelos teatrais em vigor, investigando fissuras em certo cânone (europeu) tido como incontornável nas Artes Cênicas.

A própria autora define etnocentrismo como “o particular tomado pelo universal, o contingente tomado pelo necessário, o acidental tomado pela eternidade” (op. cit, p. 9). Ou seja, considerar determinada perspectiva cultural — no caso, a europeia — superior às demais. O mecanismo de universalização de um único *modus operandi/pensandi* para o teatro, justificado por meio de uma narrativa de origem exclusiva e excludente, tal e qual explicitado pela autora, revela a estratégia de manutenção de um poder epistêmico — como ocorreu em outras áreas do saber (cf. QUIJANO, 1992; GROSGOUEL, 2008). Intencionalmente ou não, a produção acadêmica e as instituições de ensino podem corroborar para a perpetuação de tal perspectiva.

Os caminhos apresentados por Dupont para “reteatralizar” o teatro e retornar a seu caráter litúrgico ainda guardam forte componente teórico-prático europeu (que ela não nega, contudo). Cita o filósofo e diretor franco-argelino Denis Guénoun²⁹ — pensador ainda bastante aristotélico segundo ela, mas autor de *insights* importantes — a fim de ressaltar a necessidade de voltar a fazer do palco um lugar de jogo (p. 211). E menciona uma fala do ator e dramaturgo italiano Dario Fo, inspirada no também italiano Luigi Pirandello e a título de conclusão, sobre “aprender a escrever a partir do

²⁹ Autor de obras como **O teatro é necessário?** (Perspectiva, 2004), entre outras.

palco” (p. 212) — ou seja, que a narrativa textual não se imponha ao acontecimento cênico como dramaturgia nem como semiologia.

Menciono Dupont e sua obra, ainda que com as ressalvas acima, pelo duplo caráter crítico que estabelece — seja no interior do cânone, seja na relação desse cânone com os demais saberes —, o que contribuirá para apoiar reflexões e escolhas minhas ao longo desta tese. Entretanto, como já frisado, a mirada crítica de Dupont permanece eurocentrada. Ora, existem outros modos de conceber o teatro, modos ainda em processo, inclusive, buscando identificar diferentes raízes e influências de práticas e corporeidades localizadas. No entanto, diante de expressões teatrais ou performáticas divergentes, cuja origem se situa fora do escopo legitimado, boa parte das categorias de análise e ferramentas teóricas permanecem vinculadas à matriz colonial do poder, tentando encaixar tais estéticas diversas em denominações ou modelos consensuais.

Um exemplo: um argumento teórico recorrente defende que a pós-modernidade trouxe a reboque, no campo teatral, o pós-dramático, que teria permitido a emergência de outras formas estéticas ao promover “a perda da preponderância do texto, a ausência total ou parcial de fábula e de ação coerente e linear, a fusão das artes e a sobre-presença do corpo e do visual”, como apontou o respeitado estudioso alemão Hans-Thies Lehmann, citado pela pesquisadora francesa Lîla Bisiaux (2018, p. 652). No entanto, o “pós” não significou ruptura epistêmica e sim uma superação ilusória, pois a modernidade e o drama, projetos totalmente eurocêntricos, continuam sendo os parâmetros-base reificados mesmo quando apresentados como “antimodelos”.

Considerando que o drama é o corolário estético da modernidade/colonialidade, poderíamos pensar que a superação, e mesmo a explosão de suas características formais, permitiria o deslocamento estético sobre o qual se baseia o projeto decolonial. Mas mesmo que o deslocamento estético esteja presente, não há um deslocamento epistêmico. (BISIAUX, 2018, pp. 652-653).

A produção de “ficções de poder” (MOMBAÇA, 2021) — entre as quais, as ferramentas teóricas canônicas —, cuja matriz têm um lócus epistêmico bastante definido, oblitera a identificação, a compreensão e a valorização das imaginações destoantes, trânsfugas, ladinas, e de modos outros de ocupar a cena pública, política e artística. Reitero, portanto, a importância de um exercício situado e anticolonial na elaboração de um pensamento sobre a Pedagogia das Artes da Cena. Cabe aqui um

apontamento do sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008, p. 117)³⁰ sobre a necessidade de romper certos fundamentalismos teóricos, sejam eles hegemônicos ou marginais:

O que todos os fundamentalismos têm em comum (incluindo o eurocêntrico) é a premissa de que existe apenas uma única tradição epistêmica a partir da qual pode alcançar-se a Verdade e a Universalidade. No entanto, há três aspectos importantes que têm de ser aqui referidos: 1) uma perspectiva epistêmica descolonial exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental (incluindo o cânone ocidental de esquerda); 2) uma perspectiva descolonial verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstracto (um particular que ascende a desenho — ou desígnio — universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projectos críticos políticos/éticos/epistêmicos, apontados a um mundo pluriversal e não a um mundo universal; 3) a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados.

Não se trata, portanto, de renegar a tradição hegemônica (ou qualquer outra), mas questionar sua primazia e acolher, com igual ou maior importância, saberes produzidos nos territórios examinados nesta pesquisa ou relacionados a eles. Elaborei melhor essas ideias no primeiro capítulo; afinal, como pesquisadora brasileira e latino-americana, mas educada conforme os parâmetros do cânone ocidental, tenho a alma dividida, *la conciencia nueva-mestiza* (ANZALDÚA, 1987), e me vejo compelida a um pensamento crítico de fronteira. Quebra, chacoalhão, um tremor estrepitoso: a partir de agora, pisamos em terreno em que as placas epistêmico-tectônicas se movem, deslizam e às vezes se chocam.

4. Um vocabulário expandido

Não há começos absolutos, escreveu o escritor martinicano Édouard Glissant, “os começos fluem de todo lado, como rios em errância”³¹. No princípio, era o verbo

³⁰ O artigo de Grosfoguel citado tem tradução portuguesa; no Brasil, o uso de “decolonial” revela-se mais recorrente. Além disso, muitas/os autoras/es têm usado termo “descolonial” em oposição ao colonialismo (dominação sociopolítica, econômica e territorial) e “decolonial” em contraponto à colonialidade (lógica operante de dominação). Salvo quando o sentido é específico, optamos por “anticolonial” a fim de abarcar as duas concepções e marcar um posicionamento político-ideológico contrário tanto à prática quanto à lógica (e à episteme) que a sustenta(m).

³¹ GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor. La cohée du lamentin**. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014, p. 44.

— aqui, ali ou lá, não só na escrita alfabética, na Grécia ou na Bíblia, por exemplo — e então, outro começo, outra linguagem. O verbo estava no corpo, o verbo afetava o corpo.

Nos últimos anos, em meus percursos geográficos e teóricos, em especial por trilhas transdisciplinares, e no contato com práticas cênicas situadas, encontrei noções que se referem a horizontes reflexivos até então desconhecidos ou pouco explorados por mim. Não seria preciso chamá-las de “conceitos”, deslocando-as para um terreno dominado e estruturado pela razão ocidental. Eu os nomearia, talvez, “expressões ontológico-estéticas” por abarcarem um amálgama de vivências, pensamentos, percepções e concepções de mundo. Ou “palavras germinantes”, conforme a proposta do ativista, escritor e líder quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, da Comunidade Quilombola Saco-Curtume, no Piauí. Segundo ele, as “palavras germinantes” são vivas, carregam rumos, enquanto os “conceitos” traduzem produções sintéticas, nem sempre orgânicas:

Qual é a diferença entre uma palavra germinante e uma palavra teórica? É que a palavra germinante tem trajetória. Ela é uma palavra cosmológica. Ela é uma palavra viva. E a palavra teórica ela é uma palavra morta, é uma palavra sem trajetória, então ela é uma palavra estacionária. (DORNELES; SANTOS, 2021, p. 20).

Assim, os termos que carregam as “expressões ontológico-estéticas” não são mero vocábulos, mas expressam maneiras de exercer agência no mundo. Incorporá-los nesta tese revela um intento de escrever com o Outro e inscrever esse Outro na linguagem, sem cair nas armadilhas das citações apressadas, das meras transcrições ou da sobreposição da “autoridade da autoria”; a busca por uma linguagem-floresta, ou uma linguagem-encruzilhada, que encontra certa forma nesta escrita acadêmica — em uma das muitas possibilidades de escrita acadêmica, aliás —, mas também é devedora de diferentes modos de circular saberes.

Fomentar um vocabulário mestiço (e não castiço) faz parte do intento em propor novas bases epistêmicas de narrativa e análise. Por isso, na minha bolsa à moda da sacola de ficção de Ursula K. Le Guin³² (que é uma mochila gasta de viajante costumaz), carrego um emaranhado de mundos em palavras germinantes. Decidi reuni-las em uma espécie de glossário, que de algum modo sinaliza as rotas pelas

³² Ver item 1.2 do primeiro capítulo, **Alma dividida, corpo-território: os saberes *ch'ixi* ou *mestizos***.

quais transitamos, o pensamento e eu. Algumas dessas noções reaparecerão em certas passagens da tese; outras surgiram em momentos-chave do percurso de pesquisa e permeiam o texto e as vivências registradas de maneira latente.

Pequeno glossário ladino

A _____

***Akapacha** [aimara] — Tempo/espço do aqui-agora, presente confuso e emaranhado que carrega um palimpsesto de imagens e vivências simultaneamente passadas e futuras, memórias ativas, experiências fora do domínio do Logos, diálogos com os ancestrais e com as entidades do entorno, ou seja, situações cognitivas impensáveis na lógica racional ocidental (cf. RIVERA CUSICANQUI, 2018).

***Apapachar** [náuatle] — Termo do espanhol mexicano, com origem no vocábulo *apapachoa* em náuatle (um dos idiomas astecas). No uso comum e corrente, quer dizer abraçar afetosamente. Fazer-pensar compartilhado pela artista trans afro-mexicana Lía García em suas performances.

***Arandu** [guarani] — O sentir da própria sombra que leva ao conhecimento em essência; a escuta do tempo, mergulhando na relação intrínseca com o ambiente ao redor.

C _____

***Ch'ixi** [aimara] — Literalmente, um tipo de tonalidade cinza: “Trata-se de uma cor que pelo efeito da distância se vê cinza, mas ao nos aproximarmos nos damos conta de que está feita de pontos de cor puros e agônicos: manchas brancas e negras intercaladas” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79), a exemplo de pedras como o granito. As entidades que saem dessas pedras *ch'ixi* são poderosas por serem indeterminadas, nem brancas nem pretas, mas as duas coisas ao mesmo tempo. Por

extensão, o termo pode designar mescla estranha e contraditória que reúne alteridades e opostos.

***Cthuluceno** [novas epistemologias] — Termo cunhado pela filósofa da ciência Donna Haraway a partir de Cthulhu, personagem de um conto do escritor de ficção científica H.P. Lovecraft, ser monstruoso com muitos tentáculos, vindo do subterrâneo e capaz de se apropriar de tudo. O neologismo vem das raízes gregas *khtôn* e *kainos* e denomina o estágio atual do planeta, no qual se incluem os espaços-tempos reais e possíveis, uma “miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humano-como-húmus (*human-ashumus*)” (HARAWAY, 2016, p.140).

***Champurria** [mapudungun] — palavra que remete à mescla, mistura. Termo que vem sendo reivindicado no Chile pelas “identidades de fronteira”, como “*la nueva mestiza*” ou “*ch’ixi*”, pessoas que se sentem atravessadas tanto pelas influências mapuche quanto pelas europeias.

***Ch’ulel** [bats’i k’op/ tzotzil] — “A ‘alma’, sopro vital, uma força com diferentes níveis de intensidade, presente em todos os seres do cosmo. Árvores, rios, terra, animais e (até) humanos têm *ch’ulel*, estão em uma relação entre sujeitos, têm valor” (MOREL, 2022, p. 34). É importante ressaltar a relação intrínseca do *ch’ulel* com o corpo engrandecê-lo pode deixá-lo mais saudável; enfraquecê-lo, mais vulnerável.

***Comunalidad** [comunidades indígenas de Oaxaca] — Nas palavras do antropólogo, investigador e músico de origem zapoteca, Jaime Martínez Luna (2015, p. 100), de Guelatao, Oaxaca, México:

Comunalidad es un concepto vivencial que permite la comprensión integral, total, natural y común de hacer la vida; es un razonamiento lógico natural que se funda en la interdependencia de sus elementos, temporales y espaciales; es la capacidad de los seres vivos que lo conforman; es el ejercicio de la vida; es la forma orgánica que refleja la diversidad contenida en la naturaleza, en una interdependencia integral de los elementos que la componen.

* **Cosmopercepção** [novas epistemologias] – Conforme a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, em *A invenção das mulheres* (Bazar do Tempo, 2021, p. 29):

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.

***Cosmopolítica** [novas epistemologias] – Com base no princípio de que o conceito de “política” é intrínseco à tradição ocidental e, portanto, uma assinatura eurocentrada, Isabelle Stengers (2019) sugere a pertinência de um conceito situado e não universal, que inclua outros saberes, outras práticas e, principalmente, outras relações (para além do humano, inclusive). Ela propõe o termo “cosmopolítica” de um modo bastante diferente do sentido kantiano (a rejeição de fidelidades particulares em nome de um comum universal). Portanto, “cosmo” – para Stengers – não indica nem um cosmo particular, vinculado a uma determinada tradição, nem uma totalidade, um ordenamento ou uma “transcendência”, que categorize o diferente “como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos”, explica Stengers (2019, pp. 446-447). Em sua proposição, “cosmo” se refere ao desconhecido constituído pelos mundos múltiplos e divergentes e às articulações que tais mundos seriam capazes de estabelecer.

O antropólogo francês Bruno Latour (2018, p. 432) esmiuça um pouco mais a proposta de Stengers:

A presença do cosmos nas cosmopolíticas resiste à tendência da política em conceber as trocas em um círculo exclusivamente humano. A presença do político nas cosmopolíticas resiste à tendência do cosmos em conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em consideração. O cosmos previne o encerramento prematuro do político, assim como o político em relação ao cosmos.

De acordo com a antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2019), a cosmopolítica traria para o interior da esfera política “atores inesperados”, outro-que-humanos: “entidades sencientes cuja existência material – e aquela dos mundos aos quais pertencem – está atualmente ameaçada pelo matrimônio neoliberal entre o capital e o Estado” (idem, p. 10). Cadena menciona, como exemplo, algumas

situações em que as interações com um *apu* (montanha) foram consideradas em debates políticos no contexto peruano-andino³³.

D _____

***Digna rabia** [zapatistas] — uma raiva que abre outras perspectivas, a expressão da dignidade daquelas e daqueles que lutam e assumem sua agência no mundo, sem se submeter ao lugar de vítima predeterminado pelo sistema de dominação. A *digna rabia* é também uma manifestação coletiva de todas aquelas e aqueles que se sentem oprimidos.

I _____

***Îandé/ Oré** [tupi] — “Nós com vocês” (inclui os interlocutores) / “nós sem vocês” (não incluiu os interlocutores).

***Ixofij mongen** [mapudungun] — Noção que diz respeito à multidiversidade de vidas que compartilham o espaço — ou seja, a todas as vidas, sem exceção.

J _____

***Jlumaltik** [tsotsil] — O território e a comunidade que o habita.

M _____

* **Mari tēhě** [yanomami] — O espaço-tempo do sonho, em constante movimento, que pode influenciar a vida da pessoa que sonha ou de toda a comunidade, segundo a antropóloga Hanna Limulja (2022, pp. 68-70). *Mari* significa sonho, *tēhě* quer dizer momento. O *mari tēhě* e a vigília são duas perspectivas ou formas de acessar o mundo — a da *pei ütupe* durante a noite, a do corpo durante o dia.

N _____

³³ No caso de uma cosmopolítica pensada com o teatro, destaco como exemplo as figuras dos orixás Xangô e Iansã, convocados para o debate político sobre justiça e encarceramento em massa no Brasil promovido pelas peças **[IN]JUSTIÇA** e **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**, respectivamente, da Companhia de Teatro Heliópolis. Ver capítulo 6, **Ancestralidade e a perspectiva ético-estética situada [Brasil]**.

***Natureza-cultura** ou **natureza/cultura** [novas epistemologias] — Em *O manifesto das espécies companheiras* (2021), originalmente escrito em 2003, Donna Haraway emprega pela primeira vez o termo *natureculture* — que, na tradução brasileira, ganhou hífen — para dar conta da inseparabilidade dessas duas instâncias, cindidas pelo pensamento moderno e seu binarismo racional-obsessivo, e responder aos emaranhados materiais-semióticos estudados por ela. Segundo Haraway, as naturezas-culturas são expressões do encontro entre carne e signo, produtos e produtoras de coletividades e interrelações entre espécies.

***Nepantla** [náuatle] — No meio, partido ao meio. O termo foi usado originalmente pelo antropólogo mexicano Miguel León-Portilla para denominar a condição imposta aos indígenas colonizados, de abandonar as cosmopercepções próprias a fim de assumir o ideário do colonizador.

***Newen** [mapudungun] — Força, singular ou múltipla, que constitui o mundo e tudo o que há nele. Em alguns momentos, o termo pode ser também traduzido como força espiritual.

***Ntu/ Muntu/ Bantu** [banto] — Como explica Leda Maria Martins (2021), nas filosofias africanas de tradição banto as noções de pessoa, coletividade, mundo, natureza e cosmos são elementos essenciais. A raiz *ntu* evoca uma consciência pensante, ligada às divindades criadoras, aos ancestrais e à sacralidade que envolve o todo; *muntu* designa a pessoa, consciência do pensamento criativo; *bantu* refere-se à coletividade. “O pensamento Banto interliga o *muntu*, ‘pessoa’, à terra, *nsi (n’toto)*, a tudo e a todos que nela habitam e nela existem e ao universo (*nza*), postulando a primazia do acolhimento à diversidade dos seres [...]”, escreve Martins (idem, p. 56).

***Nueva-mestiza** [novas epistemologias]: com base na proposta feminista, racializada e decolonial da escritora e teórica *chicana* (estadunidense de origem hispânico-indígena) Gloria Anzaldúa (1987) sobre *la conciencia de la nueva mestiza* — ou *new mestiza*, no uso original —, propomos uma expressão adjetiva que dê conta do modo de produzir presença e conhecimento para além da dualidade e do binarismo, indicando o processo de emancipação da *mestiza*, que, ao reocupar criticamente a fronteira na qual habita, conquista agência sobre seu fazer-pensar.

P _____

* **Pei utupë** [yanomami] — Uma espécie de imagem vital do indivíduo, que designa toda a forma de expressão ou reprodução de si (sombra, reflexo, eco da voz etc.). É o atributo incorpóreo que os yanomami compartilham com os demais seres animados inanimados; tudo o que existe tem *utupë*. O *pei utupë* constitui, com outros componentes, o chamado *pei uuxi*, que “corresponde a uma interioridade metafísica, um conjunto de elementos espirituais cuja integração constitui a pessoa humana” (LIMULJA, 2022, p. 61). Nos sonhos, é o *pei utupë* que se vê e que “viaja e experimenta os eventos que podem afetar ou não o corpo de quem sonha” (idem, p. 64).

***Pewma** [mapudungun] — Sonho, experiência que conecta a dimensão espiritual e a dimensão concreta cotidiana.

***Pü chuyma** [aimara] — literalmente, “dupla entranha”: *pä* (de *paya*) que significa dois ou duas, *chuyma* que quer dizer “entranhas superiores”; ou, na proposta de Silvia Rivera Cusicanqui (2018), alma dividida. No glossário proposto pela autora (idem, p. 168), expande-se a “tradução” do termo: pessoa indecisa, que oscila entre duas ações ou dois mandatos divergentes. Daí o termo *pä chuyämä*: duvidar, oscilar.

R _____

***Rakiduum** [mapudungun] — Pensar com a experiência.

S _____

***Simpoesis** [novas epistemologias] — do grego *sym*, “juntos”, e *poiesis*, criação, ou seja, “fazer com”. Donna Haraway propôs o termo a partir da perspectiva de que as condições de existência de uma espécie estão sempre relacionadas às de outras, que podem ser consideradas “espécies companheiras”. Essa dinâmica resulta em um devir conjunto. O conceito se opõe à *autopoiesis* (entendida, no campo da biologia, como autossuficiência) e à ideia de competição.

Simpoiesis é uma palavra apropriada para os sistemas históricos complexos, dinâmicos, receptivos, situados. É uma palavra para configurar mundos de maneira conjunta, em companhia. A *simpoiesis* abarca a *autopoiesis*, desdobrando-a e estendendo-a de maneira generativa. (HARAWAY, 2019, p. 99, tradução nossa).

T _____

***Tekoha** [guarani] – Espaço vital, lugar (-ha) que reúne as condições para se viver de forma plena o modo de ser (*teko-*).

***Tequio** [comunidades indígenas de Oaxaca] – deriva do náuatle *tequitl*, que significa trabalho ou tributo, remetendo a uma prática pré-hispânica de cooperação. Representa o trabalho comunitário; a tarefa específica que cada pessoa concede à comunidade em determinado período e que permite a realização de obras de caráter coletivo.

U _____

***Ubuntu** [banto] – Uma ontologia, uma epistemologia e uma ética, segundo o filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2010)³⁴. Tem o “nós” como noção filosófica essencial, ressaltando a primazia da comunidade – entidade dinâmica composta por três esferas: a dos vivos, a dos mortos-vivos (“ancestrais”) e a dos ainda não nascidos – sobre o indivíduo. Embora autônomo, o indivíduo se constitui e se expressa por meio do coletivo e do exercício da solidariedade, da partilha, da preocupação e do cuidado mútuos.

***Uyway** [quéchua] – *Principio de la crianza mutua*, ou seja, princípio da mútua criação fundamental nas cosmopercepções andinas.

* **Uywaña** [aimara] – Princípio de relacionalidade, que contempla a relação de criação e, principalmente, as relações entre as relações, abarcando os diversos planos da existência que se cruzam ou se justapõem, presente nas cosmopercepções andinas.

³⁴ RAMOSE, Mogobe; SBARDELOTTO, Moisés. A importância vital do “Nós”. **IHU online**, São Leopoldo: Unisinos, ed. 353, 06/12/2010. Disponível: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3688-mogobe-ramose>> (Acesso em 10/01/2023).



PRIMEIRA PARTE

Emaranhados

Alma dividida



1. Alma dividida, corpo-território: os saberes *ch'ixi* ou *mestizos*

“[N]os resistimos a toda modalidade del pensamiento fundada en la separación, en el binarismo y en el divorcio entre el pensar y el hacer.”
Silvia Rivera Cusicanqui (2018)

“Toda práctica de transgresión, sea artística o política, precisa detectar el límite establecido que busca quebrantar.”
Ticio Escobar (2021)

“Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue.”
Cesar Vallejo³⁵

Visitei a 34ª Bienal de São Paulo, organizada em torno do “enunciado principal” *Faz escuro mas eu canto*, famoso verso do poeta amazonense Thiago de Mello (1926-2022), em 2 de dezembro de 2021, na última semana do evento³⁶. Havia lido várias notícias a respeito — em especial, sobre a participação ativa do artista, educador e ativista macuxi Jaider Esbell (1979-2021), um dos expositores da mostra, ao atuar em prol do reconhecimento das cosmopercepções ameríndias nas artes e da presença de obras de outros artistas indígenas na Bienal. “Um articulador de mundos”, nas palavras do curador Paulo Miyada. Fã do trabalho de Esbell, como tantas e tantos outros brasileiros, eu tinha ficado bastante comovida com sua morte, semanas antes.

Logo de cara, em um dos primeiros espaços expositivos — dedicado a peças salvas no incêndio da sede histórica do Museu Nacional, Rio de Janeiro, em 2018 —, deparei-me com o meteorito Santa Luzia, descoberto em 1921 na cidade de Santa Luzia (atual Luziânia), Goiás: fragmento de asteroide, cometa ou resto de planeta, impregnado de memória espaço-temporal impalpável; não só literalmente, é óbvio, mas também simbolicamente. É curioso confessar que fiquei enternecida com aquela presença celeste, portentosa, que “sobreviveu” não só à travessia da atmosfera

³⁵ Verso LXXV. In: **Trilce**, Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1922.

³⁶ A 34ª Bienal, prevista para acontecer entre fevereiro e dezembro de 2020, acabou sendo realizada de 4 de setembro a 5 de dezembro de 2021 em razão da pandemia de covid-19. A mostra foi curada por Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez. Mais informações sobre os enunciados podem ser lidas aqui: <<http://34.bienal.org.br/post/7510>> (Acesso em 07/01/2022).

terrestre mas também ao incêndio (havia também, no conjunto de peças, uma rocha de quartzo que, com o calor das chamas no museu, de ametista — variedade violeta — transformou-se em citrino — variedade amarela). Pensei nas possíveis acepções de “arte” que a exibição daquele meteorito ali mobilizava. Era obra artística, testemunho de outros universos, peça salva de museu destruído, tudo isso, nada disso? (Não pretendo analisar a exposição ou as decisões curatoriais; quero apenas relatar minhas experiências ali, no sentido benjaminiano, e as conexões que estabeleci).

O Santa Luzia apenas me preparou para o encontro com aquele que talvez tenha sido, para mim, o mais impactante conjunto artístico da Bienal: a instalação *Kanau'kyba* [Kaminho das pedras], do artista wapichana Gustavo Caboco, desenvolvida em conjunto com sua mãe, Lucilene Wapichana, e seus primos Roseane Cadete, Wanderson Wapichana e Emanuel Wapichana, composta por pinturas, fotografias, desenhos, objetos diversos, registros de performances e uma animação homônima.

Na instalação, Gustavo Caboco expande a poética e as reflexões presentes no livro *Baaraz Kawau – O Campo após o Fogo* (2020), vencedor do 3º Prêmio Select de Arte e Educação, no qual relata pictoricamente sua jornada de reconhecimento das raízes indígenas por meio do relato de quando descobriu uma borduna wapichana — instrumento de caça e guerra —, datada de 1924, no Museu Nacional, antes do incêndio. A borduna que foi consumida pelo fogo, em 2018, tinha quase a mesma idade de seu tio-avô, Casimiro Cadete (1921-2015), grande liderança de seu povo.

A animação *Kanau'kyba* foi, entre as peças da instalação, aquela que mais me impressionou. Caboco assina a concepção do filme em conjunto com a Pedra do Bendegó, um meteorito encontrado numa fazenda próxima a Monte Santo, no sertão da Bahia, em 1784. A trajetória imaginada da Pedra de Bendegó inspirou, afinal, o argumento do desenho animado.

O Bendegó é, de fato, um sobrevivente de outro mundo. Sua história, como a dos demais meteoritos, começa há aproximadamente 4,6 bilhões de anos, antes mesmo de o nosso planeta existir. [...] Veio do Cinturão dos Asteroides, região situada entre Marte e Júpiter, e perambulou por milhões e milhões de anos ao redor do Sol, bombardeado por raios cósmicos e pequenos corpos celestes, até se chocar com a Terra. (ZUCOLOTTO, 2020, p. 78).³⁷

³⁷ ZUCOLOTTO, Maria Elizabeth. Bendegó: um sobrevivente espacial. In: **Primeiros ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020, p.78.

Exibida em tela plana, a narrativa de 11 minutos — com uma base cromática predominantemente em vermelho — acompanha o percurso de uma pedra que, desde o início dos tempos, carrega memórias ancestrais de plantas, animais e humanos. A pedra — ponta de um monte ou cordilheira que antes havia sido árvore — solta-se pelo espaço e atravessa mundos sob a forma de meteorito. Cai no sertão e lá fica por um bom tempo, em relação com o entorno. Depois, vai parar no Museu Nacional e é exibida, sobre um pedestal, com certo exotismo. Há duas descrições — uma em inglês, sob o título “alienígena”, informando data e local em que foi encontrada; outra em português, intitulada “indígena”, com o seguinte texto: “Esta pedra é uma vovó da terra. Em seu batismo nas águas do rio, ganhou o nome Bendegó. Antes, tinha outro nome — pedra do céu. Nasceu, do ventre xamânico, no sertão da Bahia. Esta pedra anda”.

O museu, no entanto, não aparece como um local ideologicamente neutro nem pacificado; aliás, a presença da pedra, em contraste com as “obras de arte”, na acepção tradicional, dispara uma série de discursos anticolonialistas por meio de ativistas que ocupam o espaço. Outras presenças, invisíveis a olhos colonizados, circulam por lá. Acontece, então, o incêndio de grandes proporções, mas a pedra não sucumbe e se transforma uma vez mais³⁸. Na animação de Caboco, a pedra é matéria viva, avó, parente, memória: parte da natureza-cultura (HARAWAY, 2021) de um povo, dos povos. E resiste como um símbolo, entre vários, dos saberes e das tradições indígenas.

Diz a sinopse oficial da animação³⁹:

Atravessamos diferentes paisagens que conectam as pedras do céu às pedras da terra ancestral. Das caminhadas nas pedras terrenas na Serra da Lua, em Roraima, na Terra Indígena Canuanim, nos conectamos às pedras no Paraná, na cidade de Kurityba. Campo em chamas. Das cinzas no Museu Nacional do Rio de Janeiro e a pedra do bendegó ao recado da borduna: não apagarão a nossa memória.

³⁸ Escrevo de memória, com base em minhas impressões e anotações posteriores, pois assisti à animação duas vezes, mas não tive mais acesso ao material posteriormente.

³⁹ No catálogo do **forumdoc.bh.25 anos** – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, em que a obra foi exibida depois da estreia na 34ª Bienal. Disponível em: <https://www.catalogos.forumdoc.org.br/download/catalogo_forumdoc_bh_2021.pdf> (Acesso em 10/01/2022).

Outra obra que integra a instalação e forma um díptico com a animação é o vídeo-performance *Recado do Bendegó* (2021), com direção também assinada por Caboco e a Pedra de Bendegó, cuja premissa é a seguinte:

Vovó chamou pedra do céu e ela se apresentou no sertão baiano. É indígena esta pedra do bendegó [meteorito]. Seu retorno, um campo em chamas, a kultura anda. Há uma fricção de narrativas: sua história terrena, a sertaneja, a nativa, sua folclorização, colonização, cientificização e resistência. Indígena/ alienígena. É necessário um passo: o de ouvir a pedra. Há um brilho dentro que não é possível extrair.

Nas duas obras, a apreensão do tempo se revela espiralar (MARTINS, 2021) em linguagem e forma: não há como se precisar o que é passado, presente ou futuro na narrativa, ainda que haja menção a eventos concretos, como o incêndio do Museu Nacional em 2018. O enredo da animação, por exemplo, sugere continuidade e circularidade: uma travessia espaço-temporal. Tudo se transforma e assim persiste. Ancestres, viventes e outros-que-humanos convivem; a impermanência gera permanência. A tessitura dramaturgica parte de uma perspectiva afinada com um modo de estar no mundo e entendê-lo distinto do modo dominante, este moldado por imposições e heranças colonialistas e pela subjetividade produzida pelo capitalismo neoliberal, sistema que rege vidas e governos de maneira hegemônica. As fabulações presentes nas obras de Caboco e família, em sintonia com a cosmopercepção wapichana, abrem outros horizontes éticos, poéticos, políticos e estéticos.

Relembro aqui uma fala do pensador indígena Ailton Krenak (2019, p. 49):

Quando nós falamos que nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: 'Isso é algum folclore deles'; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: 'Não, uma montanha não fala nada'. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.

O encontro com o meteorito Santa Luzia e a instalação de Caboco, reforçado pelo impacto de outras obras da mesma 34^a Bienal⁴⁰, me fez pensar nas limitações

⁴⁰ Destaco algumas como exemplo: **Entidades** [instalação], **A guerra dos Kainamés** [série de pinturas] e **Cartas ao Velho Mundo** [painel/ instalação], do macuxi Jaider Esbell; **Kūmxop koxuk yōg** [Os espíritos das minhas filhas], instalação de Sueli Maxakali, liderança Tikmũ'ün; **The Re(a)d Forest**, instalação da nigeriana Zina Saro-Wiwa; a vídeo-instalação **Evil.16 (Torture.Musik)**, do estadunidense

do pensamento ocidental euro/anglo/centrado para a compreensão de expressões artísticas dissidentes ou territorializadas, especialmente em razão dos “falsos universais” apregoados pelo ideário hegemônico (premissas aparentemente neutras, com seu lócus de enunciação oculto, que perpetuam operações hierárquicas de saber).

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(Carlos Drummond de Andrade,
Alguma Poesia, 1930)

Essa pedra se chamava Santa Luzia.

Essa pedra se chamava Bendegó.

Essa pedra desvelou a fissura colonial. Não estou só.

1.1 O conhecimento situado: outras narrativas possíveis

No ensaio *The Carrier Bag Theory of Fiction*⁴¹ (Teoria da Bolsa de Ficção, tradução nossa), escrito em 1986, a estadunidense Ursula K. Le Guin, célebre autora de romances de ficção científica, fabula outro ponto de partida para narrar a “história da humanidade”, usualmente baseada nas hipóteses (aparentemente incontestáveis) de que os primeiros artefatos criados pelo ser humano (do sexo masculino) tenham sido armas (clavas, lanças de osso ou similares) cujo objetivo era matar o inimigo (outro homem ou um animal) — a tão difundida teoria do caçador carnívoro.

Tony Cokes, acompanhada pela obra sonora **FRYDM**, da portuguesa Luisa Cunha. Ver <<http://34.bienal.org.br/artistas>>.

⁴¹ Há diversas traduções propostas para o termo “carrier bag”: bolsa, sacola, cesta etc. E outras propostas de título: **Teoria da ficção como sacola** (ou bolsa, ou cesta...). Baseamo-nos no original disponível em: <<https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>> (Acesso em 20/12/2021).

As narrativas “de assassinato”, como diz a escritora, e suas diversas interpretações ao longo dos séculos giram em torno do herói primevo — um homínídeo/homem com uma arma — e não mencionam contribuições femininas. Com o protagonista já definido, esses relatos fundadores acabaram por lançar mulheres, idosos e crianças à condição de coadjuvantes. Contudo, propõe Le Guin, é possível basear-se em outra perspectiva, como a hipótese da jornalista e escritora Elizabeth Fisher sobre a “carrier bag theory of evolution”⁴² (teoria da bolsa de evolução, em tradução livre): os grupos humanos eram inicialmente coletores e tinham, como base alimentar, vegetais, frutas, raízes e sementes; a caça veio posteriormente. Por isso, o primeiro artefato cultural produzido deve ter sido provavelmente uma cesta, sacola, rede ou similar, a fim de armazenar produtos e carregar as crias.

Sem ter como símbolo primordial a arma (clava, lança, flecha etc.), mas sim a bolsa, a evolução humana seria contada, então, de outro modo e com outros personagens e desenlaces. Em vez da premissa de ataques, defesas ou guerras, mobilizaria outras noções: de cuidado, cultivo, partilha, provisão e até de comunidade. “Assim, é com uma certa sensação de urgência que busco a natureza, o sujeito, palavras da outra história, a não contada, a história da vida”, afirma Le Guin (1986).

Para abrir fissuras na história hegemônica, cuja matriz etnocêntrica-patriarcal parece resistir inabalável, é preciso questionar as razões pelas quais nossas sociedades e suas instituições (as artísticas, inclusive) perpetuam determinadas figuras, feitos ou eventos como parâmetros da memória coletiva. O movimento de derrubada de estátuas e monumentos ligados ao colonialismo e à escravidão, que ganhou força em 2020 a partir das manifestações antirracistas lideradas pelo movimento Black Lives Matter (Vidas Negras Importam) em resposta ao assassinato de George Floyd⁴³ nos Estados Unidos, e repercutiu em diversos países com passado de metrópole ou de colônia, foi uma tentativa de interpelação.

Entre 2020 e 2021, para citar alguns exemplos, foram derrubadas ou atacadas as estátuas do escravocrata britânico Edward Colston em Bristol, Inglaterra; do rei Leopoldo II em Antuérpia, Bélgica, responsável pelo extermínio de milhões de

⁴² FISHER, Elizabeth. **Women’s Creation: Sexual Evolution and The Shaping of Society**. Norwell: Anchor Press, 1979.

⁴³ Em 25 de maio de 2020, George Floyd, homem negro, foi acusado de haver feito uma compra com nota falsificada numa loja. Na abordagem, o policial Derek Chauvin imobilizou Floyd no chão apoiando o próprio joelho no pescoço dele e impedindo-o de respirar.

congoleses; das rainhas Vitória e Elizabeth II⁴⁴ em Manitoba, Canadá; e do explorador genovês Cristóvão Colombo nos Estados Unidos e na Colômbia.

Em 12 de março de 2021, a estátua do general Manuel Baquedano, tido como herói do Exército chileno pelo desempenho na Guerra do Pacífico, foi retirada de seu pedestal no centro da Praça Itália, Santiago do Chile, após sofrer várias tentativas de derrubada ou vandalismo durante o estalido social. No Brasil, em 24 de julho daquele mesmo ano, a estátua do bandeirante e escravocrata Manuel de Borba Gato, na zona sul de São Paulo, foi queimada em um ato político reivindicado pelo movimento Revolução Periférica⁴⁵. Décadas antes, em 1992, dez mil indígenas marcharam a San Cristóbal de las Casas, no sul do México, e puseram abaixo a estátua do conquistador espanhol Diego de Mazariegos.

A derrubada de monumentos colonialistas foi uma expressão socioperformativa pública de desagravo, contundente em seu momento, mas já esmaecida passados quase dois anos. No entanto, a disputa pelas “ficções de poder” e seus elementos simbólicos permanece, como um conflito de baixa intensidade e longuíssima duração que permeia as várias instâncias da vida — entre elas, a produção acadêmica. Mesmo após os processos de descolonização e independência política (mas nem sempre econômica), a lógica colonial se manteve operante na manutenção da assimetria entre o pensamento ocidental (anglo/euro/centrado) e as epistemologias do Sul (SOUZA SANTOS, 2007) — o conhecimento produzido nas franjas e margens do “centro de saber” —, definindo o que é relevante e o que é irrelevante; lógica essa alimentada e mantida pelo fluxo de capital.

Em nome de um modelo epistemológico dito universal (uma “monocultura” do conhecimento, literalmente), inúmeros saberes e maneiras de saber foram e têm sido negados, silenciados ou desprezados em um processo de epistemicídio (SOUZA SANTOS, 1994; CARNEIRO, 2005) contínuo, que extingue cosmopercepções, modos de imaginar, formas de vida, práticas relacionais, fabulações diversas etc. Entre as estratégias de dominação epistemológica, esteve sempre presente a dinâmica entre os sujeitos de conhecimento (nós) e os outros (eles/elas) — os objetos de estudo,

⁴⁴ A derrubada das estátuas das rainhas britânicas (a anterior e a atual), chefes de Estado do Canadá, ocorreu em 1º de julho de 2021 e teve relação com a descoberta dos restos mortais de centenas de crianças indígenas em túmulos não identificados em antigas escolas católicas desde a época que o país era parte do Império Britânico.

⁴⁵ O entregador Paulo “Galo” Lima, criador do movimento dos Entregadores Antifascistas, assumiu a autoria do incêndio. A Justiça fixou uma pena de três anos de reclusão em regime aberto, mas a substituiu por prestação de serviços comunitários.

sobre os quais se fala, mas que nunca falam (por eles/as e deles/as mesmos/as) porque não lhes é permitido (cf. SPIVAK, 2010). O saber do outro (não europeu, não estadunidense) geralmente está relacionado ao corpo, ao vivido, ao espontâneo e autêntico, ao “mágico”, e por isso precisa ser “antecipado”, “explicado” ou “traduzido” a uma linguagem teórica compreensível, segundo parâmetros dados e formatos legitimados. Os saberes encarnados (vividos, acumulados, transmitidos, articulados) do chamado Sul global⁴⁶, são considerados muitas vezes insuficientes, exóticos e pouco ordenados.

Se o foco de uma pesquisa se detém apenas naquilo que está já domesticado e categorizado pela teoria canônica, se a análise percorre apenas as rotas já desbravadas do modelo epistemológico hegemônico, se não há implosões de monumentos nem tremores que fissurem o chão liso do sabido e das certezas, o possível se reduz ao já conhecido, ao razoável, ao consensual. E pesquisaremos, discutiremos e transmitiremos o que já foi exaustivamente pesquisado, discutido e transmitido. Urge mobilizar outras ficções, ficções extravagantes, fantasiosas, disruptivas e desobedientes: afinal, como lembra a artista brasileira Jota Mombaça (2021), só podemos construir aquilo que podemos imaginar; por isso, diz ela, há “uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes — isto é: contra a habilidade de pressentir, no cativeiro, que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem” (idem, p. 67).

Daí a necessidade de uma reflexão e de uma prática radicais que rompam com o sistema que produz as representações e as ficções de poder. Não basta redistribuir o sensível sem que se desmonte antes a estrutura mesma de reprodução de desigualdades. Não basta a redefinição de papéis, funções e acessos sem uma ruptura total com a matriz colonial e “colonizante”. Não é possível abrir espaço para o devir minoritário sem uma reformulação completa do ordenamento atual do mundo e das ficções que o sedimentam. Sem um “programa negativo”, como diz Mombaça (2021), de demolição, explosão e implosão, mantêm-se os protagonismos e privilégios, mudando apenas seus meios e maneiras de reencenação. E o teatro é um locus privilegiado para as experimentações de realidade, pois pode tanto reiterar representações e ficções desgastadas quanto formular e instaurar cenicamente novos mundos.

⁴⁶ Um conceito que transcende a geografia e reúne as regiões do planeta submetidas ao colonialismo e ao imperialismo econômico. Usamos o termo conforme Boaventura de Sousa Santos (2007).

No artigo *Nas entranhas da América periférica: reflexões sobre a busca de um pensar mais próprio* (2019), escrito no início do percurso do doutorado, propusemos uma fabulação teórica acerca do que poderia ser um pensamento latino-americano autóctone, elaborado a partir de suas referências intrínsecas. Naquele texto, que examinava a dramaturgia de *A Tempestade*, de William Shakespeare, leituras posteriores de Aimé Césaire e Augusto Boal e uma montagem de rua do grupo porto-alegrense Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em fricção com a peça *Caranguejo Overdrive*, do coletivo carioca Aquela Cia de Teatro, já questionávamos o uso de uma epistemologia extrínseca nos argumentos sobre a América Latina⁴⁷ que acabava por naturalizar uma suposta superioridade do saber ocidental sobre os demais saberes presentes no continente. Muitos autores latino-americanos — assim mesmo, no masculino — se basearam em Ariel e Caliban, personagens subalternos de *A Tempestade*, para tentar explicar as dinâmicas socioculturais e econômicas da região.

A fim de formular uma perspectiva própria, reivindicávamos

[...] o papel do corpo na teoria política, na reflexão sobre a organização do Estado, na discussão sobre políticas públicas, na compreensão da ideia de nação e identidade nacional. Não se pode mais negar a politicidade do corpo, dos corpos. Fome, exploração física, escravidão, genocídios, estupros, tortura, valas comuns (“a guerra é branca”, diz Cosme⁴⁸), tudo isso vem sendo ignorado por boa parte dos intelectuais que se dedicam a estudar a formação das mentalidades na porção centro-sul do continente americano. Como se as tais mentalidades não fossem afetadas por aquilo que afeta os corpos [...]. (VOMERO, 2019c, p. 398).

E terminávamos o texto com uma proposição:

Talvez seja um profícuo exercício de imaginação política esquecer a tal América Latina e passar a recriar outra América, com suas centenas de idiomas e narrativas, desde suas próprias entranhas, de seus corpos, de seus pântanos, charcos, mangues — e gentes. (VOMERO, 2019c, p. 401).

⁴⁷ Aliás, também em nota explicamos que a denominação “América Latina” foi empregada pela primeira vez e simultaneamente pelos autores Francisco Bilbao e José María Torres Caicedo em 1856, seguindo a ideia anterior de uma latinidade que unia Portugal, Espanha, França e Itália e que, por sua vez, poderia sugerir o vínculo entre as ex-colônias de três desses países no continente americano. (VOMERO, op. cit, p. 391).

⁴⁸ Personagem protagonista da obra **Caranguejo Overdrive**, ex-catador de caranguejos que volta ao Rio de Janeiro depois de ter sido convocado a lutar na Guerra do Paraguai. A peça teve dramaturgia de Pedro Kosovski e encenação de Marco André Nunes. Estreou em 2015.

O artigo foi uma aproximação tímida ao tema e deixou como legado mais indagações que confirmações. Naquele então, ainda acatávamos a dicotomia periferia-centro, buscando emancipar o pensamento periférico em relação à matriz ocidental, e não havíamos tido contato com a noção de “conhecimento localizado” ou “pensamento situado”, advinda dos estudos feministas, conforme Donna Haraway (1995) e Ileana Diéguez Caballero (2019), embora o parágrafo final do artigo já guarde a reivindicação de um pensamento sobre “uma” América desde suas entranhas (uma entre as muitas possíveis?).

Então, em vez de pensar “sobre”, pensar “desde”, “com base em”, “a partir de”. Afirma Diéguez Caballero (2019, p. 113):

Pensar “desde” no implica una práctica de fundamentalismo latinoamericanista, de exclusión de lo no latinoamericano, sino de inclusión de conocimientos emplazados, que de manera general quedan fuera de las bibliografías estandarizadas. Pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso el pensamiento, en la medida en que se trata de una inmersión en las singularidades.

Ou seja, trata-se de um posicionamento crítico que contempla os afetos e as afetações experimentados por aquela/aquela que pensa. “Pensamos y accionamos desde nuestros espacios de enunciación, afectadas(os) por las circunstancias de la vida, por lo que les sucede a otras(os) como a nosotras(os)”, escreve a pesquisadora (idem, p. 115), introduzindo a noção de *prácticas emplazadas* ou “práticas localizadas”. Os saberes situados sustentam-se, então, em uma “objetividade corporificada” (HARAWAY, 1995, p. 18) e fazem da imaginação uma estratégia reflexiva essencial.

Actuar, como propone Tuhiwai⁴⁹, en el ámbito de una “imaginación compartida”, sugiere la posibilidad de mover los centros teóricos usando la imaginación, y nos implica en preguntas como “para quién escribimos”: si el interés es producir papers que puedan cumplir con las reglas estandarizadas de las revistas indexadas o escribimos para entender nuestras propias circunstancias, para intentar responder o al menos problematizar situaciones que emergen desde la inmediatez de la vida, cuando la vida está amenazada, y darle un sentido incluso a la posible –y esperada– contribución intelectual en momentos de crisis. (DIÉGUEZ, 2019, p. 116).

⁴⁹ Referência à escritora e pesquisadora maori Linda Tuhiwai.

Das entranhas da América Latina às entranhas da própria pesquisadora, eu me perguntava, nós nos perguntávamos: como lidar com experiências e vivências que desafiam, contestam e desestabilizam o conhecimento formal adquirido? A bibliografia usual do campo de pesquisa, majoritariamente anglo/euro/centrada, não abordava inúmeros aspectos que cercavam os acontecimentos cênicos estudados ou acompanhados na investigação. De que modo, então, poderíamos compreender as contradições que permeiam os embates com a própria “matéria colonial” de que também somos feitas e feitos, nós todas e todos que habitamos essa porção de terra, levando em conta, obviamente, a assimetria de posições e oportunidades e as marcas interseccionais⁵⁰ que carregamos?

1.2 Dupla entranha e o corpo-território

A escritora e teórica da cultura Gloria E. Anzaldúa, *chicana* descendente de indígenas e hispânicos nascida no Texas (EUA)⁵¹, na obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, publicada originalmente em 1987, já discutia a perplexidade e a dissociação causadas pelas “mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias”, pelo “excesso de vozes” e pelo choque entre “duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis”. Ao tratar de identidade, gênero e colonialismo a partir da fronteira concreta entre México e Estados Unidos, combinando análise histórica, teoria e testemunho pessoal em uma linguagem que mistura inglês, espanhol, náuatle e expressões idiomáticas específicas, Anzaldúa oferece contornos teóricos e empíricos à figura da *mestiza* – mulher que é filha de dois ou mais mundos, historicamente subalternizada por forças diversas (colonialismo, patriarcado, capitalismo) – a fim de reclamar sua emancipação: a *nueva mestiza*.

⁵⁰ O conceito sociológico “interseccionalidade” tenta dar conta da sobreposição ou do entrecruzamento de violências operadas pelos sistemas de poder; surgiu como projeto epistemológico do feminismo negro a fim de visibilizar a intersecção de opressões que estruturam as desigualdades e os privilégios sociais. O conceito foi sistematizado inicialmente pela teórica afrofeminista estadunidense Kimberlé Crenshaw, professora de Direito da Universidade de Columbia. Nesta tese, usamos o termo conforme Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021).

⁵¹ Para compreender a identidade *chicana*, é preciso recordar que, entre 1846 e 1848, os Estados Unidos conquistaram parte do antigo território pertencente ao México. As terras que neste então foram colonizadas por anglo-americanos eram habitadas por mexicanas e mexicanos de várias classes e origens, que, ao serem incorporados ou dominados, foram racializados e subalternizados.

“Para sobreviver en las *Boderlands*”, diz a autora (2016⁵², p. 262, grifo seu), “debes vivir sin *fronteras*/ ser cruce de caminos”. Não deve haver fronteiras no exercício reflexivo e imaginativo, mas sim a permeabilidade da intersecção, da encruzilhada (*cruce*). Por isso, Anzaldúa propõe o exercício de uma nova consciência, a *conciencia de la nueva mestiza*, um modo de produzir presença e conhecimento que supera a dualidade e o binarismo, quebra paradigmas e combina duas ou mais culturas (em vez de opô-las), lidando criativamente com o “neplantismo mental” — em referência a *nepantla*⁵³, termo náuatle que significa “no meio”, “partido ao meio” —, um estado de desassossego gerado pelo embate contínuo entre oposições. “*Soy un amasamiento*”, diz ela (op. cit, p. 138), “soy un acto de amasar, de unir y juntar [...]”

Silvia Rivera Cusicanqui (2018), historiadora e socióloga de origem aimara, associa essa espécie de “esquizofrenia” coletiva que se abate sobre as sociedades de países com passado colonial à condição de ter a “alma dividida” — *pü chuyma*, em aimara, uma *doble entraña*. Ao revisar criticamente a tradição intelectual mestiça na Bolívia e suas bases anticoloniais, Rivera Cusicanqui constata que muitos autores e autoras já expressavam desconforto com a incompatibilidade entre a adoção “referencial e plagiária” da herança europeia e os saberes do mundo indígena, defendendo gestos de mais autonomia. Esse “*double bind*”⁵⁴ [duplo vínculo] mestiço” (op. cit, p. 30), uma vez admitido e vivido criativamente, pode se tornar potência ambivalente.

Rivera Cusicanqui traz à baila, então, o termo *ch'ixi*, que, em aimara, se refere a uma tonalidade que parece cinza, mas, na verdade, se compõe de manchas brancas e pretas entremeadas, e elabora uma categoria, por ela mesma *ch'ixi*, que sintetize “essa mescla estranha que somos” *nós-otras* e *nós-otros*, herdeiras e herdeiros da colonização, mas também das contribuições ancestrais de povos originários e — acrescento eu — de comunidades africanas diaspóricas.

⁵² As citações são da edição em espanhol, traduzida por Carmen Valle, a fim de manter o “spanglish” usado pela autora no original.

⁵³ O termo *nepantla* foi usado originalmente pelo antropólogo mexicano Miguel León-Portilla para denominar a condição imposta aos indígenas colonizados depois dos sucessivos ataques às suas crenças e tradições. Como conceito, resume o processo de agressão cultural e exclusão econômica sofrido pelos povos originários.

⁵⁴ Rivera Cusicanqui faz referência à análise da teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em **An Aesthetic Education in the Era of Globalization** (Harvard University Press, 2012), do termo *double bind*. Esse termo — “duplo vínculo” — foi cunhado pelo antropólogo inglês Gregory Bateson ao se referir a situações insustentáveis geradas por mandatos antagônicos.

Aos indivíduos de alma dividida (*pü chuyma*) vivendo entre mandatos antagônicos — o colonialismo entranhado e a alteridade intrínseca, os cânones europeus e as perspectivas e saberes não hegemônicos —, a epistemologia *ch'ixi* permite produzir conhecimento com base na ambivalência, assumindo-a como base. Afirma Cusicanqui (2018, p. 83): "[...] é necessário trabalhar dentro da contradição, fazendo de sua polaridade o espaço de criação de um tecido intermediário, uma trama que não é nem um nem o outro, mas todo o contrário, é ambos ao mesmo tempo". Uma espécie de passaporte de trânsito entre mundos: “pero no como mediación ni tampoco como conciliación de opuestos. No es síntesis, ni es hibridación, mucho menos fusión. Se mantienen esos opuestos [...]”, diz (idem, p. 148).

A epistemologia *ch'ixi* vem, então, ao encontro da proposta de Gloria Anzaldúa (2016, p. 133) de uma *conciencia nueva-mestiza*: ambas reivindicam a produção de conhecimento em zonas contraditórias e fronteiriças (entre natureza/culturas, disciplinas, teorias etc.), assumindo as contradições — por conseguinte, também as tradições e traduções — e os cruzamentos. Envolvem práticas de pensamento corporificadas (que geram corporeidades) e situadas (em vínculo com territórios concretos e atravessadas por experiências coletivas). Trata-se, portanto, da defesa de um saber “corpo-político-territorial”.

Podemos afirmar, então, que a *conciencia nueva-mestiza* emerge em um corpo implicado no território — um corpo interseccional, não subalternizado ao pensamento, mas que conjuga carne e signo (HARAWAY, 2021). Com base na produção crítica dos ativismos feministas indígenas, que consideram as intersecções de “ser mulher”, “ser indígena” e “habitar um território em contínua expropriação”, a pesquisadora mexicana e doutora em Antropologia Social Delmy Tania Cruz Hernández (2016) propõe considerar, como categoria de base epistêmica latino-americana, a noção de “corpo-território”.

Considero que la invitación que deja la propuesta cuerpo-territorio es mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como ‘acontecimiento ético’ entendido como una irrupción frente a lo ‘otro’ donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida. Donde existe la acogida comprendida como la co-responsabilidad y la única propuesta viable

para mirar el territorio y entonces para mirarnos a nosotras-nosotros-nosotres mismxs. (CRUZ HERNÁNDEZ, 2016, p. 43).

O corpo-território também é *ch'ixi*: expõe as contradições da “dupla entranha”, é tanto objeto do exercício do poder quanto sujeito de resistência — e essa dinâmica imprecisa torna-se fundamental no campo de estudos sobre corpo e cena. Além disso, a noção remete à esfera do vivido e à experiência comunitária, em total consonância com a perspectiva de território que se poderia considerar latino-americana — uma perspectiva vinculada a uma categoria advinda da prática, diferentemente dos modelos moderno-coloniais eurocêntricos fundamentados na ideia de soberania.

Segundo o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2020b), no conjunto espacial diversificado, mas articulado, expresso na denominação América Latina, inúmeros grupos sociais mantêm uma relação indissociável e cotidiana com seus espaços de existência, em complexos processos de territorialização nada dicotômicos — quer dizer, sem a separação entre materialidade e espiritualidade ou natureza e sociedade — e que incluem a vivência de temporalidades distintas. Os territórios se constituem, portanto, como espaços ontológicos vitais nos quais inúmeros povos e comunidades subalternizados do continente existem e resistem (ou re/existem).

A conceituação de território em nosso contexto vai muito além da clássica associação à escala e/ou à lógica estatal e se expande, transitando por diversas escalas, mas com um eixo na questão da defesa da própria vida, da existência ou de uma ontologia terrena/territorial, vinculada à herança de um modelo capitalista extrativista moderno-colonial de devastação e genocídio que, até hoje, coloca em xeque a existência dos grupos subalternos, especialmente os povos originários. Desdobram-se assim desde os territórios do/no corpo, íntimo (a começar pelo ventre materno), até o que podemos denominar territórios-mundo, a Terra como pluriverso cultural-natural ou conjunto de mundos — e, conseqüentemente, de territorialidades — aos quais estamos inexoravelmente atrelados. (HAESBAERT, 2020a, p. 76).

Portanto, a definição e a constituição de territórios no contexto latino-americano têm sido resultado de processos específicos de organização e resistência, precedidos pelo autorreconhecimento como coletividade: uma espécie de autodefesa diante do neoextrativismo (cf. SVAMPA, 2019), a atualização de práticas coloniais de espoliação desenfreada de recursos naturais por megaprojetos exploratórios e de ocupação de áreas tidas como “socialmente esvaziadas” (mas com bens valorizados pelo capital).

Para muitos autores e autoras, o território pode ser entendido como extensão do corpo coletivo — a configuração de um “nós”, uma coletividade que inclui interrelações com o universo vivo e material. Se corpos individuais e corpos sociais conjugam-se, atravessados por territorialidades (expressões ético-estéticas de mundos), constituindo territórios e sendo constituídos por eles, parece-nos inevitável que a compreensão dessas dinâmicas demande um pensamento que se situe e se entranhe.

Segundo a filósofa da ciência estadunidense Donna Haraway (1995, p. 30), a visão desde e a partir de um corpo — “sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado” — fricciona “a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo”, o tal ideário desencarnado, falsamente neutro, objetivo e universal, porém forjado em torno ao sujeito paradigmático da moderna razão ocidental, cujas marcas de gênero, raça e classe, entre outras, são ocultadas. “Ninguém vive em todas as partes, todos vivemos em algum lugar. Nada está conectado com tudo, tudo está conectado com algo” (HARAWAY, 2019, p. 61)⁵⁵.

Nessa perspectiva territorial, o pensamento situado rompe com a dinâmica cristalizada de subalternização de saberes e de hierarquização de miradas, cujo centro canônico está sempre predeterminado. Essa fazer-pensar é fundamental no debate sobre as artes da cena. Como escreve a pesquisadora francesa Lîlâ Bisiaux (2018, p. 649):

Se considerarmos que existimos onde pensamos, também existimos onde criamos. Assim, contra um universalismo das formas teatrais, nós afirmamos uma localidade. Artistas, dramaturgos e dramaturgas, diretores e diretoras de teatro criam a partir de um corpo e de uma geografia, a partir de uma cultura e de uma epistemologia. Uma forma artística, uma forma teatral não nasce *ex nihilo*. [...] nós afirmamos que formas artísticas em geral, ou teatrais em particular, estão ligadas a uma epistemologia, a um imaginário coletivo, a uma cultura no sentido sociológico do termo.

Em seus estudos da performance, a pesquisadora estadunidense Diana Taylor (2015) analisa as expressões performativas das sociedades da região, destacando o papel do corpo na transmissão do conhecimento (a memória e o saber corporificados e incorporados)⁵⁶. Na América Latina, tanto práticas rituais como manifestações mais

⁵⁵ Traduzimos a citação do espanhol ao português, já que o primeiro idioma não é o original da autora.

⁵⁶ Apreciamos o trabalho de Taylor, mas não podemos deixar de notar que a pesquisadora e o Hemispheric Institute of Performance and Politics, fundado por ela e com sede em Nova York, Estados Unidos, “capitanearam” de certa forma os estudos da performance com foco nas expressões latino-

estetizadas constituem-se “atos de transferências vitais” (idem, p. 27), que permeiam os vários campos da vida. Gestos, danças, cantos, rezas, alucinações, performances artísticas, entre outros atos efêmeros, não só preservam como também atualizam esse “repertório” – que Taylor contrapõe ao “arquivo”: registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos etc., fontes de informação que resistem a mudanças por sua própria materialidade. Veremos mais adiante, no capítulo dedicado ao grupo mapuche-chileno Kimvn Teatro, que a própria noção de “arquivo” tem sido tensionada pelas “práticas localizadas”. Em suma: trata-se, portanto, de um corpo-território epistêmico, *corpus* de afetos e saberes compartilhados e *lócus* de memória e poéticas.

1.3 Encruzilhadas e arruaças

Em um exercício preliminar de fabulação teórica, consideramos a noção de encruzilhada, originária das tradições africanas e afrodiaspóricas, como uma estratégia discursiva e reflexiva fundamental para contemplar trânsitos e intersecções, fusões e rupturas, centramentos e dispersões. “Na concepção filosófica de muitas culturas africanas e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos”, afirma a dramaturga, poeta e pesquisadora brasileira Leda Maria Martins (2021, p. 51). Não se trata de um momento de impasse, e sim de uma chave de compreensão para as experiências que atravessam temporalidades e emaranham tradições e traduções (CAPILÉ; FLORES, 2022).

Exu [Èṣù] é o orixá que rege as encruzilhadas, pois representa o princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação, aquele que inventa o tempo e o põe em movimento, instaura o caos e dá forma a ele. Exu instala uma dinâmica de retrospectão (recria o antes) e prospecção (torna possível o que vem a seguir); essa concepção temporal espiralar, em caracol, não elide as cronologias, mas as subverte, combinando reminiscências e porvir em um vaivém contínuo. Como diz um oriki⁵⁷ de Exu traduzido pelo escritor, historiador e compositor brasileiro Luiz Antonio Simas: “No

americanas, reforçando um pouco o que dissemos antes: as manifestações do Sul precisaram antes ser teorizadas e legitimadas no Norte. Esta nota reflete apenas a opinião da autora da tese, sem juízo de valor algum.

⁵⁷ Oríkis são versos curtos que sintetizam e evocam as forças dos orixás.

tempo sem tempo que tempo tem/ Acerta a pedra que não lançou/ No pássaro que já voou”. Em síntese, Exu é a figura das contradições.

Apoiamo-nos na compreensão de Exu de acordo com o poeta e tradutor brasileiro Guilherme Gontijo Flores, no texto assinado com o também poeta e tradutor André Capilé sobre as práticas de “tradução-Exu”:

Quando digo Exu, estou fazendo uma espécie de descuido pré-estabelecido, misturando divindades que não são exatamente iguais, mas que têm um traço de equivalência forte. Estou tratando tanto do Exu iorubano quanto do Exu de matriz iorubana que está no Brasil e em outros lugares da América, por exemplo. E também estou tratando de Pambu-njila, que é de origem banta aqui, estou tratando do vodum Legba, estou pensando toda uma espécie de configuração de um pensamento que se desdobra e se funde em muitos momentos, que troca e realiza, a partir de uma determinada divindade. (CAPILÉ; FLORES, 2022, p. 54).

Como elemento conceitual, a encruzilhada regida por Exu desvela entrelaçamentos e enfrentamentos de várias ordens, nem sempre amistosos ou pacificados, que fornecem substratos éticos e estéticos para as criações cênicas estudadas nesta tese. No âmbito pedagógico, a noção mostra-se ainda mais instigante. O pedagogo e pesquisador brasileiro Luiz Rufino (2019) denomina de “pedagogia das encruzilhadas” o complexo de experiências, práticas, invenções e movimentos que enredam presenças e conhecimentos múltiplos guiado pela dinâmica dos *cruzos*.

A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades. [...] O *cruzo* é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. (RUFINO, op. cit, pp. 16-18).

A noção de encruzilhada puxa outra, mais performativa e cênica: a de arruaça. Na definição de dicionário⁵⁸, arruaça é sinônimo de tumulto, agitação, confusão de rua, desordem, confusão, bagunça, barulheira. Para os pensadores brasileiros Simas, Rufino e Haddock-Lobo (2020), é encanto e artimanha, prática anticolonial para driblar e derrubar senhores e sinhás — e, acrescentamos nós, romper com “formas de pedagogia que se implantam nos corpos e no sentido comum cotidiano com força

⁵⁸ Em **Dicionário Caldas Aulete** digital: <<https://www.aulete.com.br/arruar>>.

repressiva”, citando Silvia Rivera Cusicanqui (2018, p. 36). No recorte proposto pelo trio de autores, as arruaças constituem a “filosofia popular brasileira” nascida e elaborada nas ruas, vielas, favelas, terreiros, morros, florestas, aldeias, campos de futebol, desfiles de carnaval etc. Na perspectiva desta tese, emprestamos a noção a fim de expandi-la: consideramos “arruaças” as expressões cênicas (teatrais, performáticas, rituais, ativistas) que, por algum motivo, desafiam parâmetros hegemônicos em seus locais de criação e realização, seja por optarem por outros modos de produção ou por formas estéticas disruptivas, seja por não seguirem modelos canônicos.

Assim, as “presenças desobedientes” do título deste texto referem-se às “arruaceiras” e aos “arruaceiros” que ousam entrar e permanecer em cena, propondo não só outras representações para elas e eles mesmos, mas afirmando as histórias que desejam contar, do ponto de vista e da maneira que lhes faz mais sentido. Desafiam, portanto, o senso comum, os saberes normatizados-institucionalizados e as formas/fôrmas⁵⁹ impostas. Como afirmou o pensador indígena Ailton Krenak, na palestra “Deu branco na arte”, durante a abertura do 10º SPA – Seminário de Pesquisas em Andamento, promovido pelo PPGAC-ECA-USP⁶⁰, em 06/09/2021: “Não penso em ensino da arte. Se [a gente] entender a criação como uma implicação parabólica com a experiência da vida, como um gesto tão vital, não tem como educar alguém a um gesto vital. [...] Não quero botar fôrma em ninguém”.

A provocativa afirmação de Krenak nos faz recordar um comentário do encenador peruano Miguel Rubio, diretor do tradicional grupo Yuyachkani, feito em suas *Notas sobre teatro* (Grupo Cultural Yuyachkani, 2001) e citado por Diéguez (2014), a respeito do maravilhamento e do rechaço provocados pelos aportes do coletivo ítalo-dinamarquês Odin Teatret em sua primeira incursão na América Latina, no primeiro Encuentro Internacional de Teatro de Grupo em Ayacucho, em 1978:

[...] teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica; [...] cuando nos confrontamos con el Odin, nos encontramos con todo un sistema para el teatro que se nutría de las fuentes más

⁵⁹ Apesar de o acento diferencial na palavra “fôrma” ser agora facultativo, optamos por mantê-lo para reforçar o sentido de molde, protótipo, e complementar o sentido de “forma”, como estrutura, representação, constituição, estética, linguagem.

⁶⁰ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

importantes de la tradición teatral de Occidente y de Asia, esto no fue entendido en toda su dimensión por quienes, fascinados por lo que veían, hicieron una mala digestión, lo apostaron todo acríticamente tomando básicamente formas y no descubriendo que debajo de ellas había principios que es donde se conectan y realizan las obras de arte [...]. (RUBIO, 2001, p. 148 apud DIÉGUEZ, 2014, p. 35)

Quais seriam, então, as fontes das múltiplas teatralidades latino-americanas? Como fazer essa tão importante “digestão” dos aportes que vêm de fora e acabam virando “fôrma”? Na sequência da citação de Rubio, Diéguez (op. cit, p. 38) comenta:

Al arte y a la cultura ciudadana les es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y *excentris*.

Podemos, então, afirmar com convicção: a mirada localizada — um pensar-fazer experiencial e experimental — a esses “espaços de diferenças”, que “fundam projetos intersticiais, independentes e *excentris*”, é um dos pilares da presente tese.

Educadas/os na “lógica normativa”, acabamos sucumbindo ao desencanto e à previsibilidade. Daí a urgência de fazer arruaças: ter a ousadia de surpreender o padrão consolidado e acolher as subversões, as imprevisibilidades. E o corpo — sem as amarras dos pudores e das pedagogias repressivas — responde a esse chamado. Treme, entra em transe, dança; dança coreopoliticamente, questionando o chão liso das certezas e das polícias (LEPECKI, 2011).

Temos cada vez mais a necessidade de ousar olhares originais contra a tendência de normatização, unificação e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo. Nossa tarefa brasileira é a de superar a exclusão e, ao mesmo tempo, a ideia da missão civilizadora que insiste exclusivamente nos padrões de representatividade, consumo e educação engessados pelo cânone. De um lado, é a morte física. Do outro, a morte simbólica da inclusão normativa, domesticada e impotente. Precisamos de surdos de terceira⁶¹ que surpreendam o padrão consolidado. (SIMAS, 2020a, pp. 27-28).

⁶¹ Nota nossa: Simas refere-se à invenção de uma batida inusitada entre as marcações regulares do surdo por Tião Miquimba, ritmista da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, escola de samba do Rio de Janeiro. No ritmo de compasso binário do samba, o surdo de marcação é um tambor grave que dá a referência do tempo da batida; e o surdo de segunda, menos grave, responde a ele. Miquimba rompeu com a aparente normalidade da pergunta-resposta rítmica: propôs uma batida mais aguda que as dos outros surdos, preenchendo o vazio entre as marcações (cf. SIMAS, 2020a, pp. 25-27).

As arruaças liberam saberes e corporeidades trãsfulgas – que podem, num primeiro momento, soar inassimiláveis ou irrepresentáveis diante dos “sóbrios” e “sensatos” sistemas consagrados ou dos ditames de ordem das instâncias oficiais de controle. Mas também podem ser uma tática performativa e política de instauração de um espaço efetivo de atuação em plano convivial e de produção de novas formas estéticas coletivas, sobretudo em tempos em que a internet, por meio das redes sociais, tem se tornado também uma arena de debate, disputas e formulação de representações diversas, além de instituir comportamentos replicáveis. Como afirma a escritora canadense-estadunidense Jia Tolentino, no ensaio “O eu da internet”:

Tal foco está enraizado na maneira que a internet minimiza a necessidade ação física: para viver uma vida aceitável, e provavelmente valorizada, no século XXI, você não precisa fazer muita coisa além de se sentar diante de uma tela. A internet [...] também pode *tirar* nossa energia de ação propriamente dita, deixando a esfera do mundo real para as pessoas que já a controlam, e nos mantendo ocupados com sucessivas tentativas de explicar nossa vida da melhor forma possível. [...] Na falta de tempo para nos envolvermos física e politicamente com nossa comunidade do jeito que muitos de nós gostaríamos, a internet oferece um substituto barato: ela nos proporciona breves momentos de prazer e conexão, ligados à oportunidade de falarmos e ouvirmos constantemente. Nessas circunstâncias, a opinião deixa de ser o primeiro passo em direção a algo e começa a parecer um fim em si mesma. (TOLENTINO, 2020, pp. 30-31).

Não foi nosso objetivo estudar o impacto da internet no fazer (e fruir) artístico coletivo, contudo não podemos ignorar que a agência política cibernética, estruturada por um modelo de negócios altamente lucrativo (e exclusivista) que aposta em práticas virais e na emancipação individual por meio do consumo, parece competir de maneira frontal com a experiência e o exercício concreto da cidadania.

1.4 Akapacha⁶²: ambivalências incômodas

Neste ponto do percurso, inspirada na antropóloga argentina Rita Segato e na performer trans afro-mexicana Lía García, também quero fazer minha arruaça: externar performativamente minhas angústias de acadêmica de alma dividida,

⁶² Tempo/espaço do aqui-agora (ver glossário na seção 4 do prólogo, **Em meio às ruínas**).

conciencia nueva-mestiza, atada por um *double bind* a tradições tão contrastantes e repelentes, na lida com dilemas entre a ingratidão e a *digna rabia*.

Segato, que batiza uma cátedra na Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), na Argentina, a Cátedra Rita Segato de Pensamiento Incómodo⁶³ da Escola de Humanidades, abriu a 45.^a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, em 25 de abril de 2019, com um discurso intitulado “Las virtudes de la desobediencia”, a que infelizmente não assisti presencialmente, mas que li a posteriori. Eis um trecho:

Nuestra lógica, la lógica que permitió sobrevivir a tantos siglos de masacre en nuestro continente, no es una lógica monológica, monopólica, regida por la neurosis de coherencia y del control, la neurosis monoteísta y blanca de los europeos. Nuestra lógica es trágica, en el sentido de que puede convivir con la inconsistencia, con verdades incompatibles, con la ecuación a y no-a, opuestos y verdaderos ambos, y al mismo tiempo. Y, por lo tanto, siempre, siempre, dotada de la intensidad vital de la desobediencia. Una lógica para-consistente para conservar la vida y garantizarle continuidad y mayor bienestar para más gentes, para mantener el horizonte abierto de la historia sin destino pre-fijado, para mantener el tiempo en movimiento. (SEGATO, 2019)⁶⁴.

Em seu discurso, Segato enumerou sete virtudes da desobediência como expressão de uma “ética da insatisfação” diante de um modelo que é continuamente imposto a nós, latino-americanas/os. Contudo, o mais interessante foi seu ponto de partida: a antropóloga iniciou sua fala com uma breve e afetiva reflexão sobre Elizabeth Costello, a personagem criada pelo escritor sul-africano J. M. Coetzee, protagonista de *A vida dos animais* (Companhia das Letras, 2002) e de um romance que leva seu nome, *Elizabeth Costello* (Companhia das Letras, 2004). Nos livros, Costello é uma consagrada romancista australiana, vegetariana radical, que profere conferências provocativas em diferentes lugares do mundo.

Su política, a mi ver, no es precisamente lo que dice, sino su permanente acto de desobedecer, su distracción de la norma. Esa es mi lectura del divino personaje. Y esa es mi lectura de lo más humano de lo humano: examinar los chips que nos programan, y elegir cuál apagamos, a cuál le damos baja, qué mandato extirpamos de nuestra matrix. (SEGATO, 2019).

⁶³ A cátedra “propone mirar el mundo desde los márgenes y a contrapelo de los hábitos y consensos de una academia marcada por el eurocentrismo de su fundación y por el patriarcalismo de sus prácticas”. Ver: <<http://www.unsam.edu.ar/pensamientoincomodo/>> (Acesso em 10/03/2023).

⁶⁴ Disponível em <<https://www.revistaanfibia.com/virtudes-de-la-desobediencia/>> (Acesso em 13/03/2023).

Já Lía García⁶⁵, que, além de performer, também é educadora e contadora de histórias para crianças e *slammer* (participante das batalhas de poesia), surpreendeu o público do Master Slam CDMX (torneio de poesia falada da Cidade do México), em 21 de setembro de 2019, ao entrar pela porta de trás do salão do Centro Cultural de España em México, na capital mexicana (onde, sim, eu estava presente). Sem ocupar o palco, transitando entre espectadoras e espectadores, ela apresentou sua poesia contestatória e anticolonial, fazendo de “*su cuerpa trans*”, como costuma dizer, o locus-corpus de desobediências e interpelações à colonialidade, aproveitando também o fato de que o lugar do evento era uma instituição mantida pelo governo espanhol numa ex-colônia.

Imagino, então, uma espécie de *poetry slam* de cunho acadêmico, como possibilidade de questionar mais livremente os começos preestabelecidos e as expectativas sobre “primeiros capítulos”. A *poetry slam* pode ser definida como uma competição de poesia falada, um jogo cênico de poesia autoral, sem acompanhamento de instrumentos musicais ou objetos, apenas a palavra e o corpo de quem declama a poesia, cujas origens remetem às batalhas poéticas da cultura hip hop na estadunidense Chicago dos anos 1980. A *poetry slam* (ou apenas *slam*) hoje se tornou parte do movimento de resistência cultural das periferias brasileiras, mexicanas e de outras cidades da América Latina.

“Bem-vindas, bem-vindos e bem-vindes, slammers, a cena está aberta. Lembrem-se das regras: as poesias são autorais e exclusivas, devem durar no máximo cinco minutos e aqui, em nossa arena, só valem voz e corpo, nada de adereços ou acompanhamentos musicais”, diz o mestre de cerimônias.

Ali, no meio da roda, há um microfone. Quem chega junto é a slammer Ladina-Americana:

— Big-big-big-bang. Big-big-big-bang.

Os começos têm sido contados e cantados, em versos e em prosas, em línguas tão diversas

quão diversa é a natureza dos seres vivos, humanos e não humanos, e das coisas, estas também dotadas de algum tipo de *anima*, um tipo de sopro.

⁶⁵ Mais informações sobre a artista no artigo “As faíscas heréticas e eróticas da performer Lia Garcia” (2021), escrito pela autora da tese para a revista **Urdimento**. Ver referências bibliográficas.

Havia encantamento, havia magia, havia feitiço, o mistério pairava sobre os céus e as terras, as águas e os ares.

Apesar de inexplicável, era parte cotidiana da existência palpável e impalpável.

Mas há que se reconhecer — ora, se há — que, devido à combinação de certos eventos, alguns deles extremamente violentos:

conquistas sangrentas,

subjugação de povos,

exploração da matéria viva das terras além-mar

[considerando que a época anterior fora marcada

pela caça às bruxas e pelas grandes fogueiras inquisitórias],

estabeleceu-se um começo oficial para todo o mundo, todas as gentes, todos os seres, um começo universal:

o começo do tempo, um tempo linear e progressivo, com os marcos da tradição judaico-cristã (que surgiu no Oriente Médio, mas europeizou-se);

e o começo da chamada civilização ocidental — parâmetro e régua para bárbaros e exóticos do planeta — na Antiguidade Greco-Romana (em maiúsculas, sempre).

O mundo adquiria um centro, e esse centro renascia e lançava-se às grandes navegações.

Determinou-se também uma periferia, e essa periferia servia a partições e espoliações alheias.

Colonialismo, capitalismo e modernidade constituíram-se, simbióticos.

Reescreveu-se o passado do planeta para se organizar o presente e prever possíveis futuros, sempre em linha reta.

Definiram-se as línguas-mestras: o grego e o latim, terrenos da memória coletiva e do conhecimento. O sujeito se oculta na voz passiva pronominal. *Habemus* história!

Sob as luzes fulgurantes da razão, sem sombras e sem dúvidas, definiam-se os contornos necessários para a humanidade ser humanidade.

Shhh... shhhh... [Séculos mais tarde, o filósofo Walter Benjamin falaria que a história oficial é a narrativa dos vencedores⁶⁶.]

Era como se todos os seres vivos, hipnotizados pela salvação possível, acatassem a dominação física, moral e subjetiva pelo sujeito-modelo incontestável —

⁶⁶ Tese VII, na tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, publicada em LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

que o digam Sycorax, Caliban e Ariel, personagens de *A Tempestade*, de William Shakespeare, síntese primorosa dos arroubos daquela época⁶⁷ —, talvez descendente direto e dileto daquele herói primevo, o homem das cavernas com uma arma.

Pá-pá. Pá-pá. Big-big-big-bang. Big-big-big-bang! Sangue por todos os lados!

O conceito de humanidade foi ideologicamente reorganizado: instauraram-se as diferenças de raça e de gênero (LUGONES, 2011; QUIJANO, 2017), determinaram-se aqueles que tinham alma e os que não, os que eram civilizados e os primitivos, e binarismos viraram dispositivos conceituais eficientes. Separem a cultura da natureza, por favor ou sem favor!

O tempo avançou, linear e progressivo. Uma flecha rumo ao desenvolvimento!

As sociedades que não se guiavam por uma lógica da escrita tiveram seus relatos contados por outrem, desde o ponto de vista de outrem.

Muitas teorias científicas elaboradas nos séculos seguintes à época das grandes navegações, como o evolucionismo, acabaram sendo usadas direta ou indiretamente para ressaltar e legitimar superioridades, autoridades, binarismos e hierarquizações e manter a colonialidade operante. Manter a colonialidade operante!

E a gente continua copiando os modelos... sem digerir, sem questionar... e a gente continua copiando as teorias... sem digerir, sem questionar... e a gente continua ensinando os mesmos gestos... sem digerir, sem questionar...

No centro do mundo, inventavam-se, reinventavam-se e aprimoravam-se a política, as ciências, as artes, os esportes, a filosofia, as tecnologias. Enquanto isso, nas periferias, escravidão, exploração da natureza e violência sustentavam o maquinário do desenvolvimento.

Aos primeiros, as batatas⁶⁸, as luzes, as teorias e a escrita. Aos últimos, a barbárie, a escuridão, a submissão e linhas sinuosas⁶⁹. Sem *fraternité*. Sem *égalité*.

[Get your act together, loser latina.]

Fade-out.

⁶⁷ Refleti sobre como **A Tempestade** de Shakespeare institui uma imagem sobre colonizadores e colonizados em VOMERO (2019c).

⁶⁸ Referência à teoria do humanitismo do personagem Quincas Borba, criado por Machado de Assis em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1880). Trata-se de provável sátira à “lei do mais forte” defendida por adeptos do darwinismo e do positivismo no fim do século XIX.

⁶⁹ Menção aos Nambikwara, tomando como referência as reflexões advindas do relato de Claude Lévi-Strauss em Lição de Escrita, no livro **Tristes trópicos**, publicado em 1955.

Quando deixamos de entender o mundo



2. Anotações para uma palestra-performance: Quando deixamos de entender o mundo⁷⁰

(À guisa de epígrafe)
Suponhamos uma pesquisadora de Artes Cênicas
que também está em cena.⁷¹

A cena simula um ambiente em ruínas, com pedestais vazios de distintos tamanhos e formatos. Alguns deles estão arranhados, outros chamuscados. Os monumentos que aqueles pedestais carregavam foram retirados, derrubados, destruídos — esta é uma informação subentendida. Que estátuas teriam estado lá? Diego de Mazariegos, Hernán Cortez, Manuel Borba Gato, Sebastián de Belalcázar, Pedro de Valdivia, Cristóvão Colombo, Leopoldo II, rainha Vitória?

Ao fundo, uma mesa com cinco cadeiras vazias sugere uma banca de doutorado. Sentada em uma banquetta na diagonal oposta à mesa, está uma mulher branca, que veste um traje bordado da região de Chiapas, no sul do México, e está descalça. Numa mesinha próxima, há um copo d'água. O chão se encontra coberto pela reprodução de um mapa de Waldseemüller, que respeita o tamanho da versão original (1,4m X 2,4m), datada de 1507. A banquetta está justamente em cima da parte inferior da estreita faixa de terra que corresponderia ao novo continente, “América”, ali nomeado e representado pela primeira vez por dois cartógrafos alemães.

Virei do avesso.

⁷⁰ Em alusão ao livro homônimo do chileno Benjamin Labatut (Todavia, 2022), que ficcionaliza a trajetória de alguns cientistas [reais], de disciplinas como química, física e matemática, entre o ardor de uma descoberta revolucionária e o temor de fazer avançar o conhecimento para um ponto além da compreensão humana possível.

⁷¹ Referência à abertura do relato de Jeanne Favret-Saada no livro **Les Mots, La Mort, Les Sorts** (Gallimard, [1977]1985), em que a autora se apresenta em terceira pessoa: “Soit une ethnographe : elle choisi d’enquêter sur la sorcellerie contemporaine dans le Bocage de l’Ouest... Préparant son départ sur le terrain, elle examine la ‘littérature’ scientifique...” Tradução nossa: “Suponha uma etnógrafa: ela opta por investigar a bruxaria contemporânea na Bocage de l’Ouest... Preparando-se para sua partida no campo, ela examina a ‘literatura’ científica...”

Quando certa manhã me despertei de sonhos intranquilos, constatei-me do avesso. O que foi que me virou, deixou o fora para dentro e o dentro para fora, sem ser nem um nem outro, inverteu as sombras e iluminou os vazios e os vãos? Estar do avesso provoca a sensação de *infamiliar*⁷² (conceito que Sigmund Freud elabora, inspirado em E. T. A. Hoffman, e que tomo emprestado), de algo estranho mas reconhecível, tão familiar quanto ameaçador, doméstico e estrangeiro.

Passam-se manhãs e tardes, sonhos intranquilos e fogachos vespertinos. Um pedaço de músculo travado na lombar impede gestos de luta: preciso reaprender os abraços, preciso reaprender a dar as mãos. Uma mutação está em curso dentro de meu corpo, uma mutação já se instalou em meus pensamentos. Talvez se aproxime o tempo de outra ecdise. Talvez se aproxime o tempo de outra coisa. Faísca, fogacho, fumaça. Sintonizo-me ao movimento da Terra, ritmado por figuras ctônicas, subterrâneas, telúricas, abissais — como escreve Donna Haraway (2019) —, que seguem esparramando-se, entrelaçando-se, formando redes embaixo da terra (ouço rumores, ouço zumbidos, ouço o ruído). O chão treme. Tremo eu. Tudo treme mais uma vez.

[Áudio]

— São cinco horas da madrugada. Soa o alerta sísmico. Acordo atordoada e corro para o jardim da casa. Chego à porta da rua. Sinto uma sacudida. Quem se agita: o mundo ou eu? Volto a dormir. Naquele mesmo dia, mais tarde, as notícias confirmam: a terra tremeu não tão longe dali.

E, de novo, todas as certezas, as estátuas, os potes e as cubas de vidro com as conservas em formol, os altares e os tronos espatifam-se no solo. Grossos e soberanos volumes despencam da estante. Oh, uma rachadura. É a força telúrica que decompõe as estruturas dogmáticas e promove fissuras. O pensamento treme e, quando treme, acompanha o movimento do mundo. Leio, no site dedicado à produção do escritor martinicano Édouard Glissant:

O pensamento do tremor explode por toda parte, com a música e as formas sugeridas pelas pessoas. Ele nos preserva dos pensamentos sistêmicos e dos sistemas de pensamento. Não supõe medo ou

⁷² Usamos a tradução do *Unheimliche* freudiano conforme a edição **O infamiliar e outros escritos**/ Sigmund Freud, seguido de **O homem da areia**/ E. T. A. Hoffman. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

irresolução, estende-se infinitamente como um pássaro inumerável, suas asas espalhadas com o sal negro da terra. Ele nos une na diversidade absoluta, em um turbilhão de encontros.⁷³

Ali, no muro que nos rodeia, abriu-se uma pequenina fenda — uma fratura geopolítica, uma fissura filosófica, uma rachadura epistemológica. As fendas trazem à tona outras possibilidades de ser-junto, estar-em-conjunto; delas emergem sujeitos cindidos, sujeitos estruturalmente fraturados, posto que expressões de um mundo em constante choque e crise. Aqui sigo o fio da reflexão do sociólogo argentino Eduardo Grüner (2007): o sujeito que se manifesta a partir das fendas — sempre pensando em termos de coletividade — não é o sujeito pleno, maiúsculo, cartesiano/ kantiano, universal, a-histórico, exaltado pela modernidade, que baliza a premissa individualista-liberal pela qual o indivíduo é naturalmente o protagonista a partir do qual tudo se define e se organiza. Tampouco é o não sujeito, o vácuo, o vazio, que se define por atributos como “múltiplo”, “disseminado”, “fragmentado”, “não identitário”, “híbrido”, “multicultural”⁷⁴ etc., produzido pelo pensamento pós- (pós-moderno, pós-estruturalista, pós-marxista, pós-político, pós-estético etc.), sintoma da crise do capitalismo tardio, mas não sua superação⁷⁵.

Distante do binarismo e fora de um ringue dicotômico, faz sentido assumir a alma dividida (CUSICANQUI, 2018) e *la conciencia de la nueva mestiza* (ANZALDÚA, 1987). Segundo Grüner (2007), as sociedades vêm produzindo esse sujeito cindido em seu *em-si* e *para-si*, desde quando o próprio mundo se dividiu com a invenção artificial de uma centralidade (Europa) e de uma periferia (continentes colonizados) e com a ruptura, igualmente artificial, do vínculo entre indivíduo e natureza, estabelecendo a primazia daquele sobre esta (e, por isso, justificando sua dominação e exploração). Nem onipotente nem dissolvido feito pó; trata-se, portanto, de um sujeito do interstício, do linde, “que se manifesta nas discontinuidades e solapamentos da matéria histórica” (GRÜNER, op. cit, p. 55)⁷⁶.

⁷³ Tradução nossa para o trecho do verbete “Tremblement”, disponível em <<http://www.edouardglissant.fr/tremblement.html>> (Acesso em 20/01/2022).

⁷⁴ Assumimos, como Grüner (2007, p. 57), que conceitos como hibridismo ou multiculturalismo são “amáveis sínteses culturais” ou arranjos assimétricos que apenas ocultam as feridas ainda latejantes; em situações tão desiguais de poder, a negociação nada mais é que a imposição de uma parte sobre a outra.

⁷⁵ Aqui coincidimos também com as reflexões de Jérôme Baschet (2021, p. 293), que remete às análises críticas sobre a pós-modernidade feitas por Frederic Jameson e Perry Anderson.

⁷⁶ Para Grüner, esse debate encontra um terreno mais frutífero na América Latina por conta da própria história colonial, de “nossa própria e rasgada genealogia cultural, nosso próprio corpo ‘canibalizado’, nossa própria falha geológica” (op. cit, p. 56).

Assim, a perspectiva das fendas é aquela do “mundo como nó em movimento”, como diz Donna Haraway (2021): coreografias ontológicas⁷⁷ entre naturezas-culturas. A propósito, Haraway desconsidera a oposição entre natureza e cultura, categorias provisórias e locais feitas universais, o binarismo-mor do pensamento moderno. Para ela, e eu estou de acordo, todos os seres somos carne e signo — e nos constituímos uns aos outros e a nós mesmos por meio de nossas relações. “Não existem sujeitos e objetos pré-constituídos nem fontes únicas, atores individuais ou finais definitivos. Nos termos de Judith Butler, só existem ‘fundações contingentes’: o resultado são corpos que importam”, diz Haraway (op. cit, p. 15).

Retomo a ideia da fenda. Aprendi com o subcomandante Galeano⁷⁸, do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), que, se paramos de raspar a fenda, ela se fecha. Galeano sabe do que fala: desde aquele memorável início de 1994, quando as e os zapatistas se deram a conhecer publicamente, uma fenda se instalou na realidade no mundo e anunciou um modo autônomo e anticapitalista de viver e conviver.

Não foi nos livros escritos, mas nos que ainda não foram escritos, e que já são lidos há gerações, que as zapatistas, os zapatistas aprenderam que, se você para de raspar a fenda, ela se fecha. O muro se regenera sozinho. Por isso, é preciso continuar sem descanso. Não apenas para aumentar a fenda, mas, sobretudo, para que ela não se feche. [...] E, se não há fenda, pois bem, fazemos uma – raspando, mordendo, chutando, golpeando com as mãos e a cabeça, com o corpo todo, até causar na história a exata ferida que somos. (GALEANO apud BASCHET, 2021, pp. 28-31).

Insurreições autóctones, como a zapatista, em especial no continente americano, abrem pequenas fissuras, brotam das brechas, são faísca — “a exata ferida na história”, a fratura exposta. Por isso, a fenda aberta pelas e pelos zapatistas permite vislumbrar, segundo o historiador francês Jérôme Baschet, autor de *A experiência zapatista* (2021), um amanhã feito de muitos outros mundos.

Essa fenda é pequena, mas seu alcance transcende os limites de sua pequenez. Em um primeiro momento, a fenda zapatista assumiu a

⁷⁷ Termo que Haraway empresta da antropóloga estadunidense Charis Thompson, que o cunha para definir as dinâmicas que envolvem as múltiplas esferas das práticas de reprodução assistida.

⁷⁸ Galeano foi anteriormente o Subcomandante Insurgente Marcos, porta-voz da insurgência zapatista para “os de fora” desde 1994. Com a mudança de rota do movimento (do levante armado à construção da autonomia) e em homenagem ao professor zapatista assassinado em maio de 2014, José Luis Solís López, conhecido como Galeano (em referência, por sua vez, ao escritor uruguaio Eduardo Galeano), o personagem Marcos “morre” para que Galeano viva.

forma de um grito armado, o 'Já basta!' de 1º de janeiro de 1994, com todas as suas repercussões nos anos subsequentes. [...] Nesse momento, a possibilidade de imaginar uma alternativa ao capitalismo parecia ter se dissipado. A esperança estava em ruínas. Predominava a obrigação de adaptar-se à realidade tal como ela era. É justamente então que o 'Já basta!' abriu uma brecha, uma vez que veio para desmentir o fim da história, para sacudir o peso da resignação, para reviver a esperança e reabrir o futuro. (BASCHET, op. cit, p. 26).

Espio pela rachadura. Meus olhos perscrutam gestos, ações, invenções e gingas dos corpos encantados das trilhas e das ruas (SIMAS, 2020) e identificam cenas em processo de ebulição: seriam teatro, performance, ritual, protesto? Não tenho pressa e tudo me interessa. Imagens se formam, se sobrepõem e se desfazem, costurando narrativas. O processo criativo cênico é uma constante experimentação: improvisar, reter o que serve, descartar aquilo que não funciona e tentar de novo. Delimitar um espaço, jogar com presenças e ausências, com o que se vê e o que não se vê, estar ali. Permitir que emerja um enunciado, assentá-lo no corpo, lapidá-lo. Cercar-se de objetos essenciais e significativos — ou dispensá-los todos, assumindo o despojamento, talvez até a nudez. Compreender a dinâmica da luz, das sombras e de seus efeitos. Entender o alcance da voz (do silêncio, da música, do coro, da massa). Dar-se a ver. E agir, por meio de partituras físicas decupadas.

Uma cena se instaura. Se é experimentada em conjunto, acrescentemos a escuta do outro. O olhar para o outro. O diálogo com o enunciado do outro. O jogo, a interação, a partilha do espaço. Não diferencio se os processos criativos vão resultar em espetáculos apresentados em espaços convencionais (uma sala de teatro ou o palco de algum instituto cultural, por exemplo) ou não, ou mesmo se os processos criativos, por algum motivo, não resultam em obra alguma — avolumam-se e encerram-se na experiência mesma. Interessa-me justamente isso: o raspar da fenda para que ela não volte a fechar; as pedagogias que orientam esses percursos; a faísca que desponta quando teatralidades e performatividades⁷⁹ combinadas geram uma expressão potente, um enunciado firme, uma vivência do comum, ainda que de modo efêmero, e permitem que irrepresentados e irrepresentáveis (GRÜNER, 2003; DIÉGUEZ, 2014) ocupem, de modo concreto, a cena artística e a política.

⁷⁹ Entendemos os conceitos como os expõe Ileana Diéguez Caballero em sua conferência "Politicidad de los Afectos – Teatralidades y Performatividades de los Afectos", no Museo Reina Sofia, em 13/04/2018. Em síntese: teatralidades são expressões da ordem da representação; e performatividades, manifestações do âmbito da ação. Áudio disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/politicidad-afectos>>. (Acesso em 02/02/2022.)

Continuo a espiar pela fenda. Não há um jeito único de estar no planeta e habitá-lo — ao contrário do que o capitalismo, forjado em um antropocentrismo e um individualismo radicais, nos faz acreditar. O exercício especulativo do filósofo húngaro-brasileiro Peter Pal Pélbart, em ensaio de título sugestivo — “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’” (2014) — fomenta indagações cruciais. “À revelia das novas formas de gestão biopolítica da vida em escala planetária, que tendem galopantemente à homogeneização, vêm à tona por toda parte modos de existência singulares, humanos e não humanos”, diz Pélbart (2014, p. 250). “É o pragmatismo da percepção, que ao privilegiar as realidades sólidas e manifestas, desqualifica a pluralidade das perspectivas, dos planos de existência” (idem, p. 252). Especulo também eu: no âmbito dos processos criativos em Artes Cênicas, como se relacionam representação e existência (se é que se relacionam)?

A mulher caminha sobre o mapa de Waldseemüller, afasta a banquetta e contorna com um dos pés as bordas da porção de terra designada “América”.

Abya Yala, na língua do povo Kuna (originário do norte colombiano, habita atualmente a costa do Panamá), significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento”. A expressão tem sido reivindicada como o nome do continente, em vez de América, a fim de reafirmar outro discurso e outros sujeitos enunciativos até então subalternizados na cena política (e artística)⁸⁰: os povos originários.⁸¹

Mas os povos de origem africana, trazidos ao continente americano como escravizados, também são marginalizados na cena política (e artística). Sua contribuição à formação sociocultural e histórica da América também é ocultada. A categoria “América Latina”, mais que uma mera denominação⁸², toma como matriz central a colonização ibérica como eixo unificador e impõe uma visão eurocêntrica — e totalmente alheia — às dinâmicas dessa porção territorial do Rio Bravo (México) à Patagônia (Argentina/ Chile), inclusive com o apagamento e/ou subalternização das matrizes indígenas e africanas. Por isso, a filósofa, antropóloga e feminista brasileira

⁸⁰ O parêntese é proposital: quanto da cena artística não reflete e/ou reproduz os apagamentos da cena política sob argumentos estéticos ou canônicos?

⁸¹ PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **ABYA YALA**. Disponível em: <<https://sites.usp.br/prolam/abya-yala/>> (Acesso em 18/02/2022).

⁸² Não se usa, por exemplo, a categorização “América anglo-saxônica” como referência a um bloco aparentemente homogêneo de países colonizados majoritariamente pelos ingleses.

Lélia González (2020), mulher negra descendente também de indígenas, propõe a categoria “América Ladina”. Por meio da linguagem, González empreende o desvelamento das forças constitutivas do continente.

São estas questões relevantes em uma pesquisa sobre os aspectos pedagógicos de processos cênicos latino-americanos? Respondo, recorrendo à ensaísta e intelectual franco-chilena Nelly Richard (1997, p. 351):

Participar dessas batalhas entre conhecimento e representação supõe abandonar o lugar designado do irrepresentável como o único lugar resistente do latino-americano, e ensaiar outras posturas, de contrarrepresentação ou desrepresentação, a cargo de textualidades ativamente discordantes: textualidades “ladinas” cujas movidas táticas, na acepção figurada do termo “ladino” ao qual recorre Pablo Oyarzun⁸³, as assinala como práticas astutas, sagazes, maliciosas. Práticas recalcitrantes diante da ordem central de classificação acadêmica do saber e expertas em burlar seus sistemas de valoração com imprevisíveis artifícios que confundam ou desorganizem o controle geral do limite entre o traduzível e o intraduzível.

O filósofo chileno Pablo Oyarzun (1988) explica que a opção por “ladino” não se limita a uma troca de palavras. Aliás, a palavra “ladino” vem do latim *latinus* – como uma espécie de tradução, um ajuste de tom, ritmo e pronúncia da própria língua. Oyarzun propõe um exercício de reflexão sobre o “habitar-mundo” dos povos da *Latinoamérica*, um “habitar o mutável”, como um interstício, um interregno, um entremundos suspenso na vertigem da possibilidade e do inóspito (e se faz eco em Anzaldúa, Rivera Cusicanqui, Grüner...). Os próprios corpos, nossos próprios corpos, em sua biologia genética, são indicativos desses interstícios. Diz ele (op. cit, pp. 231-232):

O efeito cardinal da mistura⁸⁴ é, certamente, um efeito de retorno, retorno do repressivo. Isso soa a freudismo, a retorno do reprimido, e quiçá não seja descabido pensar que a genética poderia ser descrita como uma ciência do inconsciente orgânico. Retorna o repressivo como retorna o reprimido, então. Se sabe que o reprimido não é senão o familiar que sucumbiu ao esquecimento, aquilo em que alguma vez nos sentimos *apatriados*⁸⁵ (mas isso, e esse mesmo sentimento, é só

⁸³ OYARZUN, Pablo. Identidad, diferencia, mezcla: pensar Latinoamérica. Texto de una conferencia lida no III Seminario de Arquitectura Contemporánea Latinoamericana, na Universidad Católica de Chile, em 1988, e apresentada, com algumas variações, em outras duas oportunidades. Foi publicada no suplemento **La Época** (1994, pp. 16-19) e na obra **América Latina: continente fabulado**, Santiago: Dolmen, 1997, pp. 13-31.

⁸⁴ Oyarzun usa o termo “mezcla” – mescla, mistura – em referência ao arsenal genético dos povos latino-americanos no sentido de mestiçagem.

⁸⁵ Mantivemos o termo “apatriados”, um neologismo também no espanhol.

fantasma), e que agora, havida a eficácia tremenda da repressão, só pode voltar sob o aspecto do não familiar, do sinistro, das *Unheimliche*. E nós? Acaso habitamos o *Unheimliche*, o inóspito? “Nós” habitamos o retorno.
O retorno.

Elucubrando aqui, em sintonia com meu próprio sentimento durante os cinco anos de pesquisa de doutorado — anos atormentados pela pandemia de covid-19 —, arrisco a dizer que habitamos o avesso. Um avesso que não é fixo; afinal, viramos e desviramos constantemente, assim como nosso habitar-mundo vira e desvira. Habitamos uma terra que treme, em constante reacomodação. Talvez, e essa é mais uma pergunta que tenho me feito desde que iniciei minhas errâncias e caí nesse emaranhado, os processos cênicos não permitiriam que o inóspito, o infamiliar, o *Unheimliche* freudiano, venha à tona? E que esse inóspito, infamiliar, não seja justamente esse *ch’ixi* que nos constitui — que ora negamos, ora aceitamos, ora ignoramos?

A mulher suspira. Olha atentamente para seu entorno.

Assume uma postura evidentemente teatral. (O que é uma postura evidentemente teatral?)

Novamente percorre a porção “América” do mapa com os pés.

Era uma vez uma terra de fantasmas. Um continente que “entrou para a História” — *contém ironia, ressalta a mulher* — com o massacre de populações inteiras, aldeias e cidades arruinadas. Florestas postas abaixo, exploração inclemente de minérios, espécies extintas antes mesmo de serem catalogadas. As grutas guardam seus ecos? Os chãos registram suas pegadas? Quem conta suas histórias? Séculos mais tarde, o desaparecimento de pessoas e o ecocídio se tornaram instrumentos de negrogovernamentalidade (FRANCO, 2021). Um cenário de pouco mais de quinhentos e vinte anos, portanto, tomado por fantasmas, cada vez mais numerosos. Estranho e familiar. *Infamiliar*.

Era uma vez o teatro, ativador de vozes, gestos, presenças e ausências. Recriador de sombras e de luzes. No prólogo da peça *A Repetição – História(s) do Teatro I*, encenada pelo suíço Milo Rau, o ator Sabri Saad el-Hamus, dirigindo-se ao público, tece reflexões sobre o fazer teatral. Quando o teatro começa e um ator deixa

de ser ator para tornar-se personagem? Como se estabelecem os limites, no palco, entre aquilo que é considerado “real” e a “ficção”? A partir de que momento, e em razão de quais recursos, a plateia passa a acreditar naquilo que vê e escuta?

Sem qualquer troca de figurino ou de iluminação, Saad, então, assume o papel do fantasma do rei Hamlet, o pai do príncipe da Dinamarca, e recupera um trecho da fala do personagem no primeiro ato da obra de Shakespeare. Ele torna, assim, evidentes duas instigantes possibilidades da arte teatral: permitir que os mortos recuperem a vida, concedendo-lhes corpo e voz (ainda que de forma efêmera), e devolver a palavra, em cena, àqueles que deliberadamente são ocultados na realidade cotidiana (as existências que *não existem?*). Por isso, nas palavras do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, o teatro concentraria “alta intensidade espectral”:

O teatro é o lugar da visibilidade do invisível, não se sabe o que é visível, o que não é visível, o que é de carne e osso, o que não é. O teatro tem uma relação evidente, já na própria palavra, com a visibilidade: a visibilidade do visível é invisível, a voz também não é visível, logo o teatro é, na sua essência, espectral, desde sempre. Aliás, a palavra “phantasma”, em grego, que quer dizer “espectro”, designa muito bem essa indecisão entre o real e o ficcional, entre o que não é nem real nem ficcional, o que não é nem simplesmente indivíduo ou personagem ou ator [...]. (idem, 2012, pp. 426-427).

Para Derrida, o espectro pode ser definido como “aquilo que se pensa ver” (p. 68), mas também como “aquilo que retorna” e “vai perturbar a ordem do tempo” e “a sucessão linear dos ‘agoras’” (p. 425). Por isso, o fantasma não só desafia os regimes de visibilidade mas também os de temporalidade e espacialidade, podendo ativar anacronismos — coexistências de tempos heterogêneos — e heterotopias — justaposições de espaços de crise ou desvio incompatíveis a priori. Nas artes da cena, para além da característica intrínseca já apontada por Derrida (ou seja, opacificar os mecanismos de visibilidade do que já é visível, a exemplo do ator Saad “transformando-se” no fantasma de Hamlet diante do público), a escolha ético-estética de presentificar e corporificar o espectral pode ser uma tentativa de resposta à crise e/ou ao mal da representação, ou seja, à inoperância e à falência dos lugares e modos tradicionais da responsabilidade e da experiência políticas. Abre-se a cena para a presença e a voz daquelas/es que não estão, não aparecem, não são mencionados nem ouvidos: as/os irrepresentadas/os, as/os tidos como irrepresentáveis, as

naturezas-culturas impensadas. Desta maneira, visibilizam-se não só invisibilizados/as, mas também os *processos de invisibilidade*.

Em razão de seu estatuto ambíguo e liminar, os espectros — ou fantasmas — têm se tornado uma categoria importante para os estudos acadêmicos sobre contextos pós-coloniais, especialmente no questionamento de narrativas que apagam ou anulam presenças indesejáveis, reduzindo sujeitos a objetos discursivos e abstrações por meio de um cruel processo de desumanização.

Mais do que, talvez, em qualquer outro lugar, no mundo pós-colonial os fantasmas colocam a questão fundamental da herança: como são a história, a cultura, a identidade, transmitidas — ou não transmitidas —, em culturas nascidas da conquista, do conflito, e algumas vezes da obliteração? O que é que é, exatamente, transmitido, e o que é que é reprimido? A figura do fantasma, usada consciente ou inconscientemente, pode ser lida como uma manifestação da complexidade destes assuntos no mundo pós-colonial. (JÓSEPH-VILAIN e MISRAHI-BARAK, 2009, p. 18 apud RODRIGUES, 2018, p. 30).

No entanto, os fantasmas não se restringem a contextos pós-coloniais nem a um suposto mundo não ocidentalizado, situado fora da narrativa épica do logos, da racionalidade que tudo explica; tampouco se limitam ao ficcional. Assumimos que dizem respeito a experiências que nos fazem “testemunhar o que não somos nós”, como diz a filósofa da ciência belga Isabelle Stengers (2017, p. 11).

A mulher relaxa. Toma um copo d'água. Assume uma postura mais despojada.

Invoco Malinalli — ou Malintzin, Malinche, Marina. Síntese do choque violento entre civilizações. Abya-yalana e latino-americana. Originária das terras do norte da atual América. Perdoem-me certos anacronismos para contar esta história que, de certa forma, expõe nossas fraturas e nossas feridas.

Hoje, aqui e agora, sou Malinalli, uma mulher naua do século XVI, nascida na costa do chamado golfo do México. Atuei como tradutora para as forças espanholas lideradas por Hernán Cortez quando da conquista do atual território mexicano. Venho de família nobre, meu pai provavelmente era um líder local. Fui bem educada; devo ter recebido os *huehuehtlahtolli* — ensinamentos dos mais velhos — de minha avó

paterna, como sugere a recriação ficcional da escritora mexicana Laura Esquivel, *Malinche* (2008). Quando meu pai morreu, talvez em uma batalha contra os astecas, minha mãe se casou novamente e teve um filho. Para que meu meio-irmão, no futuro, pudesse herdar tanto o título de chefe quanto as terras que foram de meu pai, meu padrasto pediu a minha mãe que me desligasse da família. Fui, então, vendida a mercadores que transitavam pelo caminho de Xicalango, um antigo — e hoje desaparecido — centro comercial, situado entre o mundo asteca e o maia. Servi ao chefe local como escrava até quando fui dada como presente, em uma negociação de paz, fui dada como presente e com outras vinte mulheres indígenas para a comitiva de Cortez. Batizaram-me Marina.

Aos poucos, fui aprendendo a estabelecer pontes entre o mundo dos espanhóis cristãos e o meu. Falante do náuatle, fluente em maia e, posteriormente, tendo aprendido o castelhano, tornei-me *la lengua* [a tradutora] de Cortez. Particpei de negociações cruciais com líderes locais, em especial o imperador asteca Montezuma II. Naquele então, Cortez nos parecia a personificação do deus Quetzalcóatl... Suas armas, suas armaduras e seus cavalos revelavam seu poderio, mas quem poderia garantir se não nos estávamos nos equivocando? Por fim, os espanhóis subjugarão o império asteca, arrasaram a fundamental cidade de Tenochtitlan e roubaram tal quantidade de ouro que a economia europeia sofreu importante impacto, permitindo a acumulação de capital que alimentaria o sistema capitalista incipiente. Foi uma tristeza: assisti à destruição do mundo que eu conhecia. Nos textos bíblicos que me ensinaram, falava-se em apocalipse. Era o fim dos tempos?

Cortez me fez sua amante e com ele tive um filho, Martín. Era uma relação impossível, contudo: ele era casado com uma espanhola, sob as bênçãos do cristianismo. Fui dada, então, como esposa a Juan Jaramillo, talvez um dos homens de confiança de Cortez (militar ou nobre, não sabemos), e com ele tive María. Menções à minha existência e algumas citações minhas aparecem em diversos relatos escritos por espanhóis naquela época. A história registra que Martín e María foram os primeiros mexicanos, nascidos já com a marca trágica do choque, da fratura, da cisão. Mestiços. *Doble entraña*, na carne e no signo. Divididos entre o saber de nossos povos e a ciência do invasor, as crenças de nosso povo [porque me esforcei para lhes partilhar os *huehuehtlahtolli*, já que não haveria mais *abuelitas* ou *abuelitos*] e a fé do invasor, o corpo de nosso povo e a mentalidade do invasor. Três séculos depois, a escritora britânica Mary Shelley inventaria o Frankenstein, como se falasse

de Martín e María: pedaços de corpos mortos (os nossos) compondo um ser aberrante, animado com o único pensamento possível: o europeu.

Até hoje desperto controvérsias. Descendentes de Martín e María ainda me consideram traidora por haver trabalhado para os colonizadores; argumentam que os ajudei a subjugar os indígenas no México. Ora, eu, uma mulher inteligente, que fui afastada abruptamente de minha trajetória nobre. Eu, que talvez tenha sido a única tradutora [mulher] daquele período; eu, que fui vendida como escrava na infância, dada como presente aos espanhóis e vítima da lascívia masculina, e encontrei na função de *lengua* um meio de emancipação. Eu, que estabeleci pontes entre mundos tão diversos, que fui o mais fiel que pude ao recriar os relatos e discursos quando os passava do náuatle ao maia, do maia ao castelhano, do castelhano ao náuatle.

Ora, dizem, sou uma existência que não existe (não caibo na história oficial). Tornei-me irrepresentável (não caibo na cena política, hegemônica ou essencialista) e irrepresentada (aos poderes, não interessa [re]apresentar-me, significar-me). Fizeram-me presença espectral. Dizem isso. O que digo eu: sou arquivo (carne) e repertório (signo) dos emaranhados deste território. Sou natureza-cultura, carrego em mim/comigo uma poesia tecida em relação (simbiose) com todos os entes que me cercam — *simpoesis*. Só assim posso manifestar-me como uma mulher branca brasileira doutora, tradutora como eu, talvez não de idiomas, aqui e agora. Só assim, pela *simpoesis*, por esse exercício poético em conjunto, meu gesto permanece, não some, carrega um universo de sentidos e de discursos, de códigos e vozes também, aponta para o anjo de Walter Benjamin e para o *pathosformel*⁸⁶ de Aby Warburg.

Isso é teatro, performance, ritual, protesto, ou o quê? Sou ou não sou um corpo encantado das ruas, das trilhas, da história, das ruínas?

A mulher cria uma coreografia. Dança com serenidade.

Um áudio de sons da floresta — grilos, pássaros, ventos nas folhas, animais que cruzam a mata, troncos que se ajeitam, a vida subterrânea em movimento etc. —

atravessa a cena como sopro.

A mulher parece em transe. Subitamente, ouve-se uma voz, que a tira do torpor:

⁸⁶ A fórmula do páthos, que caracteriza os gestos significativos carregados de apelo emocional e estético.

— ¡Escucha, winka!

Não digo nada. Tudo zumbe ao meu redor. “Faz escuro, mas eu canto/ porque a manhã vai chegar” — repito o verso de Thiago de Melo, poeta brasileiro. A cabeça roda, a boca está seca, mas ainda lembro que sou brasileira e que não falo brasileiro — falamos português, devedores eternos da vernaculidade da língua do colonizador e da tradição escrita de nossa elite letrada. Porém, na latência dessa língua dominante resistem outras, indígenas, africanas, imigrantes. Por isso, Lélia González (2020) afirma: é *pretuguês* que falamos, carregamos essa “marca de africanização” em nosso idioma, com seu caráter tonal e rítmico herdeiro dos modelos iorubá, banto e ewe-fon. Um exemplo é o termo “bunda”, que vem do quimbundo — tronco linguístico banto — e denomina o significante nacional por excelência. Diz ela (op. cit, p. 91):

De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado etc. e tal.

Yo desbundo, tu desbundas. Mas o português lusitano, brinca González, não “diz bunda”. Por que me recordo disso agora? Porque também é preciso descolonizar a língua, como lugar de mobilização de sentidos, de memória discursiva e de produção de conhecimento. *Antipesquisas, acronologia, improrrogo, irreticência*⁸⁷. *Pewma*⁸⁸, *qhipnayra*⁸⁹. *Dengo, cafuné*⁹⁰. *Apapachar*⁹¹.

Canso-me e confundo-me. Tudo zumbe também dentro de mim. De fato, faz escuro, porém não sei se é noite ou se é sonho, se desmaiei ou colapsei. Sinto-me dissolvida numa grande sopa epistêmica — seria um *pozole*, um *chupe*? — e já nem sei se estou, eu mesma, me transformando em algo (teria o céu caído, como anunciara Davi Kopenawa?). Talvez eu esteja ganhando outra forma humana, como há de ter

⁸⁷ Vocabulário de Guimarães Rosa em **Tutameia**, listado por Paulo Rónai, em que os prefixos de negação fazem alusão ao que está ausente. RÓNAI, Paulo. As estórias de Tutameia. **O Estado de São Paulo**, 23 de março de 1968. In: ROSA, Guimarães. **Tutameia: Terceiras estórias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009, pp. 21-27.

⁸⁸ Em mapudungun: sonho; experiência que conecta a dimensão espiritual e a dimensão concreta, cotidiana.

⁸⁹ Em aimara: futuro inscrito no passado, confluência de tempos mistos.

⁹⁰ Palavras de origem africana.

⁹¹ Termo do espanhol mexicano, com origem no vocábulo *apapachoa* em náuatle (um dos idiomas astecas). No uso comum e corrente, apapachar quer dizer abraçar afetuosamente.

sido nos tempos míticos, arara, anta, onça, talvez a mulher esteja dando lugar a alguma encantada. Para explicitar melhor essa sensação, convoco o Luiz Antonio Simas (2020b, p. 30):

As encantadas e encantados não são espíritos dos mortos; são pessoas, ou animais, que viveram, mas não chegaram a morrer; sofreram antes a experiência do arrebatamento: foram madrugar no invisível. De vez em quando saem de lá e vêm à terra, para dançar, dar conselhos, curar doenças, jogar conversa fora e matar a saudade.

Imersa nessas sabenças ameríndias, estarei eu matando a saudade dos tempos despositivistas, antidecartianos, antikantianos, visitados no além-razão durante a dramaturgia espiritual do mescal ou o carnaval visual do peiote? Ou será que, embriagada da experiência, ao tentar “dizer”, encontro-me no bojo de um movimento – como escreveu Laymert Garcia dos Santos em seu ensaio “A Experiência da Agonia” ([1989] 2016): “[m]ovimento de expulsão, de esconjuro, de exorcismo das forças da morte que se apropriam da energia vital, voltando-a contra ela mesma”? Santos desenvolve a ideia:

Dizer é ajudar o silêncio a tornar-se mais espesso. O silêncio do espírito no corpo, agora começando a se reconciliar, selando a comunhão. Tudo se passa como se a imensa voz da linguagem, das forças da morte, perdesse subitamente o élan, a respiração. Esta passa a seguir e a sustentar outros ritmos, outros movimentos, outras intensidades, rebeldes à voz morta. Tremor, dor, horror, esplendor, pavor, amor. No fundo do labirinto.

Faz escuro, mas vejo as estrelas. Há muitas. Tenho dúvidas se estou ainda na Finca Alemania, nos altos de Santa María Huatulco, México, ou em algum lugar da região de Tacna, fronteira sul do Peru, ou então em Temuco, sul chileno, ou talvez em algum ponto do território brasileiro (mesmo em meu próprio quarto, numa cidade de 12 milhões de habitantes, sozinha na América?). Borro propositalmente a linearidade de eventos registrados durante a pesquisa de campo: há tanto o efêmero quanto o acúmulo, o singular e o repetido. Opto por uma linguagem que contemple outras vozes (inclusive a minha) e outros gestos (inclusive os meus).

– ¡Escucha, winka!

Escuto o chamado, sim, eu escuto o chamado, sei que “winka” se refere a mim. Sou a outra. A outra daquele que, nós, adesistas do falso universal eurocentrado, imbuídas e imbuídos do *chip* da colonialidade do saber e do poder (QUIJANO, 1992, 2000; LUGONES, 2011), chamamos de outro. Mas, se formos *outrem* — no sentido deleuziano⁹², segundo a leitura do brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002, p.118) — antes de sermos sujeitos ou objetos de análises alheias, seremos expressões de mundos possíveis. Quando estive em Marawaitsédé, aldeia xavante no estado de Mato Grosso, Brasil, lá nos idos de 2012⁹³, as crianças me chamavam de *waradzu*. “Winka” é “waradzu” em mapudungun, língua mapuche. Não sei quem me chama; se sou eu mesma, se é a alteridade em mim, se é alguém presente nessa ficção consensual que “nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade”, como apontou Jacques Rancière (2012, p. 74). De todo modo, sou chamada e escuto. Agora é nossa — minha, sua — vez de escutar. Para isso, assumo — como propõe Guimarães Rosa ([1967] 2009, p. 37) no prefácio de *Tutameia* — o ponto de vista da *otredad*⁹⁴, em uma “[...] definição de ‘rede’: — ‘Uma porção de buracos, amarrados com barbante...’ cujo paradoxo traz-nos o ponto de vista do peixe.”

Cada *outrem*, como expressão de um mundo possível, torna-se então um centro. “E se, como dizia Spinoza, não sabemos o que pode um corpo, quanto menos saberíamos o que pode esse corpo. Para não falar de sua alma”, diz Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 140). Em seus textos e livros sobre o perspectivismo ameríndio⁹⁵, Viveiros de Castro propõe um exercício argumentativo e reflexivo de alteridade, no qual os atos de explicar ou interpretar *outrem* revelam-se armadilhas e becos sem saída; as possibilidades surgem, em contraposição, quando se permite experimentar e multiplicar o próprio mundo, povoando-o com os “exprimidos que não existem foram

⁹² “O sujeito é assim efeito, não causa; ele é o resultado da interiorização de uma relação que lhe é exterior — ou antes, de uma relação à qual ele é interior: as relações são originariamente exteriores aos termos, porque os termos são interiores às relações. ‘Há vários sujeitos porque há *outrem*, e não o contrário’ (Deleuze e Guattari 1991, p. 22)”.

⁹³ Nessa ocasião, fiz a apuração para a reportagem “Entre os índios”, publicada na revista **Vida Simples** (Editora Abril, setembro, 2012, pp. 48-51).

⁹⁴ Optamos por manter o termo em espanhol, tal e qual usado por Octavio Paz e outros. No caso de Paz, a *otredad* seria esse alguém que nos soletra porque somos também escritura: “Sin entender comprendo:/ también soy escritura// y en este mismo instante/ alguien me deletrea” (Trecho de poema *Hermanidad*, em *Árbol Adentro*, 1987), uma referência à heterogeneidade do ser. PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad y otros textos**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁹⁵ O antropólogo ressalta que o perspectivismo não é “relativismo, isto é, afirmação de uma relatividade do verdadeiro”, mas “relacionalismo, pelo qual se afirma [a] verdade do relativo [, que] é a relação” (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 129).

de suas expressões” (DELEUZE, 1969, p. 335 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 131). [Por isso, é preciso escutar, *¡winka!*]

Viveiros de Castro propõe, portanto, uma relação de conhecimento que suscite uma modificação, necessariamente recíproca, nos termos por ela atualizados. Trata-se de procurar saber justamente aquilo que não se sabe e que é mobilizado no relacionamento⁹⁶ entre concepções diversas — algo bem diferente de acreditar, deixar de acreditar, ou explicar segundo os paradigmas da própria cultura.

A pesquisadora não sabe de antemão quais são os “problemas”. Por isso, pensa *com* antes de pensar *sobre*. Ou, talvez, precisa *impensar*, parafraseando as recriações de Guimarães Rosa em *Tutameia*; *impensar* como *pensar considerando o que está ausente nesse pensamento prévio, anterior*. Viveiros de Castro (op. cit, p. 120) afirma: “Não são as relações que variam, são as variações que relacionam”.

— *¡Escucha, winka!*

Noite sem estrelas, mas de lua cheia. A natureza, ao redor, vibra em sinfonia noturna. Durmo em um dos cômodos do galpão-escola, colchão no chão. Sinto-me febril. Conto dezenas de picadas nas pernas, em diferentes tamanhos, de — imagino — insetos diversos. Sou alérgica, por isso a pele arde e avermelha-se. As duas pernas estão inchadas, justamente do limite da barra do short para baixo. Há picadas nos pés também. A coceira é tanta que sinto dor. As famílias instaladas na Finca Alemania e meus/minhas companheiros/as de viagem, todos mexicanos, olham-me com espanto: apenas eu, a estrangeira, virei alvo dos insetos que circulam por aquelas matas e por aquelas terras. Sangue novo. Empréstam-me unguentos, ensinam-me massagens, dão-me chás. A lua cheia ofusca as estrelas, mas ilumina os recantos da comunidade. Tenho a impressão de estar mesmo febril: devem ser as picadas, devem ser os unguentos, deve ser o chip da colonialidade do saber colapsando.

A mulher parece desconjuntar-se.

Seu corpo treme, balança, enguiça, se dobra e desdobra. Passam alguns minutos assim. Escreve numa folha sulfite que encontra na mesinha, ao lado do copo d'água e de uma caneta, akapacha. Exibe a folha.

⁹⁶ *Relationship*: Viveiros de Castro empresta o termo de Roy Wagner, em **The Invention of Culture** (2ª ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Akapacha é palavra-conceito de origem aimara, que significa um presente confuso e emaranhado, este tempo/espço do aqui-agora (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 165) – um palimpsesto de imagens e vivências simultaneamente passadas e futuras, memórias ativas, experiências fora do domínio do logos, diálogos com os ancestrais, os vivos, os mortos, os entes do entorno, as divindades, ou seja, situações cognitivas impensáveis na lógica racional ocidental. "[E]ssa zona de fricção onde se enfrentam os contrários, sem paz, sem calma, em permanente estado de toque e eletrificação, é a que cria o magma que possibilita as transformações históricas, para bem e para mal" (idem, p. 84). Segundo a autora, temporalidades e espacialidades se sobrepõem em um tecido dinâmico formado por diversos horizontes, que aparecem por meio de atos criativos, de desejo e de imaginação enraizados nas paisagens e nos corpos.

Em seu ensaio *Estoy aquí, pero no puedes verme*, o encenador e ator libanês Rabih Mroué (2012, p. 1) pergunta: “Entre a sofisticada maquinaria de guerra e esse corpo pronto para explodir, como podem lutar nossos próprios corpos por seu direito a existir, por seu direito a expressar-se?” Em prol da sociedade da segurança, é esperado que o corpo individual se anule, se esvazie e se desnude, que se torne um corpo sem segredos, diz Mroué. Em compensação, o poder nos oferece um corpo mediatizado, um corpo exemplar e obediente. Um corpo abstrato, convertido em imagem. “Com tudo isso, como pode nosso corpo permanecer em cena? Ou como pode este corpo atuar?” (idem, p. 3). E Rabih Mroué continua a indagar-se: quais seriam as estratégias para lidar com essa tentativa de anulação do corpo? Ele responde: a ausência; a ausência como promessa de retorno ou de reaparição. Um corpo velado pelos efeitos tecnológicos ou pela linguagem: estou aqui, mas você não pode me ver. O teatro se afirma, então, como um espaço vazio, porque “o espetáculo está em outro lugar”.

– ¡Escucha, winka!

Tudo ainda zumbe, lateja, me engole. O corpo vibra, agita-se, arde. Sou vulnerável. Sou afetada. Encontro afago no ensaio “Ser afetado” ([1990] 2005), da etnógrafa franco-tunisiana Jeanne Favret-Saada, que durante anos pesquisou a feitiçaria entre os camponeses do Bocage, uma região da França. Pondo em xeque a posição neutra e distanciada do/a etnógrafo/a, Favret-Saada toma o *deixar-se*

afetar/ser afetada como dimensão crucial do trabalho de campo e da produção de saber. Com base nesse encontro da etnografia com a feitiçaria, a pesquisadora afirma o sujeito de conhecimento que passa a se deixar afetar pela relação com as pessoas e com os mundos que elas habitam. Não se trata de ser condescendente ou empático/a, imaginando como seria estar no lugar delas, mas permitir-se *experimentar* as intensidades que constituem esses mundos e *habitá-los* também, em estado de *presença próxima* [aqui emprestamos um conceito de Fernand Deligny, 2005]. Os procedimentos da investigação e os procedimentos investigados encontram-se, então, no mesmo patamar conceitual. Diz Favret Saada (op. cit, p. 159):

[...] quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los.

Também estou em cena, vocês podem me ver?

Daqui do avesso, em cena, estou como presença? Ou ausência? Fantasmagoria? Ou existência que não existe? O que represento quando me apresento? Ou, ao me apresentar, passo a representar?

Ruídos diversos. Sons de floresta, sons de cidade.

A palestra-performance, subitamente, é atravessada por sons emprestados de duas instalações que fizeram parte da 34ª Bienal Internacional de São Paulo: os conjuntos de cantos coletivos — meio de transmissão de memória e de relação com os Yãmīyxop, povos-espíritos da Mata Atlântica — de Kūmxop koxuk yōg, instalação da indígena Tikmũ'ũn Sueli Maxakali⁹⁷, e os gritos da obra sonora FRYDM, da portuguesa Luisa Cunha, uma releitura da manifestação de prisioneiros ao serem libertados de prisões subterrâneas, na Líbia.⁹⁸ Em seguida, há um breve silêncio.

— *Ahora, díme que, ¡winka!*

Entrar em cena e reivindicar o quê? Somos herdeiras e herdeiros das bruxas ou dos caçadores de bruxas? Dos colonizados ou dos colonizadores? As reflexões de Isabelle Stengers (2017) sobre o necessário processo de *reclaiming* têm sido um guia

⁹⁷ Ver <<http://34.bienal.org.br/artistas/8889>> (Acesso em 09/03/2022).

⁹⁸ Ver <<http://www.luisacunha.com/frydm!.html>> (Acesso em 09/03/2022).

em minhas pesquisas. *Reclaiming* como recuperação, reivindicação e reativação, no sentido de compreender o que é necessário para habitar novamente aquilo que foi destruído, ao longo dos séculos, pelas operações “de erradicação cultural e social” perpetradas em nome da civilização e da razão. A reativação de um universo invisível, posto que apagado ou rasurado, posto que ofuscado pelas luzes intensas do capital e do pensamento hegemônico. Escrevo. Escrevo com meu corpo e com minha presença. Escrevo a partir da fenda e da fratura, no interstício, no inóspito, no avesso. Afirma Stengers (2017, p. 10):

Como primeiro passo da recuperação, eu gostaria de sugerir que a experiência de escrever (e não de anotar) é marcada pelo mesmo tipo de indeterminação crucial que caracteriza a dança da lua. Escrever resiste ao “ou” que desmembra a experiência. Escrever resiste à escolha entre a lua que “realmente” nos ilumina, como faria um sujeito dotado de intenções, ou a lua da crítica, que faria apenas o que “realmente” provém do humano.

Escrever é uma experiência de transformação metamórfica. Escrever nos faz sentir que as ideias não são do autor, mas que elas exigem uma espécie de contorção cerebral, isto é, corporal, que frustra quaisquer intenções pré-formadas. (Essa contorção nos torna larvas, como escreveu Deleuze).

Larvas, insetos, arara, anta, onça, vírus. Fantasmas!

A presente pesquisa surgiu das experiências do mestrado, dos anos como curadora da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e da atuação constante como provocadora cênica de diversos coletivos teatrais da capital paulistana, mas começou a ganhar forma e conteúdo a partir de 2018, com a estada no Peru e no Chile. Parte do pensamento que foi sendo elaborado se transformou em propostas de ações pedagógicas para a MITsp⁹⁹, parte está nesta tese (escritos teóricos, permeados por interlúdios escritos com outra abordagem, desde outra perspectiva, para dar conta justamente dos afetos não significáveis de que fala Favret-Saada) e uma parte tem sido constantemente ressignificada durante a continuidade do próprio trabalho de provocação cênica. Portanto, nem tudo consta deste texto, mas muito (muito mais que discurso ou teoria) está contido nele.

⁹⁹ Ver: VOMERO, Maria Fernanda. O potencial provocativo das ações pedagógicas. In: VOMERO, M.F; ARAÚJO, Antonio (org.). **Caderno pedagógico: reflexões sobre as ações formativas da MITsp**, São Paulo: ECA-USP, 2021, pp. 09-14. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/616>> (Acesso em 10/03/2023).

E há algo mais que gostaria de dizer: a palestra-performance — esse formato cênico experimental — tornou-se, para mim, uma estratégia de levar para a cena o pensamento em processo e partilhá-lo sobre *la marcha*, com meu corpo-em-narrativa; a provocação inicial veio de uma conversa com a própria orientadora, em 2016, depois de uma das aulas do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), na qual eu atuava como assistente de docência. “Como traduzir o pensamento em cena?”, me indagou Maria Lúcia Pupo. Ali se plantou uma frutífera inquietação em minha *conciencia nueva-mestiza*. Já realizei publicamente sete palestras-performance (ou conferências performáticas), entre 2017 e 2022, em São Paulo, Santiago, Oaxaca e Cidade do México; uma delas online. Minha proposta, portanto, é ensaiar; engajar-me como carne e signo, natureza-cultura humana, na invenção de outras maneiras de tecer teoria. Recorro a Eduardo Grüner (2007, p. 56) uma vez mais:

E, sobretudo, embora não possamos começar do zero, nos sacudirmos a modorra do *filosoficamente correto* e inventar, quer dizer, *ensaiar*. Seria preciso repetir mais uma vez o canônico *dictum* de Simón Rodríguez¹⁰⁰? Ou inventamos ou erramos. E o pior erro será sempre, não tanto o de enlouquecer, mas o de perder o próprio corpo.

E, em vez de investigar como “o teatro é aplicado”¹⁰¹ em comunidades, a jornada teórico-prática que venho empreendendo tem focado compreender como as “comunidades” acionam o teatro, a performance, os jogos cênicos, as teatralidades e as performatividades para contar suas histórias, expor suas questões, fabular outros mundos e/ou construir seus discursos. Trata-se de uma mudança de agência aparentemente sutil; as artes da cena não são *levadas a*, mas sim *experimentadas por*. É desse ponto de vista que lhes convido a prosseguir, juntas e juntos, daqui para frente.

Pausa. Suspiro. A mulher recolhe seus objetos.

¹⁰⁰ Educador venezuelano (1769-1864) que defendia uma educação que não se restringisse às classes altas do país, mas abarcasse todo o povo: “meninos, meninas, negros e índios”.

¹⁰¹ Emprestei esse verbo de um convite feito por uma instituição cultural de São Paulo para a palestra de uma pesquisadora grega que usa o teatro como forma de intervenção social entre os ciganos de seu país. Mas o termo é usado com frequência em palestras e pesquisas na área da Pedagogia do Teatro; provavelmente em consequência do conceito de *applied theatre/ applied performance*, desenvolvido pelo britânico Tim Prentki, entre outros, e difundido pelo mundo acadêmico. Ver: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/martha-katsaridou-atriz-e-doutora-pela-aristotle-university-of-thessaloniki-na-grecia-realiza-palestra-sobre-a-aplicacao-do-teatro-como-forma-de-intervencao-escolar-em-comunidades-ciganas>> (Acesso em 11/03/2022).

Depois se deita sobre o mapa estendido no chão.

Quanto disso é arte da cena, quanto disso é ciência da cena, quanto disso é cena e quanto é conhecimento? Ciência é diálogo ou introspecção? Arte é diálogo ou introspecção? E a cena?

Li há tempos uma reportagem da *BBC News/ Brasil*¹⁰² sobre o fato de as civilizações antigas não reconhecerem a cor azul, tema de uma pesquisa do linguista israelense Guy Deutscher. Com base em estudos anteriores, que constataram que não havia menção a essa cor — nem associação do céu a ela — em obras antigas como a *Ilíada* e *Odisseia* nem em textos considerados sagrados, a exemplo do *Corão*, de versões antigas da *Bíblia* em hebraico ou dos *Vedas*, escrituras hindus, Deutscher constatou como a linguagem afeta o modo com que descrevemos o mundo. Além disso, o azul era um tom pouco encontrado na natureza. Com o aprimoramento tecnológico e a gradativa disponibilidade de novos pigmentos, as sociedades foram ampliando a gama de nomes para as cores. “Há séculos, somos capazes de ver diferentes tons, mas não temos as mesmas necessidades”, afirma o especialista.

Outras pesquisas revelam que há sociedades que distinguem uma infinidade de nuances para o branco, por exemplo. Outras para o verde. Nosso vocabulário desenvolve-se, portanto, em profunda simbiose com nossa elaboração perceptiva (nossa poética?) de mundo. Em relação a nossos gestos, movimentos, jogos e imagens cênicas, não se daria o mesmo? Haverá um “manual universal” que sirva a todas e todos em qualquer lugar do mundo, sob qualquer influência, e que deveríamos não só a ensinar a crianças, jovens, adultos ou idosos, independentemente de suas histórias e trajetórias, mas sermos capazes de identificar em nossas observações de campo?

Penso, logo resisto.

Quando estudei a experiência teatral na Palestina durante o mestrado, constatei que dispunha de uma bibliografia de origem europeia e estadunidense (sobre jogos teatrais, teatro em comunidades, *applied theatre/ performance*¹⁰³, artes cênicas em

¹⁰² Por que civilizações antigas não reconheciam a cor azul? **BBC News/Brasil**, 22/02/2016. Em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160221_civilizacoes_antigas_cor_azul_rb> (Acesso em 18/03/2022).

¹⁰³ Ironicamente, alguns anos depois, fui convidada a escrever um capítulo sobre a Companhia de Teatro Heliópolis para o segundo volume do livro **The Routledge Companion to Applied Performance** (Routledge, 2020), organizado por Tim Prentki e Ananda Breed, cujo título é “The power of subtle learning: Directions and achievements of the Heliópolis Theatre Company”. Minha perspectiva

zonas de conflito, direitos culturais etc.) que contrastava — e muito — com a experiência de campo na Cisjordânia ou com minhas vivências, no Brasil, como provocadora cênica. Concluí, tempos depois, dada a interlocução insatisfatória com a bibliografia inicial, que não só muitos dos exercícios e modelos cênicos são “importados” (ignorando tradições locais, a corporeidade dos grupos sociais, o entorno geopolítico e cultural) como também o embasamento teórico sobre as práticas e os processos vem de fora, muitas vezes fazendo uso de um vocabulário alheio, restritivo, e uma conceituação abstrata (inspirada no “universal”).

Por isso, de novo, pergunto-me: como as artes da cena são acionadas? Com o que se relacionam, do que se alimentam? E a ciência da cena, a consciência da cena? Repito: é o que me interessa. Não creio que existam apenas umas poucas respostas.

*A mulher se levanta. Alonga-se, respira fundo. Suspira.
Fecha sua mochila. Termina de beber o copo d'água, ajeita a cadeira.
Alinha-se.
Olha demoradamente as cinco cadeiras vazias atrás da mesa. Agradece a presença
de todas e todos e sai da sala, descalça.*

de análise se manteve: como o teatro e a performance foram acionados pelo coletivo de Heliópolis, destacando a agência dos próprios artistas.

Pedagogias comunitárias

MÉXICO



[MÉXICO]

3. Pedagogias comunitárias e o devir “dos de baixo”

“[...] a pesquisa não é produto escrito. Em vez disso, o conhecimento é criado por meio da escrita: rascunho após rascunho, após rascunho, após rascunho”.
Alec Grant (2014)¹⁰⁴

Uma forma teatral ou performática não nasce do nada; está ligada a uma epistemologia, a um imaginário coletivo, também a um território e a uma natureza-cultura. Para muitas e muitos pesquisadores americanos, do Norte ou do Sul, uma maneira *situada* de compreendê-las é investigar os saberes inscritos no corpo, considerando-o um corpo-tela que é também corpo-imagem, resíduo/resultado de saberes cinéticos, sonoros, sensíveis e sensoriais, a exemplo dos estudos da brasileira Leda Maria Martins (2021), ou ainda, tomando-o como um corpo arquivo/repertório, que performa memórias coletivas em constante recriação, na perspectiva da estadunidense Diana Taylor (2015).

Quem despertou minha atenção, como pesquisadora e artista-pedagoga, para a pertinência de refletir sobre gestos ou movimentos mnemônicos territorializados foi a atriz e encenadora teatral mexicana Renata López Cristo, diretora do grupo juvenil Bigüini Teatro, e coordenadora da Muestra Independiente de Teatro de Oaxaca (MITO), em Oaxaca, capital do estado homônimo no sudoeste do México. Tive a oportunidade de conhecê-la durante a estada no país na etapa sanduíche do doutorado, entre os anos de 2019 e 2020. López Cristo vem pesquisando um conjunto de técnicas mesoamericanas de interpretação cênica, que tem chamado provisoriamente de *pecala*, conforme explica:

Pecala es denominación de la fuerza que protege los sueños. Es el significado más parecido a “ficción” que he encontrado por ahora. Mientras no encuentre el significado de “ficción” en el idioma zapoteco, no le vamos a cambiar el nombre. La técnica de interpretación es una

¹⁰⁴ Tradução minha. O texto completo em inglês da conferência **Autoethnography: threat and promise** (Autoetnografia: ameaça e promessa), de onde vem a citação, está disponível em: <<https://blogs.brighton.ac.uk/birhs/2014/10/20/inaugural-conference-of-british-autoethnography-keynote-autoethnography-threat-and-promise/>> (Acesso em 02/08/2021).

mezcla de técnicas del cuerpo mestizas que tienen origen en la época mesoamericana, así como el estudio del cuerpo que interpreta.¹⁰⁵

López Cristo começou a fazer teatro em cursos livres em Oaxaca. Ela comenta¹⁰⁶ que, durante sua formação acadêmica como atriz, no curso de licenciatura em atuação na Escuela Nacional de Arte Teatral, do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, na Cidade do México, que também foi seu primeiro contato com uma aproximação profissional ao teatro, as técnicas tradicionais ensinadas não lhe faziam muito sentido, nem como teoria nem na experiência do corpo. No quarto ano de faculdade, na etapa de elaboração da *tesina* (trabalho de conclusão de curso), decidiu que sua pesquisa deveria se debruçar sobre “a razão de ser da profissão” e relacionar-se com o contexto oaxaqueño. Seu orientador, então, lhe recomendou que estudasse os elementos “parateatrais” presentes em Oaxaca — inspirando-se numa das etapas do trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski, o parateatro, que buscava retomar a dimensão ritual do fazer artístico e vislumbrava o teatro como um acontecimento coletivo, em que arte e vida estavam conjugadas.

No retorno a Oaxaca, formou um coletivo de teatro de rua, no qual estabeleceu um ritmo de treinamento e intercâmbio de técnicas “a modo de Eugênio Barba” [o diretor do grupo ítalo-dinamarquês Odin Teatret]. Nessa época, segundo López Cristo, ela começou a visitar os povoados vizinhos, estabelecer contato com as escolas para levar as obras teatrais de seu coletivo, “como em um processo de busca da própria identidade”¹⁰⁷.

Todo el tiempo me ponía esas preguntas cuando inicié con la tesis: ¿por qué parateatral? ¿Por qué no teatral apenas? Mientras más me lo preguntaba, más pensaba yo, esto solamente es un concepto que se tiene en Europa, no es nuestro. Entonces, pasé a buscar más técnicas, ¿cuáles son las técnicas mexicanas de actuación? Nada, [no encontraba] nada, un vacío. Había sí técnicas, pero eran variaciones de Stanislavski, Grotowski, que no está mal. Pero no había nada de mi origen. ¿Por qué no hay nada oaxaqueño, nada originario? ¡Parecía que no existía teatro mesoamericano! ¿Es decir que todos los antiguos mexicanos no tenían vinculación con el arte? Entonces fui descubriendo una historia oculta muy fuerte... Leía un montón. [...] Empecé a cuestionar los conceptos y a escribir. Es decir: ¿lo que hacen los antiguos oaxaqueños no es teatro, es teatralidad? ¡No! ¡Porque si lo vemos desde su origen están haciendo una

¹⁰⁵ LÓPEZ CRISTO, Renata. Mensagem enviada por Whatsapp, 21/06/2021.

¹⁰⁶ Entrevista concedida à pesquisadora em 11/12/2019, na cidade de Oaxaca, México, e registrada em arquivo de áudio mp3.

¹⁰⁷ Ibid.

representación física, una construcción de personaje! [...] Encontré códices, encontré muñecas y títeres mesoamericanos ... Empecé a ver lo que todavía pulsaba en las comunidades, lo que estaba mestizo.
Renata Cristo López¹⁰⁸

A motivação em aprofundar a pesquisa sobre as técnicas cênicas mesoamericanas — que também inclui danças — levou López Cristo a reunir seus escritos em um livro (que até o momento de finalização desta tese não estava pronto) e a experimentar certas práticas em treinamentos, agora em grupos diversos com os quais é convidada a trabalhar, já que o coletivo de teatro de rua se dissolveu por falta de apoio econômico e o trabalho com os adolescentes do Bigüini tem outra abordagem. Segundo ela, a ideia é seguir elaborando um vocabulário e um conjunto de técnicas cênicas inspirados nos elementos mesoamericanos originários ou mestiços, relacionados ao território e às dinâmicas oaxaquenhas. López Cristo tem feito seus estudos por conta própria, sem aporte financeiro de instituições culturais ou acadêmicas.

O relato da artista oaxaquenha, ainda que reflita uma iniciativa individual e ocasionalmente solitária, permite um questionamento pertinente diante das práticas pedagógicas em Artes Cênicas na América Latina: embora a temática anticolonial apareça nos cursos de licenciatura e bacharelado como assunto de debate (e vez ou outra, em pesquisadas acadêmicas relacionadas), por que as técnicas ensinadas, a maioria delas vinculadas à tradição euro/anglo/centrada e apresentadas como cerne da atuação cênica, permanecem incólumes ao questionamento?

Também em Oaxaca, pude acompanhar o encenador e educador Cándido Baños e sua companheira, a atriz Lucía Almaraz Martínez, ambos do grupo independente *Andando Teatro*, num fim de semana na Finca Alemania, no município de Santa María Huatulco, na serra sul do estado de Oaxaca. A história do projeto na Finca Alemania, uma antiga e abandonada fazenda de café pertencente a alemães e recuperada pelos agricultores locais (muitos ex-trabalhadores dali), é bastante interessante. Experiências teatrais realizadas nas comunidades indígenas e camponesas do povoado de Santiago Xanica, localizado nas imediações da finca, propiciaram a fundação em 1997 de uma organização sociopolítica, o Comité de Defensa de los Pueblos Indígenas (Codedi), que luta pela preservação dos direitos à cultura própria e à terra. Desde então, muitos de seus integrantes já foram presos pelo

¹⁰⁸ Ibid.

Estado em retaliação à atuação política ou mesmo assassinados em emboscadas ou represálias por aqueles que se sentem desafiados em seus interesses econômicos sobre a região. Vale ressaltar que em Santa Cruz Huatulco, município vizinho a Santa María Huatulco mas na zona costeira, foi instalado um importante complexo hoteleiro e turístico, fonte de investimentos empresariais.

Baños participava da Asociación Nacional de Teatro Comunidad (Tecom), criada em 1987 por iniciativa de educadores/as e “teatros/as” de distintas regiões do México com o propósito de garantir a continuidade das experiências teatrais em comunidades rurais e indígenas, promover o intercâmbio entre elas e fomentar novas iniciativas, sempre respeitando as expressões próprias de cada local. Chegou a Santiago Xanica a convite dos líderes comunitários da região — entre eles, Abraham Ramírez Vásquez, futuro fundador do Codedi.

Assim, ao longo da década de 1990, o grupo de teatro Xan Kyii'y (Xanica, em zapoteco), sob orientação de Cándido Baños e formado por jovens das comunidades no entorno de povoado, trabalhou cenicamente temas presentes no cotidiano dos moradores da região, usando elementos poéticos e estéticos do campo e da natureza e discutindo questões fundamentais sobre o território, ameaçado pelo interesse exploratório de grandes corporações mexicanas e internacionais. Naquele então, os jovens se deram conta de que as práticas cênicas coletivas eram um modo frutífero de lutar pelos direitos da comunidade: não só reuniam a população em torno a algo comum como permitiam a representação e a corporificação de questões candentes, entre elas, a violência de gênero, a migração e a preservação da cultura local¹⁰⁹.

Atualmente, o Codedi mantém um trabalho continuado de teatro, conduzido pelo mesmo Cándido Baños e por Lucía Martínez, na Finca Alemania, hoje um espaço comunal onde está localizado o centro de capacitação da entidade, e realiza, desde 2017, o Encontro Nacional e Internacional de Teatro Codedi, cujo objetivo é levar produções mexicanas e até estrangeiras aos jovens da região, a maioria de origem camponesa ou indígena. Nos dias em que estive com Baños e Martínez no local, pude acompanhar as atividades desenvolvidas. Os exercícios de teatro são baseados em jogos teatrais bastante lúdicos, nos quais a criatividade e a experiência coletiva (o fazer em grupo) se sobrepõem a qualquer técnica. Não há divisão etária entre as/os

¹⁰⁹ Essa síntese baseia-se nos relatos de Abraham Ramírez Vásquez e de Lucía Martínez obtidos em entrevistas à pesquisadora realizadas respectivamente em 19/01/2020 e 10/12/2019, e registradas em arquivos de áudio mp3.

participantes, que incluem desde crianças que vivem com as famílias que habitam no local aos/às adolescentes das comunidades vizinhas que vivem temporariamente por lá enquanto estudam. Os elementos usados (objetos concretos ou alusões simbólicas) são aqueles do entorno. Destacamos que o espaço de capacitação do Codedi também oferece àquelas crianças e jovens outras oficinas: dança, panificação, carpintaria, agroecologia e fabricação de ladrilhos, para citar algumas.

Embora não tenha me aprofundado nas vivências de Baños e Martínez na Finca Alemania, o breve (e intenso) contato ofereceu pistas que se somam à reflexão sobre uma pedagogia teatral que também seja situada: uma partilha educativa que leve em conta o direito à imaginação e à expressão criativa (evocamos tangencialmente o texto basilar de Antonio Cândido, “O direito à literatura”¹¹⁰) em estreito vínculo com o território e suas tradições e manifestações, sem a imposição de fôrmas — as formas fixas alheias. Pensei também na epistemologicamente obsoleta mas ainda recorrente separação entre “popular” e “erudito” (e suas variações), atribuindo ao segundo grupo os louros poéticos e estéticos (afinal, seguem os cânones e as bibliografias legitimadas!) e ao primeiro, alguma condescendência ou atenção anedótica.

Instigada pelas fagulhas críticas que me despertaram os encontros em Oaxaca, intuí que valeria a pena permanecer na porção sul do México a fim de compreender melhor uma palpite que crescia em mim naquele então: diante das configurações geoconômicas atuais, sob regência de um capitalismo neocolonial e da mutação antropológica provocada pelo consumismo (como havia apontado o cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini em seu artigo sobre o desaparecimento dos vagalumes¹¹¹), havia uma contranarrativa em curso: a emergência de movimentos sociopolíticos dissidentes, representados por comunidades em seus territórios de origem, em busca de autonomia política e sustentabilidade econômica e ecológica. Sujeitos coletivos que se contrapunham aos *self-made men* forjados pelo sistema imperante e hegemônico.

Se no fim do século XX, tais movimentos coincidiam com sindicatos, grêmios estudantis, organizações de trabalhadores rurais ou urbanos e outras agrupações ligadas à esquerda tradicional, nessas primeiras décadas do século XXI os grupos

¹¹⁰ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Ouro sobre o azul: Rio de Janeiro, 2011.

¹¹¹ Artigo incluído em: PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020. Retomaremos essa ideia no capítulo 7, cujo título, aliás, homenageia Pasolini: **Improvisações sobre os vaga-lumes**.

dissidentes pareciam mais heterogêneos e diversos, pouco dependentes de partidos políticos, mas fortalecidos pelas lutas e conquistas feministas, negras, indígenas, camponesas, sem-teto, periféricas etc. Seria possível que determinados coletivos teatrais, organizados segundo certas dinâmicas, se configurassem como núcleos assim? Era nessa hipótese que eu desejava apostar. Antes disso, contudo, urgia conhecer melhor um dos mais paradigmáticos exemplos de exercício da autonomia com base no território: o movimento zapatista.

3.1 Pedagogia do encantamento: aprender quem somos

Quando o movimento zapatista ganhou visibilidade internacional em 1994, no célebre episódio em que indígenas desceram das montanhas no primeiro dia do ano para ocupar cidades ou localidades do estado de Chiapas, no sul do México, um novo conjunto de saberes e fazeres foi apresentado ao mundo. E tal conjunto não dizia respeito apenas a outros modos de exercer a política, a novas possibilidades de organização social ou a modos de vida anticapitalistas, para citar algumas das práticas trazidas à pauta pelo zapatismo; passava também pela abertura a estéticas e discursos não hegemônicos, com um debate constante sobre representação e representatividade.

Tive meu primeiro contato direto com a experiência zapatista em 2015, numa visita realizada ao Caracol Resistencia y Rebeldía por la Humanidad, na comunidade autônoma de Oventik, município de San Andrés Larráinzar, nas montanhas do estado mexicano de Chiapas, durante o curso sobre arte, migração e direitos humanos promovido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política em San Cristóbal de las Casas, também em Chiapas. Acompanhamos os festejos de aniversário do caracol, iniciados com um discurso bilíngue em tsotsil — um dos idiomas indígenas da região — e espanhol e seguidos por músicas e danças típicas.

Minha segunda experiência com as práticas zapatistas ocorreu durante o período de doutorado sanduíche no México entre 2019 e 2020. Tive a oportunidade de participar do Segundo Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan, organizado pelas companheiras zapatistas entre 26 e 29 de dezembro de 2019, no Semillero Huellas del Caminar de la Comandanta Ramona, no Caracol Torbellino de Nuestras Palabras, comunidade de Morelia, município de Altamirano, em Chiapas. A proposta geral do Encuentro, que reuniu quase 4 mil participantes de 49 países, era discutir a

violência contra as mulheres em todo o planeta, criar um espaço seguro para a partilha de testemunhos ou denúncias e debater as possíveis formas de combatê-la. Não foi permitida a entrada de nenhum homem (indígena ou não), mas eram bem-vindas crianças de quaisquer gêneros que acompanhavam suas mães; soldadas zapatistas responsabilizaram-se pela segurança do local, onde estávamos acampadas.

Havia tanto viajantes independentes, como eu, quanto grupos organizados de mulheres — de comunidades indígenas, movimentos sociais ou organizações não governamentais de todo o mundo. Dormíamos em barracas e sacos de dormir dispostos ao longo de todo o vasto terreno, cercado por árvores e montanhas; fui acolhida por uma argentina que conheci durante o trajeto de ida e tinha espaço em sua pequena cabana. Outra brasileira, que também viajava sozinha, acabou se juntando a nós. As instalações do *semillero*, usadas normalmente para seminários organizados pelo próprio Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), abrigavam tanto postos de preparo e venda de comida coordenados por mulheres indígenas de diferentes comunidades quanto os espaços coletivos de partilhas de testemunhos e conversas. Na área central do terreno, diante da construção que era o ponto de referência e o lugar principal de debates, além das coreografias militares festivas das soldadas zapatistas, aconteciam atividades lúdicas ou artísticas conduzidas por grupos de participantes inscritos.

Todas as integrantes do EZLN — em conformidade com as premissas do movimento, que preza sempre a ação coletiva e o anonimato individual — mantiveram-se sempre com seus *pasamontañas* (balaclavas) e/ou seus *paliacates* (lenços). Não se colocaram na dianteira dos debates; tomavam a palavra geralmente para organizar as atividades; preferiram oferecer o apoio necessário para que as atividades transcorressem com tranquilidade. “Pensamos que la diferencia no es debilidad. Pensamos que la diferencia es fuerza poderosa si hay respeto y hay acuerdo de luchar juntas, pero no revueltas”, afirmou a comandanta Amada no discurso de abertura¹¹².

A participação nesse grande encontro de mulheres organizado pelas companheiras do EZLN me fez constatar como o imaginário e a pedagogia do movimento zapatista têm influenciado coletivos artísticos e pesquisadoras/es no México e em outros cantos do planeta. O movimento zapatista visibilizou práticas usadas em comunidades indígenas, a exemplo do exercício da autonomia, do

¹¹² Ver: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2019/12/27/palabras-de-las-mujeres-zapatistas-en-la-inauguracion-del-segundo-encuentro-internacional-de-mujeres-que-luchan/>> (Acesso em 15/07/2021).

princípio da coletividade (em contraponto ao imperante individualismo, tão exaltado pela mentalidade capitalista) e da realização periódica de assembleias para a tomada conjunta de decisões, mas também apresentou outras.

Durante o evento, conseguimos reunir um grupo de brasileiras e surgiu a ideia de que nos encontrássemos, numa brecha entre o cronograma de atividades, para uma conversa sobre a situação do Brasil e nossos desafios, dilemas e experiências como mulheres em nosso país. No entardecer de 27 de dezembro de 2019, sentadas em círculo na grama, estabeleceu-se entre nós um intercâmbio de saberes bastante singular e potente, mediado pela líder quilombola Yashodhan (Denise Freitas Dornelles), da Comunidade Kilombola Morada da Paz, Território de Mãe Preta, no Rio Grande do Sul, e pontuado por suas ponderações argutas¹¹³. Falamos sobre o estado de guerra permanente que paira sobre o Brasil, as políticas de morte e seus alvos, sobre território, pertença e o que Yashodhan chamou de “pedagogia do encantamento”¹¹⁴, uma maneira de ensinar e aprender, com amorosidade e acolhimento, ativando outras sensibilidades (inclusive as espirituais) e desaprendendo as “fôrmas” incutidas.

Em certo momento, sentimos — como um impulso orgânico, eu diria — que era preciso engajar o corpo e nos colocamos em roda. Cantamos coco, algumas companheiras jogaram capoeira, entoamos o *Canto das Três Raças*, popularizado por Clara Nunes, entre outras canções brasileiras. Pouco a pouco, mais mulheres se somaram e se formou um grande cordão. A sequência de canções era improvisada e acolhia expressões diversas. Outro tipo de conexão se instalou ali e um tecido comum, ainda que efêmero, foi criado — como identificamos, muitas vezes, nos processos criativos cênicos.

No dia seguinte, pouco antes do almoço, realizamos uma nova conversa. Comentamos sobre a roda da noite anterior, o “momento de encantaria” que nos afetou e nos surpreendeu a todas, mas também — e principalmente — sobre racismo. A maioria de participantes do Encuentro era branca; no entanto, em nosso grupo de

¹¹³ Yashodhan mencionou brevemente sua atuação como *sangoma*, guia espiritual que atua em prol da cura, apoiada por espíritos de ancestrais.

¹¹⁴ Ver, por exemplo, LABREA, Valéria V.; KIEKOW, Pedro Eduardo; DORNELLES, Denise F. Cartografia subjetiva em território feminino quilombola: em busca da utopia do bem viver. Em: **Cadernos do Lepaarq**, v. XVI, nº 31, pp. 107-120, jan-jun. 2019. Este é apenas um dos artigos acadêmicos em que Yashodhan, ao lado de outros pesquisadores, desenvolve suas pertinentes reflexões.

brasileiras, estávamos em equilíbrio numérico entre brancas e negras. As companheiras negras relataram algum desconforto com o certo exotismo com que eram tratadas, especialmente pelas mulheres brancas que estavam realizando videoentrevistas com as presentes.

Era importante que nós, brancas, nos racializássemos ali, caso contrário reproduziríamos o efeito produzido pelo colonialismo e reproduzido à exaustão pelo capitalismo (e até pelo feminismo liberal): a divisão entre “mulheres” (as brancas) e “as outras” (não brancas – negras, indígenas, asiáticas, árabes etc. –, minorizadas e subalternizadas). “Quando vocês se reconheceram como racistas?”, perguntaram-nos duas das jovens negras. “E quando, depois de se reconhecerem racistas, tornaram-se antirracistas?”

As indagações ainda ecoam, visto que desestabilizam privilégios, exigem respostas concretas e convocam à práxis. Não aprendemos, como brasileiras e brasileiros, a encarar abertamente a profunda ferida do racismo, herança colonial naturalizada na sociedade como instrumento de subalternização e opressão. Não aprendemos, como acadêmicas e acadêmicos, a desafiar o pensamento científico que é conivente com o racismo – também com o patriarcalismo e hierarquizações de gênero e classe social. Como artistas, muitas vezes nos escondemos atrás da desculpa da “representação” e da “estética” para não desmontar estruturas e lugares de poder. Naquele momento, diante das companheiras, titubeei. Minha resposta foi vacilante, insatisfatória para mim mesma, embora não tão diferente das demais. O fato é que, conscientemente ou não, em muitos momentos ainda acatamos a universalidade das metanarrativas, em especial quando nos favorecem.

3.2 Pedagogia da rebeldia: subtrair a representação do poder

Trago à baila essas vivências com minhas conterrâneas durante o Segundo Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan para refletir sobre as relações entre *o poder representado pelo/no teatro* e a potência do teatro como *fazer artístico* e *arte do dar-a-ver*. Concentro-me no ensaio “Um manifesto de menos” (2010), no qual o francês Gilles Deleuze examina o trabalho do encenador, ator e dramaturgo italiano Carmelo Bene (1937-2002), que, em suas peças, buscava subtrair os elementos estáveis de representação do poder: poder de Estado, poder sexual, poder moral etc. De acordo com Deleuze, Bene não fazia paródias nem versões novas de obras

consagradas; seu interesse estava em investigar o processo de constituição da personagem em cena, seu “nascimento”, subtraindo aquilo que nela estabilizasse e representasse o poder.

Nas peças de Bene, os shakespearianos Romeu e Ricardo III, por exemplo, não sintetizam mais o poder familiar ou o poder do Estado, respectivamente. Desprovidos de “poder”, apresentam-se como outros. “O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro, mesmo que seja uma representação crítica”, afirma Deleuze (2010, p. 33). Assim, ao amputar o poder *representado* nessas figuras, o artista italiano colocava em xeque o poder *do* próprio teatro e permitia que emergissem outras possibilidades cênicas — forças não representativas em desequilíbrio. Com isso, ressalta Deleuze, Bene muda a própria matéria teatral e sua forma, que cessa de ser representação e “dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração” (ibidem).

Bene subverte o que está codificado e institucionalizado, mas não por oferecer um “antiteatro” ou uma negação do teatro. “Trata-se de uma operação mais precisa: começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado”, diz o filósofo francês (op. cit, p. 41). Retira-se a história — “porque a História é um marcador de Poder” (idem) —; retiram-se as constantes, que servem à estabilização; dissolve-se a estrutura, que é um elemento sincrônico. Suprimem-se os “universais”. Os materiais são postos, então, em variação contínua — como a linguagem, que se abre a multiplicidades de enunciado, forma e uso¹¹⁵ —; e, a partir daí, transpõe-se tudo para o registro “menor” (o não normalizado, não sistematizado).

Ao apostar na heterogeneidade nos diversos âmbitos do fazer cênico, ou seja, ao investir naquilo que *inrepresenta* (neologismo nosso à moda de Guimarães Rosa), o artista italiano abre espaço para o devir minoritário¹¹⁶. Carmelo Bene rompe com a submissão à *maioria* (que designa não uma quantidade, mas sobretudo o padrão em

¹¹⁵ Isso me recorda a montagem teatral de **Tio Vânia**, cujo elenco é formado por falantes do japonês, mandarim, coreano e da linguagem coreana de sinais, no filme japonês **Drive my car** (2021), de Ryūsuke Hamaguchi. A encenação é dirigida pelo personagem Yūsuke Kafuku, um artista japonês, durante uma residência artística em um festival na cidade de Hiroshima. A meu ver, no filme essa experiência artística aciona uma importante reflexão sobre a conciliação de singularidades e a reconstrução de um comum.

¹¹⁶ Relaciono o devir minoritário à presença, finalmente, dos irrepresentados, irrepresentadas e irrepresentáveis na cena política e artística: sua escuta e seu dar-a-ver.

relação ao qual todas as outras quantidades serão sempre consideradas menores), ao *fato majoritário* (um estatuto de poder) e à *narrativa dos maiores* (os conflitos previstos e controlados). Afinal, as contradições e os embates *representáveis* são aqueles já domesticados, pacificados, normalizados, previstos — por isso, para que a política do teatro se afirme, não basta passar de um registro burguês de representação para um popular, afirma Deleuze; isso não “desinstitucionaliza” o conflito. É preciso abrir espaço para o inesperado, a variação — ou, para usar dois conceitos importantes mencionados anteriormente neste trabalho, o inóspito, o *infamiliar*¹¹⁷. O filósofo francês (2010, p. 64) conclui, então:

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto. Trata-se de uma tomada de consciência, embora ela nada tenha a ver com uma consciência psicanalítica, tampouco com uma consciência política marxista ou brechtiana. A consciência, a tomada de consciência, é uma grande potência, mas não é feita para as soluções nem para as interpretações. É quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva.

Não se trata, portanto, de pôr em cena discursos ou gestos reforçados pela maioria (a “oficialidade”) ou essencialismos identitários, que condicionam os sujeitos a lugares cristalizados e previsíveis no espectro político e artístico (a normalização), por exemplo. Mas, sim, desafiar o imobilismo e a imobilidade em suas várias acepções por meio da variação e da não adesão a padrões ou a formas estéticas já codificadas ou saturadas. O exercício de abertura ao devir minoritário exige uma postura que emancipe e não apazigue hesitações, mas permita deslocamentos e, sobretudo, acolha o dissenso — entendido aqui segundo o francês Jacques Rancière, como uma ruptura na configuração mesma do sensível; o cerne da política, o fundamento de sua própria racionalidade. E expando a compreensão de devir minoritário relacionando-o a um devir que contemple não só humanos, mas também outros viventes: as “espécies companheiras”, na acepção de Donna Haraway (2021).

¹¹⁷ Ver capítulo 2, **Anotações para uma palestra-performance: Quando deixamos de entender o mundo.**

Ali, naquela roda formada apenas por mulheres brasileiras durante o Segundo Encuentro, olhos no olhos, instalou-se uma interpelação, que embora direcionada a algumas de nós (as brancas), era coletiva¹¹⁸. Escancarou-se o dissenso — porque partíamos de uma cisão crucial em nossas experiências sensíveis, dada a diferença de cor de pele em um país de passado escravagista, apesar do elemento comum do “identificar-se como mulher”. O conflito estabelecido revelou-se indomado, pois é insolúvel na própria estruturação da sociedade, posto que constitutivo dela e não uma mera “falha” no sistema. Instalou-se um impasse: a tensão não será dissipada até que se imploda a atual organização social e se construa outra, na qual os componentes de raça e cor da pele não sejam fatores de desigualdade, subalternidade e exclusão.

Não à toa minha participação no Encuentro zapatista promoveu uma cisão fundamental no caminho reflexivo trilhado até aquele momento. Os aprendizados advindos tanto das partilhas com as participantes brasileiras quanto das vivências com as zapatistas provocaram fissuras na perspectiva que estava me guiando até então e escancararam inquietações latentes que levei muito tempo para elaborar e enunciar. Quando Deleuze, em sua análise das obras de Carmelo Bene, aponta para o risco do imobilismo no teatro, provavelmente se refere à reiteração dos consensos — a “ordem da polícia”, parodiando Rancière — no fazer artístico e na cena. E a pacificação ora estimula um convívio aparente baseado em falsas simetrias, ora incentiva a imposição de formas estabilizadas (e/ou artificiais) de sujeição a um poder. “Nesse mundo estável e estabilizado, nada flui”, já dizia o antropólogo britânico Tim Ingold (2012, p. 34).

Como apresentar os conflitos indomáveis no fazer artístico e na cena teatral (em vez de recorrer a representações pacificadas)? De que modo desenvolver uma pedagogia que permita a emergência do devir minoritário? Como as práticas cênicas podem ser emancipadoras e não embrutecedoras? De que modo amputar o poder — e não sucumbir aos privilégios da maioria — nos processos e nos produtos artísticos, nas relações pedagógicas, na política teatral e na experiência política coletiva?

É preciso ter em mente o alerta de Deleuze (2010, p. 60):

[...] são sempre grandes os riscos de que a minoria resulte novamente em maioria, refaça um padrão (quando a arte recomeça a se tornar demagogia...). É preciso que a própria variação não deixe de variar,

¹¹⁸ Ainda que tenham acontecido manifestações mais individualizadas, algumas em tom de desagravo, a conversa se manteve permeada por um sentido de coletividade, uma coletividade não consensual.

quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados. Quais são esses caminhos, do ponto de vista de uma política do teatro?

3.3 Performances e performatividades zapatistas

Marcos é gay em San Francisco, negro na África do Sul, asiático na Europa, chicano em San Isidro, anarquista na Espanha, palestino em Israel, indígena nas ruas de San Cristóbal, chavoso em Neza, roqueiro na Cidade Universitária, judeu na Alemanha, ombudsman na Sedena, feminista nos partidos políticos, comunista no pós-Guerra Fria, preso em Cintalapa, pacifista na Bósnia, mapuche nos Andes, professor na CNTE, artista sem galeria nem portfólios, dona de casa num sábado à noite em um bairro qualquer de qualquer cidade de qualquer México, guerrilheiro no México do fim do século XX [...] e, com certeza, zapatista no sudeste mexicano. Enfim, Marcos é um ser humano, qualquer, neste mundo. [...] Tudo o que incomoda ao poder e às boas consciências, isso é Marcos. (Comunicado de 28/05/1994)¹¹⁹

Quando o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN)¹²⁰ irrompeu na cena política por meio do levante armado de 1º de janeiro de 1994 contra o NAFTA (acordo de livre comércio entre México, Estados Unidos e Canadá, válido a partir daquela data), com seus integrantes vestindo *pasamontañas* (balaclavas) em caminhada por San Cristóbal de las Casas e ecoando o grito “¡ Ya basta!”, trouxe consigo uma estética singular apoiada na releitura de antigos símbolos latino-americanos (dos imaginários indígena e camponês mexicano) combinados a novos elementos, a fim de ressaltar o caráter coletivo – tão situado quanto inclusivo – do movimento. Desde o início, os zapatistas fizeram uso de uma eficiente produção discursiva, estruturada em torno a expressões narrativas e elementos performativos, e tiraram proveito da internet como importante ferramenta de comunicação.¹²¹

¹¹⁹ Optamos por traduzir as citações tanto do Subcomandante Marcos quanto do Subcomandante Galeano a fim de entrar no jogo performativo de “traduções” que sua figura e sua fala propõem. Sedena é a sigla para Secretaría de la Defensa Nacional e CNTE, para Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación. Neza – Nezahualcóyotl ou Ciudad Neza – é uma das cidades mais pobres do México. “Chavoso” é uma gíria para o jovem tido como marginal. Disponível em: <https://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_05_28.htm> (Acesso em 24/03/2022).

¹²⁰ O EZLN foi fundado em 17 novembro de 1983, em Chiapas, com seis membros – três indígenas e três mestiços –, que antes militavam nas Forças de Libertação Nacional, organização formada em reação ao massacre de Tlatelolco, em 2 de outubro 1968, quando as Forças Armadas mexicanas assassinaram centenas de estudantes durante uma manifestação na Praça dos Três Poderes, em Tlatelolco, Cidade do México.

¹²¹ A intenção do presente trabalho não é um aprofundamento no movimento zapatista, sobre o qual há ampla fortuna crítica, mas a análise de parte de seu legado como contribuição ao pensamento e à prática das Artes Cênicas. A dissertação de Murilo Moraes Gaulês, **O queijo, a ratoeira e a fome**

Uma das figuras mais proeminentes do EZLN em seus primórdios foi um de seus porta-vozes, o Subcomandante Insurgente Marcos, um mexicano não indígena, com seus trajes militares, *pasamontaña* e, eventualmente, um cachimbo na boca. Marcos (não era seu nome verdadeiro) fazia a ponte midiática entre as comunidades zapatistas de Chiapas e o mundo exterior. Em muitos de seus comunicados e cartas — nas quais sempre destacava que por sua voz falava a voz do EZLN —, Marcos aproximou-se da figura do *cuentacuentos*, o contador de histórias, provavelmente um modo de diluir e coletivizar a autoria e assim criar uma linguagem zapatista, própria, de todas e todos, na qual confluíssem diferentes tradições. Nesses relatos¹²², cujo tom mais literário não ocultava os princípios político-ideológicos da luta zapatista, ele recorreu a personagens como o Velho Antônio, um sábio indígena; Don Durito, um besouro politizado e combativo; Sombra, o guerreiro; a menina Dezembro, que nasceu em novembro, e o casal Elías Contreras, um soldado indígena do EZLN, e Magdalena, uma mulher trans.

O Velho Antônio tornou-se uma construção ficcional, mas pode ter sido inspirado em um homem que Marcos teria conhecido na década de 1980 (cf. VARGAS, 2005)¹²³, nos primórdios do movimento zapatista. Habitante de Las Cañadas, uma região da Selva Lacandona, Chiapas, colonizada por indígenas e camponeses expulsos de suas localidades originárias por conta de fatores econômicos, o Velho Antônio teria vivido, então, a experiência de uma nova organização sociopolítica de luta pela terra nos anos que antecederam a insurgência do EZLN. Representa, nos relatos de Marcos, “a dimensão indígena da palavra zapatista” (BASCHET, 2021, p. 323), o ensinamento ancestral e as fontes míticas da criação do mundo e dos seres.

Após anos sem manifestações midiáticas, em 25 de maio de 2014, durante um evento de homenagem ao professor indígena José Luis Solís López, um companheiro zapatista conhecido como Galeano e assassinado dias antes por paramilitares, o Subcomandante Marcos anunciou sua própria morte em um pronunciamento público.

(ECA-USP, 2019), citada entre as referências bibliográficas desta tese, esmiuça a experiência zapatista em diálogo com as artes.

¹²² Crônicas, contos, fábulas, sátiras etc. Mas os comunicados também assumiam outros gêneros discursivos, como cartas, manifestos, denúncias e análises políticas. Júnia Marúsia Trigueiro de Lima examina com profundidade as características do discurso zapatista em sua tese, **Profetas, peregrinos e sobreviventes: discursos de três movimentos indígenas em Chiapas, México** (ICS-UnB, 2019), também listada entre as referências bibliográficas.

¹²³ VALDESPINO VARGAS, Carla. **Relatos de El viejo Antonio. Una invitación para occidente.** (Análisis desde la visión intelectual de San Cristóbal de las Casas, Chiapas). Tesis Maestría. Estudios Antropológicos de México. Departamento de Antropología, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. 2005.

Retirou-se da cena, em silêncio. A função de porta-voz foi assumida pelo Subcomandante Insurgente Moisés, um jovem indígena tseltal, vindo das novas fileiras do EZLN, um indicativo da vitalidade do movimento. Pouco mais tarde, no mesmo evento, anunciou-se a presença de outro companheiro: o Subcomandante Galeano, corporificado pelo ex-Sub Marcos.

E disse que viemos, como Comandância Geral do Exército Zapatista de Libertação Nacional, a desenterrar Galeano.

Pensamos que é necessário que um de nós morra para que Galeano viva. E, para que essa impertinente que é a morte fique satisfeita, em lugar de Galeano colocamos outro nome para que Galeano viva e que a morte leve não uma vida, mas apenas um nome, umas letras vazias de todo o sentido, sem história própria, sem vida. Assim, decidimos que Marcos deixa de existir hoje.

Vão levá-lo pela mão Sombra el guerrero e Lucecita para que não se perca no caminho, Don Durito vai com ele, e também o Velho Antônio. (Subcomandante Insurgente Galeano, 2014)¹²⁴

O ato performático da morte de Marcos — um personagem que foi necessário em seu momento, mas já estava ultrapassado dentro do discurso zapatista — reafirma a força coletiva do movimento e seu amadurecimento político, cuja organização não precisou mais recorrer a uma figura de convergência ou uma liderança que se sobressaísse. A voz zapatista agora prescindir de um “tradutor”; já é compreendida para além de Chiapas, do México, da América Latina/ Abya Yala. O surgimento de Galeano em decorrência do fim de Marcos marca, sobretudo, a produção de uma contranarrativa, um exercício de interferência direta na realidade: a morte de um companheiro indígena, amplamente sentida entre os zapatistas, não será sinônimo de abatimento, mas se transformará em um chamado à resistência e à rebeldia no longo percurso de construção da autonomia. Galeano se mantém vivo no imaginário coletivo, reacendendo, na cena política, a presença dos diversos povos chiapanecos postos à margem pelo colonialismo e pelo capitalismo.

Marcos e seus camaradas ficcionais se foram, mas o Subcomandante Insurgente Galeano também acolheu um companheiro narrativo, o *gato-perro*, cuja primeira aparição, aliás, foi em um comunicado do EZLN de 2013. Um personagem

¹²⁴ Tradução nossa. Em: “Entre la luz y la sombra”, 25/05/2014. Pronunciamento completo disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>> (Acesso em 25/03/2022).

nem gato nem cão, mas com as desvantagens de ambos, e com um posicionamento explicitamente contrário ao fanatismo e ao essencialismo identitário:

Los fanáticos de la raza, el color, el credo, el género, la política, el deporte, etcétera, son, al final de cuentas, fanáticos de sí mismos. Y todos comparten el mismo miedo a lo diferente. Y encasillan al mundo entero en la cerrada caja de las opciones excluyentes: 'si no eres tal, entonces eres lo contrario'. (Gato-perro)¹²⁵

Segundo o francês Jérôme Baschet (2021, p. 275), professor visitante da Universidad Autónoma de Chiapas, pesquisador dos movimentos sociais autônomos e intelectual bastante próximo ao movimento zapatista,

[...] podemos considerar como altamente significativo que o Subcomandante Galeano, cujo nome simboliza a nova etapa de luta zapatista iniciada em 2012-2013, tenha escolhido caminhar de mãos dadas com um ser híbrido que coloca em questão as identidades fixas e exclusivas, para privilegiar a abertura às diferenças e à capacidade de reconhecer não apenas o outro, mas também o outro em si mesmo.

Assim, depois da etapa iniciada pelo levante armado de 1994, o movimento zapatista deu início, em 2003, ao processo de construção da autonomia. Dedicou-se à formação de Juntas de Bom Governo para que atuassem como instâncias de coordenação administrativa das comunidades zapatistas e dos municípios autônomos. Como sedes das Juntas, foram criados centros político-culturais chamados Caracóis — espécies de “antessalas” das comunidades zapatistas, em que a presença “dos de fora” seria permitida. Para Baschet (op. cit, p. 32), “não se pode entender a experiência zapatista a não ser como uma trajetória de transformação permanente, de tal modo que ultrapassa e anula qualquer forma de definição fixa”.

A fase seguinte da experiência zapatista teve, como marco inicial, uma mobilização realizada pelo EZLN em 21 de dezembro de 2012, em que 40 mil zapatistas, jovens em sua maioria, ocuparam as ruas de cinco cidades de Chiapas em um avanço pacífico e silencioso. Vestiam os tradicionais *pasamontañas* e *paliacates*. Em cada cidade, subiram de punho erguido em palanques preparados especialmente para a ocasião sem dizer palavra. Horas mais tarde, o EZLN emitiu um comunicado:

¹²⁵ Em “La historia del gato-perro”, parte da postagem “Rebobinar 3”, 17/11/2013. Disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/11/17/rebobinar-3/>> (Acesso em 30/03/2022).

“Escutaram? É o barulho do seu mundo desmoronando. E o do nosso ressurgindo. O dia que foi o dia era noite. E noite será o dia que será o dia”¹²⁶.

A partir da Marcha do Silêncio, os zapatistas, além de consolidar dois de seus princípios essenciais — a postura anticapitalista e a independência da institucionalidade estatal (o percurso “de baixo e à esquerda”) —, redimensionam o alcance do movimento: as articulações entre as reivindicações indígenas, a perspectiva nacional e o planetário. A *Escuelita* zapatista foi uma dessas iniciativas; uma mostra da educação autônoma por meio da partilha in loco e aberta a simpatizantes do movimento. Promoveu o convívio com famílias indígenas das comunidades zapatistas por alguns dias, envolvendo a participação diária nas atividades locais — o coletivo como principal espaço de ensino-aprendizagem — e aulas baseadas em cartilhas compostas por relatos e reflexões de integrantes das próprias comunidades. Entre 2013 e 2014, ocorreram três sessões da *Escuelita*, batizadas de *La libertad según I@s zapatistas*.

É nesse contexto que surgem o Subcomandante Galeano e o *gato-perro*. Nos anos seguintes, foram realizadas mais ações de caráter internacional: o seminário El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra capitalista (2015), edições dos encontros ComCiencias por la Humanidad (2016/2017) e do festival CompArte por la Humanidad (2016/2017/2018/2019), o Fórum para a Defesa dos Territórios e da Mãe Terra (2019). As duas edições do Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan (2018/2019) também compõem o rol de iniciativas dessa etapa de abertura e diálogo, trazendo mais um elemento essencial: a afirmação coletiva da atuação das mulheres indígenas na experiência zapatista.

Uma nova etapa da construção da autonomia se iniciou em 2019. Como destaca Baschet (2021, p. 17), “o EZLN anunciou uma extensão da autonomia e um aprofundamento da experiência de autogoverno”. Mesmo com os desafios trazidos pela pandemia, o movimento zapatista tem se mantido revigorado, renovando suas formas de luta e seu discurso. Reafirma-se como movimento, experiência, projeto e conjunto de lutas nascidos e gestados em Chiapas, mas de cunho comunal e sempre com rosto próprio (o paradoxo dos *pasamontañas* e *paliacates*: ocultam para revelar),

¹²⁶ Ver: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2012/12/21/comunicado-del-comite-clandestino-revolucionario-indigena-comandancia-general-del-ejercito-zapatista-de-liberacion-nacional-del-21-de-diciembre-del-2012/>> (Acesso em 30/03/2022).

um rosto que é tanto “indígena do México do porão”¹²⁷ quanto de todas e todos aqueles que posicionam contra os tentáculos da Hidra capitalista, do colonialismo e do imperialismo.

3.4 Comunidade, território e autonomia

Segundo Baschet (2021), a experiência zapatista não dissocia prática de teoria nem teoria de prática e, principalmente, não separa a palavra do ato. Trata-se de um pensar-agir concreto, polifônico, comprometido e coletivo; uma poética-práxis política, atravessada por uma ética e uma estética características. Desde sua aparição ao mundo, como levante armado e por meio das ações do EZLN, o movimento zapatista têm elaborado e instaurado uma nova forma de existir, de estar em um mundo compartilhado e confluyente (“*la construcción de un mundo donde quepan todos los mundos*”); um modo anticapitalista, baseado na autogestão, prescindindo da noção de Estado e contemplando a cosmopercepção e a cosmopolítica¹²⁸ ameríndias: a chamada autonomia zapatista.

Na base do processo de construção da autonomia, estão os eixos fundamentais ao redor dos quais se orientam os modos de vida dos povos indígenas do sul do México: a comunidade (em sua dimensão de coletividade e reciprocidade), o território (o espaço de vida em que se constitui – material e simbolicamente – a comunidade e que é constituído por ela) e a terra (tanto espaço de cultivo quanto espaço de memória; “a” Mãe à qual pertencemos). Segundo Baschet (2021, p. 80, nota de rodapé): “A relação entre comunidade e território é tão estreita que, em tsotsil (bem como em outras línguas maias de Chiapas), uma mesma palavra, *jlumaltik*, designa o território e a comunidade que o habita”.

É fundamental, neste momento do texto, uma menção aos desdobramentos teóricos da noção de comunidade, elaborados por intelectuais indígenas de Oaxaca,

¹²⁷ Ver postagem “La larga travesía del dolor a la esperanza”, publicada em 22/09/1994, na qual se nomeiam as várias etnias indígenas que vivem no México a fim de se evitar a homogeneização sob o termo “índio”: “Quando o México não era ainda México, quando tudo começava, o agora México do porão existia, vivia. O México do porão é ‘indígena’ porque Colombo pensou, há 502 anos, que a terra à qual chegava era a Índia. ‘Índios’ chamaram então aos nativos desses solos”. Disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/09/22/la-larga-travesia-del-dolor-a-la-esperanza/>> (Acesso em 22/03/2022).

¹²⁸ Faremos referência ao conceito de cosmopolítica ao longo desta tese, nuançando diferentes aspectos. Nossa compreensão do conceito se dá conforme Isabelle Stengers (2018), Bruno Latour (2019) e Marisol de la Cadena (2019), principalmente, e seus interlocutores e interlocutoras. Ver glossário na seção 4 do prólogo, **Em meio às ruínas**.

um estado mexicano com forte presença de povos nativos. Na Oaxaca do fim dos anos 1970, palco de diversos confrontos sociais em consequência da expansão latifundiária, fincada na monocultura e na exploração exaustiva de recursos naturais e legitimada pelo governo mexicano de então, o ativista e pensador de origem zapoteca Jaime Martínéz Luna, de Guelatao de Juárez, e o ativista e pensador mixe¹²⁹ Floriberto Díaz Gómez, de Santa María Tlahuitoltepec, cunharam o termo *comunalidad* – não só uma conceitualização do modo de vida indígena, mas também a expressão de um posicionamento político que se opunha à imposição de uma atividade agroeconômica em total desacordo com o uso local da terra.

Mais que uma categoria antropológica ou etnográfica, *comunalidad* nomeia uma ontologia e uma epistemologia específicas (uma “palavra germinante”, diria o pensador quilombola Nego Bispo). Na concepção ocidental-capitalista, ordenada em torno da exaltação do individualismo e da propriedade privada, a *comunalidad* pode soar um intento obsoleto, ingênuo ou até fracassado a priori. No entanto, é um modo de vida bastante concreto, que tem se mantido ativo e renovado há mais de quinhentos e vinte anos, apesar das avalanches colonial e neoliberal. E mais: trata-se de uma prática dinâmica, moldada por uma experiência de mundo, que, por sua vez, influencia a concepção mesma de existência que a coletividade indígena tem e transmite a seus descendentes.

A *comunalidad* reflete, portanto, uma mentalidade vinculada a uma práxis de cunho coletivo, em torno da qual se formaram uma estrutura política e uma organização social próprias, orientadas ao comunitário e em estreita relação com o território habitado. As elaborações teóricas (e não acadêmicas) de Martínéz e Díaz sobre o conceito não são essencialmente indígenas, pois entrelaçam de maneira criativa influências de aprendizagens e vivências que os dois pensadores acumularam em suas trajetórias (cf. NAVA MORALES, 2020). Contudo, na base das reflexões de ambos, estão as gentes e o modo de vida de suas respectivas comunidades.

Segundo os pensadores indígenas, a *comunalidad* está sustentada em quatro eixos unidos e integrados: a terra em que se habita, a comunidade que habita essa terra, o trabalho que essa comunidade realiza naquela terra e o espaço de celebração

¹²⁹ Zapoteca e mixe são algumas das etnias indígenas do estado de Oaxaca, México. Situamos o pensamento de Martínéz e Díaz por meio das comunidades a que pertencem já que suas concepções de *comunalidad*, embora próximas, adquirem certas particularidades segundo seus respectivos contextos. Afinal, a vivência das comunidades indígenas oaxaqueñas não é homogênea.

daquilo que a comunidade obtém do trabalho (cf. MARTÍNEZ LUNA, 2015). Outros elementos se somam à organização comunal: a autonomia e o autogoverno; a assembleia como espaço político fundamental; o exercício da autoridade como um serviço gratuito; o *tequio* (trabalho coletivo); a reciprocidade e a relação plena com a natureza, para citar alguns. Do conceito inicial, Martínez derivou um verbo: *comunalizar*, isto é, praticar a *comunalidad* em todas as instâncias do cotidiano.

A experiência zapatista também se apoia nessas concepções e dinâmicas comunais, incorporando singularidades próprias das comunidades chiapanecas. Ao trazer a *comunalidad* para o centro de seu programa insurgente e localizá-la como proposta concreta e não essencialista (ou seja, aberta a outras experiências de coletividade, mesmo não indígenas) contra os modelos estatal e capitalista de organização sociopolítica e econômica, os zapatistas estabeleceram uma fenda profunda e ampla na ficção consensual que rege o mundo e puseram em circulação mais que uma contranarrativa: uma outra matriz ontoepistemológica. De modo bastante simplificado, talvez seja possível afirmar que o socialismo e o comunismo surgiram em resposta ao capitalismo dentro do próprio seio capitalista, forjados pela mesma matriz (tendo o ideário ocidental como base) — como a deusa Atena nascendo da cabeça de Zeus ou a Eva bíblica tirada da costela de Adão, para exemplificar com dois relatos fundadores do Ocidente —, enquanto a experiência zapatista se ergue numa perspectiva radicalmente distinta, mesmo que em sua consolidação venha incorporando ideias de tradições progressistas.

Segundo Baschet (2021, p. 267),

[...] fica claro que a luta zapatista se distancia das acepções dominantes da etnicidade, as quais tendem não apenas a isolá-la, mas também a reduzi-la a sua dimensão cultural. Tal concepção é parte do culturalismo imperante da atualidade, que implica uma franca despolitização das reivindicações. A perspectiva zapatista, pelo contrário, se caracteriza por uma desabsolutização da perspectiva indígena e por seu entrelaçamento com uma perspectiva claramente política, no caso, anticapitalista.

Na construção da autonomia zapatista, a reiterada recusa em tomar o poder apresenta-se como condição fundamental para o estabelecimento de um “novo mundo”. Os zapatistas se assumem como “rebeldes” e não “revolucionários”, aponta Baschet (2021, pp. 137-138), justamente porque não lhes interessa tirar a figura que está sentada na cadeira do poder para então ocupá-la, mas sim lixar os pés da cadeira

para que esta se torne tão frágil a ponto de que ninguém possa se sentar nela. Por isso, um eixo fundamental da proposta política zapatista é o “mandar obedecendo”: o entendimento da “autoridade” como uma posição temporária, rotativa, revogável e acompanhada de perto pelo coletivo.

Baschet cita uma fala do professor Fidel, durante a *Escuelita* zapatista, em agosto de 2013: “existe o momento em que o povo manda e o governo obedece; existe o momento em que o povo obedece e o governo manda” (idem, pp. 114-115). A autoridade assume, então, a tarefa de orientar a ação coletiva e ter iniciativa em propor soluções ou resoluções que visem ao bem comum sempre que necessário. Os mandatos da Junta do Bom Governo são curtos, controlados por outras instâncias, não renováveis, nem “pessoalizados” ou personalizados. A experiência zapatista baseia-se na não especialização da política: aqueles/as que governam são tão capazes quanto aqueles/as que são governados/as, não há a formação de uma classe (ou casta) política nem remuneração específica. Por isso, a busca é por fortalecer uma “ética do coletivo”, mesmo com o desafio da heterogeneidade, por meio do distanciamento das formas de subjetividade individualistas e da lógica do unitário/ uno (cf. BASCHET, 2021, p. 170). O “unitário/uno” universaliza e totaliza a esfera política de expressão, institui um “outro” e o relega a uma posição obrigatoriamente inferior e insuficiente, estabelecendo uma dinâmica binária.

Os zapatistas reconhecem as dificuldades da opção pelo “mandar obedecendo”, mas não veem outra possibilidade que não a *política de abajo* (“de baixo”), como dizem, ou seja, um exercício que se afasta da hegemonia para construir uma tessitura sabidamente complexa e difícil em meio à heterogeneidade dos grupos sociais e de seus indivíduos, que pode inclusive falhar e exigir recomeços, conciliações, reformulações. A *política de abajo* se opõe à *de arriba*, referência a todo o arcabouço do Estado moderno — instituições, partidos e aparato burocrático — que desapropria o corpo social de sua potência coletiva. Trata-se, portanto, de uma perspectiva contra o Estado e contra o capitalismo (e sua sanha privatizante); ou, no linguajar desta tese, uma postura desobediente. “Podemos governar a nós mesmos”, dizem os zapatistas¹³⁰, cientes de que a autonomia é processual, uma construção contínua.

¹³⁰ Segundo Jérôme Baschet (2021), esta foi uma das lições formuladas pela professora Eloísa, durante uma sessão da *Escuelita* zapatista, no CIDECI-Universidad de la Tierra, Chiapas, em agosto de 2013.

3.5 Hay que caminar preguntando

O exercício do autogoverno zapatista nos territórios rebeldes enfrenta também desafios externos; uma das táticas do Estado mexicano, além do financiamento de grupos paramilitares, tem sido implantar programas assistenciais na região de Chiapas ou atrair indígenas para a adesão partidária, a fim de desmobilizar e enfraquecer a experiência da autonomia. Por isso, a luta zapatista faz da educação autônoma um de seus pilares. Os educadores zapatistas não são “professores” na acepção tradicional, profissionais formados ou especializados em preparar e dar aulas, mas integrantes das próprias comunidades indígenas escolhidos e nomeados em assembleias comunitárias que assumem a responsabilidade de “fazer mover” o conhecimento. Segundo a antropóloga brasileira Ana Paula Massadar Morel (2018), são chamados de “promotores” – em tsotsil, *jnikesvany*, ou seja, “pessoa que move”.

Os/as promotores/as recebem formação contínua nas próprias comunidades, têm o apoio de uma comissão educativa também eleita e não são assalariados, mas, durante o tempo que se dedicam às atividades educativas da comunidade, sua família é apoiada com o trabalho coletivo em sua porção de terra e/ou com a oferta de milho e feijão, já que os/as promotores/as não deixam de ser camponeses/as durante seu período de prestação de serviços. Afirma Morel (op. cit, p. 491):

Os promotores fazem periódicas reuniões de formação e preparação, onde discutem em conjunto os distintos conceitos e pensamentos debatidos nas aulas. Eles estudam também diversos autores euro-americanos, seja da esquerda mais clássica, seja da contemporânea. Mas os promotores também insistem que não basta ler livros; os conceitos que eles discutem vêm sobretudo de sua reflexão sobre a vida dos povos. Esses conceitos nos dão indícios de uma “contra-antropologia” do capitalismo, da vida dos brancos (*kaxlans*) nas cidades, como também são um discurso sobre o lugar, pois seus enunciadores sabem qual é, onde é, o que é o seu lugar¹³¹.

A educação autônoma, portanto, acontece para além do espaço físico da escola, embora este seja importante como lugar de encontro e realização de assembleias. A

¹³¹ Morel inclui notas de rodapé em que explica a compreensão da noção de “contra-antropologia” conforme Eduardo Viveiros de Castro, no prefácio de **A queda do céu** (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert: “uma explicação do mundo segundo outra cosmologia e uma caracterização dos Brancos segundo outra antropologia” (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 24). O mesmo a respeito de “lugar”: “Davi Kopenawa ajuda-nos a pôr no devido lugar as famosas ‘ideias fora de lugar’, porque o seu é um discurso sobre o lugar, e porque seu enunciador sabe qual é, onde é, o que é o seu lugar” (idem, p. 16).

comunidade tem participação ativa nas decisões sobre o processo formativo (conteúdos, formas de ensino, cronograma etc.) e na circulação dos saberes coletivos. Não há programas educativos pré-estabelecidos; tudo se baseia nas necessidades e nos desejos da coletividade naquele momento. De acordo com Morel (2018), os zapatistas afirmam que a educação autônoma visa ao engrandecimento do *ch'ulel* — a alma, o espírito, a consciência (em traduções aproximadas do tsotsil ao espanhol e ao português). Por isso, a importância do conhecimento verdadeiro, que não separa mente e corpo e contempla a natureza e todos os demais seres, outros-que-humanos (vegetais, animais, invisíveis etc.).

Morel (op. cit, p. 504) conta que, na língua tsotsil, não há uma palavra específica que signifique “pedagogia”; mas, para os povos indígenas maias, persiste a orientação: *Kalal chi xanave skan to jaktik*, isto é, na tradução ao espanhol, *hay que caminar preguntando*. “Caminhar perguntando”, portanto, é uma maneira processual de aprender e ensinar, de mover o conhecimento, um modo de experimentar a prática e a teoria sem subordinar uma à outra nem cristalizar um modelo ou um manual, de implicar a presença e o diálogo: assim, permite-se uma abertura permanente ao devir.

Provocamo-nos, então, a refletir sobre as vivências artísticas e os percursos criativos de algumas experiências teatrais da América Latina/ Abya Yala, inspirando-me no movimento zapatista, conforme os pontos descritos até aqui. Trata-se de um experimento cartográfico permeado por improvisações e oscilações, já que combinamos trilhas transdisciplinares e transgeográficas e estabelecemos um espaço na linguagem e no pensamento em que tais fabulações se façam possíveis. O que é uma tese senão um conjunto de indagações que movem outras indagações e, nessa movência, cruza fronteiras? Por meio da práxis ética, estética e poética do *caminhar preguntando*, elaboramos um emaranhado de narrativas que entrelaçam experiência de mundo e linguagem; carne e signo.

Fazer justiça à imaginação conceitual daquelas e daqueles *com quem* pesquisamos (pesquisa *simpoiética*), mantendo um olhar crítico sobre o próprio campo teórico de origem, implica permeabilidade analítica, deslocamentos de ponto de vista e disponibilidade para pensar, elucubrar e tecer hipóteses desde outro centro epistêmico e enunciativo — um exercício criativo e performativo semelhante, aliás, ao percurso de um processo artístico. Caso contrário, as ideias ficam mesmo fora do

lugar¹³² — dissonantes, em descompasso, numa tentativa ora infrutífera, ora autoritária de nomear ou explicar, por meio de conversões e reconversões teóricas, expressões singulares geradas em contextos bastante diferentes daqueles das “ideias originais”. Fazer justiça à imaginação conceitual do outro pode, inclusive, abrir possibilidades metodológicas mais afinadas aos sujeitos estudados.

Por isso, o movimento zapatista nos parece exemplar (e basilar para esta tese): com a experiência coletiva e processual da autonomia e do autogoverno e a vivência cotidiana da *comunalidad*, as/os zapatistas têm produzido um saber prático, horizontal e partilhado, que rompe com o sistema de privilégios e com os vários eixos de opressão estruturantes do capitalismo (e, por extensão, de suas formas de vida hegemônicas) e abre uma fenda essencial para a imaginação e a construção efetiva de outro mundo — *un mundo donde quepan todos los mundos*.

¹³² Breve referência ao famoso ensaio de Roberto Schwarz (1973), posteriormente desenvolvido em tese de doutorado (1976), sobre o fato de que, no Brasil, as ideias estavam fora de centro, em relação a seu uso europeu, devido a contínuos processos de conversão e reconversão às dinâmicas locais.

Movimento 1 – O peiote e as imagens

Real de Catorce, México

Eu me dizia: no princípio, foram as imagens. Eu me dizia: sei o que vi, a imagem da cabeça *del venado sagrado*, colorido e estilizado, que se aproximava, aproximava. Eu me dizia: foi graças ao peiote (*Lophophora williamsii*), um cacto de uso ritualístico e medicinal pelos indígenas huichol, que contém o alucinógeno mescalina, em Wirikuta, o deserto sagrado. Ali estão Estación de Catorce e Real de Catorce, povoados da região de San Luis Potosí, zona central do México. O primeiro deles, abandonado, fantasmático. O segundo, com um certo aparato turístico. Ali acontecem tours de peiote e rituais voltados para os turistas que visitam as comunidades próximas. Entre europeus e estadunidenses, fui uma dessas turistas.

Eu me dizia: então, primeiro foram as imagens que o peiote me trouxe. *El venado sagrado*. Ver o invisível, ver as outras existências que existem, ou as existências que não existem porque ainda não foram... catalogadas? legitimadas? certificadas? Eu me dizia: eu vi. Vi o deserto verde, verde, verde. Vi os arbustos que cresciam. Vi o céu muito azul, pontos luminosos que pintavam a paisagem. E *el venado sagrado*. Eu me dizia: a cabeça *del venado*, sim, eu a vi, aproximando-se, aproximando-se de minha testa, querendo entrar em minha própria cabeça. Eu me dizia: talvez eu leve isso ao teatro. Talvez isso vire literatura. Talvez isso seja a própria tese (embora, naquele então – o ano era 2010? –, eu nem imaginava cursar pós-graduação). Talvez isso seja alucinação. Ou premonição.

Como lidar com existências que aparentemente “não existem”? Isso é teatro, é cena, é imaginação, é representação? Como fazer ver o que não está, mas se faz presente? Examinadas com cuidado mais tarde, as fotos tiradas durante esse momento de revelação apresentavam um simples deserto, talvez o mesmo deserto que o Estado mexicano enxergue e por isso conceda a mineradoras estrangeiras concessões para a exploração e a extração de prata. Em reação à cegueira intencional do Estado mexicano e das mineradoras, as comunidades huichol preferiram fomentar

o “turismo xamânico” e acolher, em alguns de seus rituais, não indígenas a fim de estabelecer alianças para a defesa do território (cf. BASSET, 2016)¹³³.

Eu me dizia: Antonin Artaud havia estado entre os tarahumara, no norte do México em 1936, em sua busca por sentido nos sentidos, nas experiências sensoriais, nas vivências genuínas (apesar de suas expectativas ainda tão euromodernas de encontrar uma sociedade indígena sem história, estática no tempo)¹³⁴. Mas eu me dizia: eu entendo Artaud. Não participei de um ritual tradicional, pois só acompanhei durante uma tarde um grupo de indígenas huichol em coleta do peiote pelas montanhas. E provei alguns, sem uma preparação espiritual prolongada, apenas guiada pelo respeito e pela curiosidade. Mas eu entendo Artaud! Nesse teatro que costumo ver, na distante São Paulo, Brasil, onde estão essas outras existências, por que só vemos o que já costumamos ver?

E aí descansei. Acho que dormi, dormi e sonhei. E encontrei, de novo, colorido e cintilante, *el venado sagrado* e o deserto em todo o seu fulgor.

Movimento 2 – O mescal e a dramaturgia

Ciudad de México, México

Él nos decía que eso de lo mezcal le pasó a interesar después de adulto y que le reconectaba con sus ancestros. Que tiene alguna familia en el estado de Oaxaca. Que seguía unas pistas que le aparecieron durante un sueño: había un viejo y un perro y una ruta de magueyes y él caminaba, caminaba. Que después que su papá murió mucho ha perdido el sentido. Que su trabajo en el área comercial ya no le interesaba. Que, para salir del largo duelo, se puso a viajar por México. Que estuvo por Jalisco y allá encontró los huicholes y participó de ceremonias del peyote. Tuvo visiones. Que escuchó los llamados de Oaxaca y, entonces, marchó por los senderos de allá y se metió con las comunidades que producían mezcal. Conoció secretos con maestros mezcaleros de tres generaciones. Aprendió a identificar la diferencia entre los

¹³³ BASSET, Vincent. New Age tourism in Wirikuta: Conflicts and Rituals. In: LABATE, Beatriz C. e CANVAR, Clancy (orgs.). **Peyote. History, Tradition, Politics and Conservation**. Santa Barbara/Denver: Praeger, 2016, pp. 191-210.

¹³⁴ Sobre esse tema, ver GOMES MENDONÇA, T. No país dos tarahumaras. Antonin Artaud no México dos anos 1930. **Olhares**, [S. l.], n. 4, pp. 72–78, 2017. Disponível em: <<https://www.olhahesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/70>>. (Acesso em 13/02/2023).

mezcales tradicionales y los comerciales. Recuperó las ganas de vivir. Sintió una chispa.

Él nos decía que su nombre era Carlos y sólo trabajaba con mezcales artesanales. La gente lo llamaba en fiestas o reuniones a fin de organizar una degustación colectiva. Él siempre traía por lo menos siete tipos de mezcales distintos, entre los blancos (jóvenes), los reposados y los añejos (esos guardados en barriles por más de año). Había los abocados con frutas o hierbas y los destilados con pechuga. Carlos llegaba al evento, interactuaba con la gente, probaba la atmósfera. Sólo después de un tiempo, sacaba bolsitos de chapulines para servir como aperitivo, aguardaba la gente se juntar alrededor de una mesa o bancada y enseñaba la primera botella. Después de la primera dosis, se seguía algo de plática. Entonces, venía la segunda ya con otro mezcal. Y así sucesivamente, hasta el último. Había gente que se quedaba en la tercera o cuarta dosis. Había gente que pedía para repetir alguna dosis. El hecho es, cuando ya habíamos tomado todas las dosis (yo siempre las tomaba), algo pasaba en el colectivo.

Cuando volví a encontrar a Carlos, en otra fiesta, con otra gente, él nos presentó otra secuencia de mezcales. Algunos tipos se repetían, pero el orden era distinto. Sentí que también el efecto que nos provocaba era diverso. Se lo dije. Carlos pareció contento con mi comentario. Me confió que, de hecho, no ofrecía siempre la misma secuencia de dosis. Que las organizaba según el ambiente, de lo que percibía del conjunto de personas. ‘Propones entonces una dramaturgia exclusiva’, le dije. ‘Así es’, confirmó.

El mezcal tiene su magia para allá de los efectos del alcohol; me parece que moviliza más sentidos que nuestra razón pueda captar o registrar. Por eso, la ‘dramaturgia del mezcal’, esa que Carlos me presentó, me suena una jornada imaginativo-sensorial por caminos ancestrales. ‘Palimpsésticos’, yo diría. Caminos ‘palimpsésticos’ (término que el mezcal me enseñó).



SEGUNDA PARTE

Errâncias

Grupo Teatral DCP

PERU



[PERU]

4. Criação mútua: uma aventura andina

“Estoy convencido que las voces acerca del mundo son siempre múltiples;
basta que las queramos escuchar.”
Alejandro F. Haber (2007)

Em Tacna, região e província — divisões administrativas de primeiro e segundo nível do território peruano, respectivamente —, há uma espécie de planta desértica endêmica, que se alimenta dos nutrientes presentes na neblina costeira: trata-se da *siempre viva* ou *chupalla* (*Tillandsia werdermannii*), espécime xerófita, da família das bromélias, que praticamente não tem raízes: ela se apoia no solo arenoso, mas não se fixa nele. Graças às folhas que captam a umidade do ar, resiste à aridez e à pouca disponibilidade de água¹³⁵.

O trabalho artístico e pedagógico do Grupo Teatral Deciertopicante (DCP), iniciado em 1998 pelo ator, diretor, pedagogo teatral e advogado *tacneño* Roberto Palza Albarracín, na cidade de Tacna — desértica, fronteiriça, periférica em relação a Lima, capital federal, e às demais capitais regionais, e cujas atividades econômicas principais se baseiam na extração de minérios como molibdênio e cobre, no cultivo e exportação de azeitonas e orégano e no comércio¹³⁶ —, aproxima-se da imagem e do simbolismo da *siempre viva*, considerada um patrimônio natural da região.

Em um contexto em que o teatro profissional é pouco valorizado e não há políticas públicas locais de apoio à manutenção de sedes ou à circulação de obras, a continuidade das atividades e a sobrevivência financeira do Grupo Teatral DCP devem-se à iniciativa e ao dinamismo de seus integrantes. Os recursos advêm principalmente das apresentações das obras infantis do repertório nas escolas do município e do financiamento de projetos aprovados por programas do Ministério da Cultura ou de instituições internacionais, já que o aporte de bilheteria tem sido

¹³⁵ No Brasil, são chamadas de sempre-vivas as plantas que, mesmo secas, conseguem preservar a forma e a cor por mais tempo.

¹³⁶ Ver *Reporte de Comercio Regional 2021*, Ministerio de Comercio y Turismo del Perú. Disponível em <<https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/3040432/RCR%20Tacna%20%202021.pdf>> (Acesso em 18/07/2022).

ocasional. Eis o exemplo da *siempre viva*: sobreviver com a umidade da neblina costeira já que não há água no solo.

Em razão dos contatos e dos esforços de divulgação de Roberto Palza, o grupo tem recebido convites para apresentações em festivais no Peru e em cidades andinas de países vizinhos. Entre maio e julho de 2022, pouco antes de minha segunda visita a Tacna, os artistas do DCP estiveram no II Festival Nacional de Teatro 2022 Moquegua en Escena, em Moquegua, no sul do país, com *Los músicos de Bremen*, peça de repertório; na mostra nacional organizada pela Universidad Privada Antenor Orrego em Trujillo, cidade do norte peruano, com a peça *Se quemó el ají* (2021), parte do projeto Tierra Afro, fomentado pelo Ministério da Cultura (sobre o qual comentaremos adiante), e também no norte da Argentina, apresentando *Los músicos de Bremen* tanto no 11º Festival Internacional de Teatro Infantil Armando Díaz, na cidade de Tucumán, quanto em duas ocasiões em Jujuy.

A fim de compreender a relevância da atuação artístico-pedagógica do Grupo Teatral DCP para o fomento das Artes Cênicas em Tacna, desde sua criação até a atualidade, e a dimensão dos desafios que se apresentam ao grupo, é preciso sobretudo considerar o contexto fronteiriço, periférico e desértico (retomando os adjetivos mencionados antes), pouco afeito à cena artística profissional, no qual surgiu e resiste o DCP. Diferentemente das outras iniciativas examinadas na seção Errâncias desta tese — que, embora marginais em relação a um certo circuito teatral, localizam-se em grandes centros urbanos com destacada atividade cultural —, o Deciertopicante emergiu em meio à aridez, apesar de a cidade contar com o antecedente das experiências semiprofissionais do Grupo Teatral de Tacna (GTT), surgido em 1968. Afinal, no senso comum *tacneño* (constatado pela autora da tese em conversas informais realizadas com gente diversa em 2018 e 2022 e confirmado pelas/os artistas do DCP em entrevistas), o teatro é considerado um passatempo, tanto como prática quanto como fruição.

Ainda assim, no intercâmbio com o DCP em 2018 e no diálogo virtual que se seguiu e culminou com minha nova visita ao grupo e à Tacna em 2022 consolidou-se um conceito poético importante vinculado à cosmopercepção andina, aprendido em meus diálogos com artistas peruanas/os (não apenas as/os do DCP) e que desenvolveremos ao longo deste capítulo: *uyway*, o princípio da mútua criação (*yo te crío, tú me crías*). Essa aventura andina, que exige uma travessia espiralar no tempo

para ser bem compreendida, pede que nos enveredemos por fragmentos diversos, a modo de anotações em um diário.

4.1 DIÁRIO DE BORDO: O projeto Pascua del Anaco

Lima, 31 de julho de 2018.

Em meados de abril de 2018, quando eu iniciava o percurso propriamente dito do doutorado, cursando as primeiras disciplinas e realizando as pesquisas iniciais, recebi a mensagem de Ana Ulloa, uma amiga atriz e advogada de Valencia, Espanha, a respeito de uma convocatória divulgada pelo Grupo Teatral Deciertopicante que, segundo ela, poderia me interessar. Dizia Ana que o coletivo teatral do sul do Peru “tinha sido como uma família” para ela na época em que estivera por aquelas bandas, havia mais de uma década.

A convocatória para o projeto Pascua del Anaco – Escritura Escénica desde la Otredad Andina, promovido pelo DCP, com apoio do Iberescena – Fondo de Apoio para as Artes Cênicas Ibero-americanas, em 2018, buscava reunir, em uma residência artística em Tacna, na sede da companhia, dois artistas ibero-americanos que conduzissem uma formação cênica – um em dramaturgia, outro em performance –, ao longo de dois meses e meio, considerando teatralidades outras que não apenas as canônicas. Por isso, a convocatória mencionava a pesquisa em torno ao *anaco* vermelho, traje feminino andino e pré-hispânico ainda presente nas festas de Camilaca, povoado das montanhas da região de Tacna, em especial nas *pascuas* (festas sagradas), cujas danças combinam elementos ritualísticos religiosos e agrícolas.

A proposta de fato me encantou. Embora eu ainda estivesse um tanto insegura naquele início de investigação doutoral, muitas inquietudes minhas estavam relacionadas justamente à reiteração de formas teatrais que acabavam por reforçar discursos hegemônicos, conscientemente ou não. Naquele momento, eu tinha como parâmetro apenas a brasileira Companhia de Teatro Heliópolis, com a qual já trabalhava desde 2014, e o coletivo mapuche-chileno Kimvn Teatro, que eu vinha acompanhando desde 2015. Por isso, a oportunidade de desenvolver um trabalho prático e conjunto envolvendo a busca por teatralidades e performatividades do próprio território logo me atraiu.

Achei deveras interessante a possibilidade de concretizar uma proposta pedagógica no campo da performance que me possibilitasse investigar a teatralidade andina, intercambiar saberes com artistas locais e viver temporariamente numa cidade fronteiriça e desértica, com manifestações culturais, hábitos e paisagens totalmente diversos. Além disso, participaria pela primeira vez de uma convocatória ligada ao Iberescena, fundo criado em 2006 como um programa de cooperação para as Artes Cênicas, com aporte financeiro anual de 17 países ibero-americanos, a exemplo de Brasil e Peru. Destacam-se, entre os objetivos do programa, a intenção de promover atividades cênicas de formação ou criação que integrem artistas dos países-membros, o incentivo à coprodução de espetáculos ibero-americanos e o apoio aos espaços cênicos e festivais da região.

A proposta enviada para a convocatória intitulou-se *Entre-otros: ¿quiénes somos? Experiencias de reconocimiento y ejercicios de otredad*, e previa promover o intercâmbio e a circulação de saberes entre culturas e experiências cênicas distintas; propor um processo de criação conjunta no qual se exercitasse a alteridade (nós/ os outros) e desenvolver um experimento artístico coletivo, com base em práticas de performance, improvisações e interlocução com histórias e influências do entorno.

Escrevi, a efeito de compromisso, que não gostaria de reproduzir um *modus operandi* colonizador, ocupando a posição “daquela que detém o conhecimento diante daqueles que não o têm”. Minha inspiração era a experiência de Joseph Jacotot, descrita em *O Mestre Ignorante* (2002), de Jacques Rancière. Por meio da figura de Jacotot, o filósofo francês rechaça o embrutecimento gerado por um sistema explicador e de subordinação de inteligências em contraponto à ousadia de uma pedagogia baseada na emancipação intelectual e na igualdade de inteligências, em que o mestre desperta o desejo de aprender dos alunos ao ensinar aquilo que ele mesmo ignora. Afinal, minha experiência pedagógica em performance era eminentemente empírica — não tenho formação universitária nem licenciatura em Artes Cênicas.

Em 10 de maio de 2018, recebi uma mensagem do Grupo Teatral DCP comunicando que as propostas do dramaturgo espanhol Fernando Epelde e a minha haviam sido selecionadas. Essa novidade impactou o rumo de minhas pesquisas iniciais; passei a aprofundar-me na questão da decolonialidade e na obra do peruano Aníbal Quijano, além de temas afins. Dado meu pouco conhecimento sobre a cena teatral peruana, programei-me para um investimento que há muito desejava fazer:

participar de um dos laboratórios oferecidos pelo cinquentenário grupo Yuyachkani, um dos mais proeminentes do Peru. Seria uma maneira de intuir algo mais prático e concreto sobre o teatro feito no país, mesmo que com base na perspectiva de um grupo sediado na capital e com experiência de participação em grandes festivais internacionais (ou seja, em condições bem diferentes das do DCP). Assim, em 30 de julho de 2018, embarquei rumo a Lima a fim de participar, a partir de 1º de agosto e até o dia 8, do 10º Laboratorio Abierto, Encuentro Pedagógico – Yuyachkani 2018, na sede do grupo no bairro de Magdalena del Mar¹³⁷. E, no dia 13 daquele mesmo mês, voaria a Tacna e finalmente iniciaria minha aventura andina.

*

Tacna, 21 de agosto de 2018.

Logo em nosso primeiro fim de semana, Roberto Palza, diretor do DCP, Fernando Epelde e eu fomos a Camilaca, um município de origem aimara e terras férteis na província de Tacna, a mais de 3.300 metros de altitude, conhecido pelas tradições andinas pré-hispânicas ainda presentes no cotidiano da população e pela produção de orégano. Era dia do aniversário do distrito, então o povoado estava em festa. Depois dos discursos oficiais, houve um almoço comunitário, seguido por apresentações de danças típicas e, então, uma grande festa regada a cerveja e *huayno*, gênero musical andino. Pudemos apreciar a execução de danças em que as mulheres vestiam o *anaco* de festa, cujas peças de lã são tingidas de vermelho e, nas bordas, de preto (o *anaco* cotidiano é inteiramente preto). Trata-se de um traje de linhagem feminina, herdado sempre de uma mulher mais velha da família, usado sobre uma camisa branca e mangas cor de laranja e pelo menos quatro saias para lhe dar sustentação e caimento, além de adornos, como faixa, mantas e alfinetes em prata para segurar as peças.

Contudo, o que mais chamou a atenção em uma das danças foi a presença de um palhaço ou pícaro, cuja atuação se destacava pelo caráter performativo. Enquanto os homens, todos vestidos segundo o costume andino, com calça escura, camisa branca, chapéu preto, *ojotas* (sandálias) e uma manta jogada ao ombro direito,

¹³⁷ Não é objetivo deste capítulo nem desta tese examinar o 10º Laboratorio Abierto, Encuentro Pedagógico – Yuyachkani 2018. No entanto, acreditamos que a menção à participação da autora deste trabalho na atividade é importante para compreender reflexões que serão feitas a seguir.

tocavam instrumentos e dançavam compassadamente, um dos rapazes se destacou do grupo, arrancou um arco feito com ramos instalado numa das pontas da praça central, e, já bêbado e segurando uma garrafa de cerveja na mão, começou a fazer estripulias diversas. Diz a crença local que, se ele não desmaiar e conseguir urinar na calça enquanto *performa*, o ano seguinte será de água abundante (MEDIZÁBAL e CHÁVEZ, 2010).

O dia em Camilaca trouxe muitos aprendizados, além do desafio de compreender os elementos presentes naquelas tradições para usá-los como inspirações ou dispositivos na oficina de performance — por exemplo, a linhagem feminina, a permanência de heranças pré-hispânicas misturadas a influências espanholas, a arte têxtil como expressão cultural onipresente, o caráter lúdico das celebrações, a circularidade das danças etc.

*

Tacna, 25 de agosto de 2018.

A compreensão das expressões andinas em termos de teatralidade e performatividade foi se dando (assim mesmo, no gerúndio) em concomitância à constatação de como o Grupo Teatral DCP atuava no contexto sociocultural e artístico de Tacna. A cidade abriga instituições de ensino superior públicas e privadas; no entanto, apenas a Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso oferece desde 2013 a especialidade de teatro em nível acadêmico (com o título de bacharel ou licenciado em Artes). Em algumas das outras instituições, existem apenas cursos livres e práticos. Além do DCP, uma dezena de coletivos, alguns deles intermitentes, constituem a cena artística *tacneña*. Nos meses em que estive lá, pude acompanhar algo da programação teatral em dois dos espaços mais tradicionais da cidade, o Teatro Municipal e o Teatro Orfeón (que foi, inclusive, sede do DCP entre 2001 e 2017), além de conhecer a Casa Laramamango, centro cultural mantido pelo coletivo artístico homônimo.

O Grupo Teatral DCP, criado oficialmente em 19 de outubro de 1998 com a realização de uma apresentação de rua chamada *Banderita Bicolor*, teve, desde o início, direção de Roberto Palza Albarracín, cuja formação artística se deu na sexta turma (ou “geração”) da Academia del Arte del Espectáculo (hoje Laboratorio Teatral LÁXION), a escola profissionalizante mantida pelo grupo e projeto teatral

Cuatrotablas¹³⁸, outro expoente fundamental da cena artística peruana, fundado pelo encenador Mario Delgado Vásquez (1947-2016). Naquela época, não havia ainda graduação acadêmica em Artes Cênicas no Peru. Foi Palza quem levou a metodologia de preparação física do Cuatrotablas às/aos jovens aspirantes a intérprete que integraram os primeiros elencos do DCP, em obras como *Las Ropas Nuevas del Rey* (2000, adaptação da dramaturga peruana Sara Joffré para o conto de Hans Christian Andersen) e *El Bagrecito* (2003, baseado no conto homônimo do escritor peruano Francisco Izquierdo Ríos, com dramaturgia de Palza) para audiências infantis ou jovens, ou *Las Criadas* (2003), de Jean Genet, apresentada ao público adulto.

Em 2006, o DCP foi convidado a participar de um convênio de dois anos com o Theatre Embassy, dirigido na época por Berith Danse, e o coletivo Cascoland, sob direção de Fiona de Bell, ambos da Holanda, por meio de cooperação internacional. As obras resultantes desse intercâmbio apoiavam-se em uma concepção estética completamente distinta na trajetória do DCP, principalmente por incorporar elementos de performance, dança contemporânea e criação *site-specific*. O programa contemplou o Projeto Arena, de desenvolvimento e realização da montagem *Hay alguien ahí?* (2007), criação coletiva dirigida pela holandesa Helen Lauchart, com 13 performances-solo apresentadas em lugares não convencionais: a passagem da antiga casa do Arquivo Regional; as escadas da Biblioteca do Instituto Nacional de Cultura e o Cemitério General de Tacna, por exemplo. Em seguida, o Projeto Takora, que culminou com *E.scena 310* (2008), espetáculo de dança-teatro dirigido pela polonesa Malgorzata Haduch com temporada no Teatro Orfeón, e o Projeto Desierto, experiência multidisciplinar cujo resultado foi um espetáculo *site-specific* com ares de superprodução.

Desierto (2008) foi apresentado em Boca del Río, balneário próximo a Tacna, tendo a paisagem desértica como cenário, e ficou na memória de artistas e espectadores locais pelo impacto visual e pela ousadia. A obra foi co-dirigida por

¹³⁸ O nome oficial da companhia é Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas. Delgado foi também o idealizador do Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, evento de intercâmbio artístico realizado a cada dez anos desde 1978 em Huamanga, na província de Ayacucho. O estímulo primordial para a primeira edição, que teve patrocínio da UNESCO, foi a participação de Delgado no Encuentro Internacional de Investigación Teatral, organizado pelo encenador Eugenio Barba, do Odin Teatret, em Belgrado, então capital da antiga Iugoslávia e hoje Sérvia, em 1976 (cf. Souza, 2019). Em sua conferência, Barba desenvolveu sua ideia sobre o “terceiro teatro”, este realizado de forma marginal por artistas que nem sempre tiveram formação tradicional, mas vivem e respiram teatro, formando público e resistindo à precariedade de condições. Tais ideias influenciaram a formação de Roberto Palza, como veremos adiante.

Palza, Danse e Fiona de Bell, do coletivo Cascoland — uma rede internacional de designers, artistas visuais e performers com sede em Amsterdã — e teve no elenco atores e atrizes do DCP e convidadas/os de outros países. O início do projeto, contudo, foi tumultuado porque coincidiu com manifestações de trabalhadores da região contra a modificação numa lei sobre a distribuição dos tributos cobrados junto às mineradoras, sobretudo a Souther Cooper, que explora cobre. A greve dos mineiros acabou por se tornar um protesto contra as autoridades e empresas de mineração em relação ao mal uso da escassa água de Tacna. Houve barricada e confrontos violentos. Na época, o governo peruano chegou a decretar estado de emergência.

Entre 2008 e 2011, o DCP atuou ativamente da Red LET – Laboratorio Experimental de Teatro, uma rede transfronteiriça e periférica de intercâmbio e interação entre coletivos teatrais de diferentes países da região centro-sul andina (Argentina, Bolívia, Chile e Peru). Os encontros promovidos pela rede tinham, a cada ocasião, um dos grupos participantes como anfitrião e organizador em sua cidade; o DCP e Tacna receberam a terceira e a nona edição do encontro. Em 2013, Deciertopicante é reconhecido como ponto de cultura pelo governo federal peruano. Na sequência, o coletivo conquistou o primeiro projeto apoiado pelo Fondo Iberescena 2014-2015, na categoria “ajudas a redes, festivais e espaços cênicos para a programação de espetáculos”: a realização do Encuentro Internacional de Teatro por la Paz, que aconteceu entre 22 e 31 de outubro de 2015, com a presença de grupos artísticos da Argentina, do Chile e do Peru, além de conferências, oficinas e exposições¹³⁹.

A realização do projeto Pascua del Anaco – Escritura Escénica desde la Otridad Andina e a presença de dois artistas-pedagogos estrangeiros (Fernando Epelde e eu) mobilizavam nos integrantes mais antigos do DCP memórias e expectativas relacionadas à vivência com os profissionais do Theatre Embassy e do Cascoland. Nas primeiras conversas, Roberto Palza falava da necessidade de um ponto de virada estético na trajetória do grupo, especialmente naquele momento em que artistas mais jovens se somavam. Segundo Palza, dadas as dificuldades advindas da ausência de políticas culturais do governo peruano para a região (o centralismo em Lima permanecia operante, de acordo com ele), o contato com novas linguagens cênicas e

¹³⁹ Foi criado um blog para o evento, onde se podem encontrar mais informações: Encuentro Internacional de Teatro por la Paz <<http://eitptacna2015.blogspot.com/p/eitp.html>> (Acesso em 20 de julho de 2022).

o intercâmbio com produções internacionais fora do eixo da tríplice fronteira (Peru–Chile–Bolívia) e do norte argentino, e mesmo com montagens contemporâneas mais ousadas de Lima e Cusco, eram bastante limitados. A vantagem do novo projeto em relação ao convênio com os holandeses, dizia Palza, era o fato de que as bases tinham sido elaboradas pelo próprio DCP e tomavam como ponto de partida e referência uma tradição local, andina e peruana — o *anaco* de festa —, sem a preocupação de adequar-se ao olhar estrangeiro, alheio, como ocorreu anteriormente. Palza e os demais esperavam que Epelde e eu trouxéssemos, além dos novos ares, também novas perspectivas artísticas.

4.2 DIÁRIO DE BORDO: Tacna, *la heroica*

Tacna, 28 de agosto de 2018.

O clima festivo, que inundava a cidade, já vinha desde o mês anterior em razão das *fiestas patrias*, ou seja, a comemoração da proclamação de independência do Peru em 28 de julho¹⁴⁰. Fachadas e vitrines já enfeitadas com adornos em branco e vermelho, cores da bandeira peruana, ganharam ainda mais detalhes. Nas primeiras semanas de agosto, desfiles ou apresentações pontuais de bandas escolares ou agremiações diversas, civis ou militares, ocupavam distintas ruas da cidade. No entanto, o mais impressionante ainda estava por vir: a emblemática procissão da bandeira realizada todos os anos na data em que Tacna, depois de cinquenta anos sob dominação chilena, foi finalmente reincorporada ao Peru. Aquele seria seu 89º aniversário.

Durante a Guerra do Pacífico (ou *guerra del guano y del salitre*¹⁴¹) — o conflito bélico que, entre 1879 e 1883, opôs o Chile contra Peru e Bolívia —, a província de Tacna foi invadida pelo exército chileno, assim como a de Arica, que, naquela época, também integrava o território peruano. Com a assinatura do Tratado de Ancón, em 1883, que oficializou o fim da guerra e estabilizou as relações entre os países, Tacna

¹⁴⁰ É importante recordar que, durante a época colonial, o Peru foi um *virreinato* (vice-reino), isto é, uma autoridade regional da coroa espanhola para administração das colônias na América.

¹⁴¹ Guano e salitre são fertilizantes que abundavam na costa boliviana do Pacífico e na região desértica das antigas fronteiras entre Peru, Bolívia e Chile. Foi a motivação principal para que os chilenos buscassem tomar territórios antes pertencentes a Peru e Bolívia.

e Arica passaram à administração chilena por dez anos, contados a partir de 1884, quando ambos os países ratificaram o acordo. Findo o prazo, um plebiscito seria realizado em ambas as províncias a fim de decidir a qual nação finalmente pertenceriam. Contudo, tal plebiscito nunca se realizou por impasses criados pela diplomacia chilena. Enquanto isso, duras campanhas de chilenização conduzidas por autoridades militares, civis e eclesiásticas do Chile se intensificavam, assim como a transferência de população chilena para as áreas ocupadas.

Cruzes em tinta preta eram pintadas nas fachadas das casas em que viviam famílias peruanas para identificá-las. Organizações chilenas ultranacionalistas (conhecidas como ligas patrióticas) e grupos paramilitares, como o Los Mazorqueros, incendiavam casas, escolas, redações de jornal e comércios, e perseguiram peruanos das cidades ocupadas a fim de expulsá-los. Apenas em 1929, com a assinatura do Tratado de Lima, a província de Tacna foi reincorporada ao Peru, enquanto Arica se manteve como parte do Chile.

A procissão da bandeira retoma um fato que ocorreu em Tacna, em 28 de julho de 1901, no dia da festa nacional do Peru, ainda sob domínio chileno, quando qualquer celebração pátria estava proibida. Uma associação beneficente formada apenas por mulheres conseguiu autorização das forças ocupantes chilenas para benzer uma bandeira peruana numa das igrejas da cidade. A condição imposta era que o traslado da bandeira ocorresse sob um silêncio absoluto. No relato que escreveu duas décadas mais tarde, o poeta local Federico Barreto revelou que, no momento em que a bandeira foi apresentada fora da igreja, a multidão que ali aguardava se pôs de joelhos, com os braços para o alto, saudando em silêncio o símbolo pátrio.

Realizada desde 1929, seguindo trajeto e dinâmicas parecidas ano após ano, a procissão da bandeira atualiza e mantém viva a memória da resistência *tacneña* durante os tempos de ocupação chilena, disseminando o discurso patriótico especialmente para as gerações mais novas. A imensa bandeira, de cerca de 25 metros de largura e 70 quilos, é carregada apenas por mulheres — sejam integrantes da Benemérita Sociedad de Auxilios Mutuos de Señoras de Tacna, sejam convidadas — e precedidas por crianças vestidas como “daminhas de honra”. A tradição, considerada patrimônio cultural e imaterial da nação desde 2009, homenageia a participação feminina durante a Guerra do Pacífico, na defesa dos lares e no apoio aos combatentes, e a ousadia daquelas que se opuseram às campanhas de chilenização no período de ocupação. A figura valente das *rabonas*, como eram

conhecidas as esposas e mães que ficavam no “rabo” ou rastro das tropas peruanas durante a guerra, cozinhando e atuando como enfermeiras ou carregadoras, permeia o imaginário *tacneño* até hoje.

A marcha se inicia na Plaza de la Mujer Tacneña, ponto alto da cidade, segue por toda a longa *calle* Alto de Lima¹⁴² e chega ao Paseo Cívico, principal espaço público de Tacna, onde é hasteada e acolhida em cerimônia da qual participam autoridades políticas, representantes de agremiações tradicionais e de instituições educativas. Ao longo do caminho, a bandeira é saudada por bandas do exército, escolas e colégios, além de declamações inflamadas de poemas patrióticos por estudantes de todas as idades. Moradoras/es e comerciantes, desde seus imóveis, também festejam a passagem do símbolo pátrio, fazendo brindes desde as janelas, exibindo mensagens diversas ou lançando flores, em especial buganvílias (outro símbolo associado à cidade).

A procissão revela-se, portanto, um ato performático de alta voltagem nacionalista e identitária; não à toa Tacna é conhecida como “La Heroica”. Os anos de ocupação chilena e a reincorporação da cidade (e da província, como um todo) ao Peru são marcos incontornáveis da construção histórica local. Grita-se “¡viva la mujer *tacneña*!” em muitos momentos da procissão, mas fico com a sensação de que os vivas referem-se àquela mulher do passado, daquele tempo específico, e não contempla as demandas da mulher *tacneña* da atualidade — essa insistência naquela figura feminina heroica impõe, aliás, às mulheres de hoje, certos modelos de atuação e comportamento.

Embora impressionada com o evento em si e com a mobilização popular provocada por ele, não deixo de ter algumas perguntas: quando a performance da memória coletiva pode ser tornar um instrumento autoritário, excludente e exclusivo? Que jogo de poder existe atrás da reiteração de discursos e gestos e como desvelá-lo? Como trabalhar cenicamente, no espaço teatral e na “Tacna heroica”, outros momentos da história peruana desde uma perspectiva crítica, tensionando a abordagem nacionalista ou patriótica? De que forma a procissão da bandeira impacta a construção do olhar para aquilo que está em cena (na cena pública) e influencia na percepção do que ocorre na cena artística?

¹⁴² Algumas quadras acima da Plaza de La Mujer localiza-se o Centro Cultural Cuadra 21, espaço mantido pelo Grupo Teatral Deciertopicante e onde fiquei hospedada tanto em 2018 quanto em 2022. A *calle* (rua) Alto de Lima, que liga Tacna no sentido leste-oeste, é uma das mais antigas da cidade.

*

São Paulo, 01 de setembro de 2021.

Por meio das redes sociais, alguns amigos *tacneños* comentam que, neste ano, o segundo sob a pandemia de covid-19, não houve procissão oficial da bandeira em razão das medidas sanitárias. No entanto, no dia 28, aproveitando a presença do então presidente Pedro Castillo na cidade, um grupo de pessoas de organizações sociais e movimentos políticos, entre ambulantes, comerciantes de distritos periféricos e reservistas do exército, promoveu uma marcha pela *calle* Alto de Lima até o Paseo Cívico carregando uma enorme bandeira peruana, em alusão à tradicional procissão. O ato provocou uma expressão pública de repúdio dos setores mais tradicionais da sociedade *tacneña* e das associações responsáveis pela procissão — a exemplo da Benemérita Sociedad de Auxilios Mutuos de Señoras de Tacna, que emitiu um comunicado em que acusa “um grupo de atores políticos subalternos” de haver “manchado” e “tratado de forma irreverente” o “ato patriótico” que constitui a procissão da bandeira¹⁴³ e convocou, para o sábado à tarde, 31 de agosto, uma manifestação de desagravo no Paseo Cívico, que também teve certo afluxo de gente.

A polêmica trouxe à tona questões latentes na sociedade *tacneña*. A maioria das pessoas que esteve na procissão improvisada, contudo, era migrante ou descendente de migrantes (em especial, de Puno e outros lugares da zona andina do Peru) e vinha de setores populares, parcela da população quase nunca contemplada pelos discursos identitários que compõem as celebrações do 28 de agosto. Por isso, a manifestação convocada pela Sociedad de Señoras foi acusada de racista. Houve um flagra, inclusive, de uma mulher que arrancou das mãos de uma opositora uma *wiphala*, bandeira que representa os povos andinos e sua filosofia, e a pisoteou¹⁴⁴.

Repito, então, uma de minhas perguntas iniciais: quando a performance da memória coletiva pode ser tornar um instrumento autoritário, excludente e exclusivo? Pode o teatro fazer algo a respeito? Deve? Como? Talvez não encontre respostas

¹⁴³ A nota completa pode ser lida como parte da reportagem disponível no site Peru21: <<https://peru21.pe/peru/tacna-protesta-y-hace-vigilia-por-improvisada-procesion-de-la-bandera-video-nndc-noticia/>> (Acesso em 20 de julho de 2022).

¹⁴⁴ FERRER RIVERA, Liz. Mujer pisotea wiphala durante marcha realizada en Tacna, *La Republica*, 31/08/2021. Disponível em: <<https://larepublica.pe/sociedad/2021/08/31/mujer-pisotea-wiphala-durante-marcha-realizada-en-tacna-lrsd/>> (Acesso em 20 de julho de 2022).

precisas, definitivas ou consensuais, seja em Tacna, seja em São Paulo, Santiago ou Cidade do México (nem quero). Mas, pessoalmente, como artista e pesquisadora, não quero me esquecer dessa inquietação.

4.3. DIÁRIO DE BORDO: Fios de uma tessitura conjunta

Tacna, 30 de outubro de 2018.

A oficina de performance foi oferecida para um grupo de 15 pessoas, a maioria delas entre 20 e 30 anos de idade, divididos entre a turma da manhã (das 8h30 às 11h30) e a da noite (das 18h30 às 21h30), quando havia maior fluxo de participantes. Os encontros ocorriam três vezes por semana (às segundas, quartas e sextas). John Cahuana e Wilson Arisaca, que estiveram no projeto com os holandeses, e os veteranos Rocío Moreno Tejada, integrante do Grupo Teatral DCP desde o princípio, e Amiel Villegas, ambos docentes da Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Lazo naquele momento, também integravam o grupo. Os demais já haviam estado em alguma montagem do DCP, ou faziam parte do elenco teatral da Universidad Privada de Tacna, dirigido por Roberto Palza, ou ainda eram alunos de Rocío e Amiel na Francisco Lazo.

Apesar de todos serem peruanos e moradores de Tacna, o tema do *anaco* não era algo tão próximo aos participantes. Portanto, tivemos que investigar juntos possíveis abordagens (como também ocorria na oficina de dramaturgia, com o espanhol Fernando Epelde, em dias alternados). A aproximação de boa parte do grupo com o teatro era empírica e ainda muito ligada a uma tradição centrada no texto e na hierarquia do diretor, com influência do drama moderno tanto espanhol quanto peruano. A performance era vista, de modo geral, como uma modalidade alternativa, excêntrica e pouco rigorosa. Apenas os mais experientes estavam acostumados à preparação física cuidadosa. No entanto, todas/os se revelaram curiosas/os e disponíveis para a jornada conjunta de compreender o que significava estado de presença, temporalidade da ação, dramaturgia elaborada com e por meio do corpo, programa (FABIÃO, 2013) e estética relacional (BOURRIAUD, 2009). Depois dos primeiros encontros, apresentei uma conferência performática sobre performance, intercalando referências teóricas e exemplos práticos, seguida de bate-papo.

O plano de trabalho era bastante poroso às vivências de cada reunião e às vontades ou necessidades expressadas pelos participantes — a exemplo do trabalho de palhaço e de máscara neutra, do match de improvisação e da manipulação cênica de objetos, entre outras modalidades que iam ao encontro dos desejos do grupo. Embora não fosse especialista em nada disso — afinal, meu conhecimento vinha de cursos livres e investigações práticas —, pesquisamos, experimentamos e aprendemos juntos. Nos exercícios e improvisações, sugeri poemas de autores peruanos, como Blanca Varela, César Vallejo, Giovanna Polarollo e Mario Montalbeli, e trechos de *Lady Macbeth*, de William Shakespeare, *Mãe Coragem*, *Os Fuzis da Senhora Carrar* e *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht — já que a questão do feminino, que aparecia na tradição do *anaco* de festa, também estava presente na história de Tacna durante a Guerra do Pacífico (tanto as mulheres que assumiram os lares enquanto seus maridos combatiam quanto aquelas que acompanhavam seus companheiros no front), como recorda anualmente a procissão da bandeira.

Como subsídio teórico, estudamos brevemente “Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani”, ensaio da obra *El archivo y el repertorio* (2015), de Diana Taylor, e o primeiro capítulo de *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), de Ileana Diéguez Caballero, “Escenarios luctuosos/ Communitas de dolor”. Além dos encontros durante a semana, fizemos algumas derivas vespertinas pelas ruas de Tacna aos sábados, seguindo programas diferentes a cada vez e experimentando intervenções relacionais no espaço público (como, por exemplo, a atividade *Piquenique de Historias*, em que o grupo, dividido em duplas, convidava os transeuntes e frequentadores do Paseo Cívico a partilharem anedotas pessoais ou recordações sobre a cidade enquanto tomavam um copo de suco e comiam uma fruta ou um quitute conosco).

*

São Paulo, 10 de dezembro de 2018.

A realização de um espetáculo final não estava prevista na convocatória do Grupo Teatral DCP nem havia exigências em relação a isso, mas o grupo manifestou o desejo de apresentar publicamente criações cênicas resultantes das residências artísticas. A oficina de dramaturgia encerrou-se três semanas antes da performance em razão de compromissos profissionais do colega Fernando Epelde.

Mais do que textos escritos segundo os cânones, Epelde incentivou os participantes a trabalharem com um conceito ampliado de dramaturgia, em que o modo de contar a história compunha igualmente a própria história. Por isso, a apresentação final, que se chamou *Muestra del Taller de Dramaturgia – Zona Franca*, foi um experimento cênico que combinou, de forma criativa e muito bem articulada, relatos pessoais e histórias *tacneñas* por meio de um trabalho estético bem cuidado. Todo o grupo esteve junto em cena.

Estavam lá as cores do *anaco* de festa (vermelho e preto), as tranças femininas (marca andina tão característica), as folhas de coca (cuja leitura advinhatória, feita por anciãs, ainda é presente nos hábitos *tacneños*), memórias da Guerra do Pacífico e relatos de tremores (Tacna está numa zona de alta atividade sísmica) ou do terremoto que abalou a cidade em 2001. Como material para ser enviado ao Iberescena, o grupo montou um retábulo — objeto típico da cultura peruana — com imagens ou pequenos objetos que sintetizassem os elementos descritos acima. O retábulo foi filmado por um dos atores do DCP, John Cahuana, e enviado como vídeo com narração em off e entrevista com Fernando Epelde¹⁴⁵.

Embora Epelde não assistisse aos encontros que eu conduzia e vice-versa, a maioria dos participantes era a mesma; mostrava-se inevitável, portanto, que os aprendizados se acumulassem e se misturassem. Assim, me vi diante de um grande desafio, depois de *Zona Franca* e da partida de Epelde, tendo adiante ainda quase um mês de residência artística. Várias de nossas improvisações cênicas haviam sido incorporadas à mostra de dramaturgia. Era preciso aprofundar o trabalho e mobilizar conhecimentos e experimentos novos na estética corporal e na pesquisa de campo.

Decidimos apresentar publicamente, durante o aniversário de dezenove anos do Grupo Teatral DCP, celebrado em 19 de outubro de 2018, um exercício cênico surgido durante um dos encontros como uma síntese de pesquisas sobre corpo, manipulação de objetos, improvisação etc. Era uma experiência de coro, guiada por um roteiro de movimentos inspirado no texto brechtiano *Mãe Coragem*, escolhido por evocar as *rabonas* das guerras peruanas do século XIX — mulheres que acompanhavam as colunas de soldados, muitas vezes acompanhadas pelos filhos pequenos, e se encarregavam de cozinhar para os combatentes e lavar e cozer as roupas deles. Havia acompanhamento de música instrumental e de bateria e gaita tocadas por

¹⁴⁵ **Retablo de Zona Franca**. Disponível no link <<http://www.iberescena.org/archivo/galerias-videos?page=9>> (Acesso em 14/10/2022).

Wilson Arisaca. Todos vestíamos blusas pretas e a famosa *pollera* (saia) andina — as mulheres com a vermelha, os homens com a preta; elas de trança e descalças, eles de *ojotas* (sandálias). O objeto principal era a tradicional sacola de feira colorida encontrada nos mercados de Tacna. O exercício começava com um mensageiro — inspirado no *chasqui* do Império Inca, ágil corredor que entregava mensagens oficiais de um posto a outro — anunciando a guerra e apresentando Mãe Coragem. Seguíam-se cinco cenas e um epílogo. A recepção foi positiva, embora alguns espectadores afirmaram ter tido dificuldade em compreender certas passagens por conta da ausência de texto. No entanto, todos se diziam bastante afetados pelas imagens criadas.

Para o encerramento da oficina, nos primeiros dias de novembro, decidimos criar uma instalação performática cujo mote principal seria o *anaco*: a tecelagem, a herança andina, a linhagem feminina, a *peruanidad* (o ser peruano/a) e o entrelaçamento de influências culturais, memórias, narrativas e histórias individuais e coletivas. Além da transformação do espaço — a cargo de Arisaca, também artista visual, e outros voluntários —, preparamos uma sequência de 15 intervenções performáticas individuais, desenvolvidas a partir de perguntas-disparadoras: "sobre o que você quer falar? qual é sua urgência?", segundo as técnicas escolhidas por cada participante (teatro físico, máscara, texto, manipulação de objetos etc.). A orientação artística e a tessitura estética (dar forma ao conjunto de cenas) ficaram sob minha responsabilidade, assim como a cena-prólogo. Chamamos o evento de *Instalación Performática – Tejiendo Otriedades desde un Desierto Picante*. Queríamos que o público pudesse interagir com os elementos dispostos pelo espaço, antes e depois da apresentação das cenas.

Decidimos fazer, como materialidade a ser entregue ao Iberescena, uma espécie de fotonovela¹⁴⁶ reunindo três imagens-síntese de cada intervenção. Os textos que acompanhariam as imagens não seriam os usados, quando usados, nas cenas performáticas; mas, sim, a recriação poética delas já como fotografias e não mais presença cênica. Ficaram a cargo dos participantes Mery Ramos Choque e Víctor Contreras Yapurasi, voluntários para essa tarefa. Dias antes da apresentação final, o fotógrafo peruano Andrinik Huaytalla conduziu o ensaio fotográfico com cada

¹⁴⁶ A fotonovela pode ser acessada no endereço eletrônico: <http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/Dramaturgia_ebf739ef-8735-44a4-9ec5-c7924d3ad58e.pdf> (Último acesso em 30/07/2021).

participante; definíamos em conjunto com Huaytalla as imagens-síntese e o gesto a ser capturado em cada uma delas. Foi um intenso e interessante trabalho de tradução (PÉREZ ROYO, 2013). Essas imagens, impressas, também compuseram a instalação.

Depois das apresentações realizadas em 2 e 3 de novembro de 2018, Roberto Palza mediu rodas de conversa com as/os espectadoras/es — como fizera também depois da mostra de dramaturgia. Vários deles disseram ter ficado impactados com a proposta e que se tratava de um formato surpreendente, desconhecido. “Para mim, foi uma experiência totalmente nova, disruptiva e instrutiva”, afirmou Nery Nina¹⁴⁷, presente em uma das sessões. Alguns comentaram que não conseguiram compreender tudo, ainda que tenham sentido fascínio ou comoção pelas imagens — como ocorrera com o exercício cênico sobre *Mãe Coragem*.

Teria eu exigido demais das e dos espectadores, desafiando-os com uma proposta cênica intangível? Segundo os relatos, a surpresa oscilava entre a estética — da disposição do público no espaço ao caráter fragmentário e performático das cenas — e a ausência de um *enredo*. Parti rumo ao Chile em 5 de novembro de 2018, segunda-feira. Um táxi me levou até o aeroporto de Arica, depois de atravessarmos a fronteira, e lá tomei um voo para Santiago, a fim de continuar a pesquisa de campo por mais um mês e meio (ver capítulo 5, sobre a experiência com o Kimvn Teatro).

Dias depois do encerramento oficial do projeto Pascua del Anaco, Roberto Palza nos enviou, a Fernando Epelde e a mim, uma mensagem: “Saibam que outorgaram a DCP um novo impulso, que, estou seguro, permitirá a nosso coletivo uma nova rota a descobrir no futuro, durante os próximos anos”¹⁴⁸. Já de volta ao Brasil e no encerramento do primeiro ano doutoral, reflito sobre minha própria perspectiva a respeito da cena teatral de Tacna; será que minha insistência numa proposta distante do teatro dramático foi de algum modo pedagógica ou, ao contrário, arrogante? Como avaliar a tessitura que engendrei na mostra final da oficina de performance, entrelaçando fios tão diversos, meus, deles, nossos, outros? Fui, de fato, uma “mestra ignorante” no sentido *rancieriano* ou apenas no significado usual do adjetivo? O tempo dirá?

¹⁴⁷ NINA, Neri. Comentário enviado por escrito à autora, por Whatsapp, logo depois da apresentação em 03/11/2018.

¹⁴⁸ PALZA, Roberto. **Saludos**. Mensagem recebida por e-mail em 26/11/2018. Acesso em: 10/08/2022.

4. 4 DIÁRIO DE BORDO: O aprendizado da mútua criação

São Paulo, primeiros meses de 2019.

Examinando a estada em Tacna em retrospectiva e permitindo que os aprendizados decantassem, constato quão modificada saí da experiência propiciada pela residência artística do projeto Pascua del Anaco. Não apenas confirmei certos desejos para o seguimento do doutorado (a pesquisa por formas cênicas próprias, vinculadas ao imaginário e às tradições dos territórios, e por teatralidades e performatividades não canônicas presentes nos processos criativos) como também — e principalmente — pude sentir a potência e, sem medo de soar pueril, a beleza de um crescimento artístico mútuo. Enquanto as e os participantes da oficina de performance descobriam horizontes, experimentavam possibilidades e engajavam-se em invenções cênicas, eu também descobria, experimentava e me engajava no que criávamos. Foi uma experiência do comum.

Tú me crías, yo te crío: eis o fundamento do conceito andino *uyway* — em quéchua, *principio de la crianza mutua*, ou princípio da mútua criação —, que escutei, pela primeira vez, numa conversa informal com atriz Tania Castro, do coletivo Warmikuna Raymi, de Cusco, Peru, numa breve viagem feita àquela cidade em fins de setembro de 2018. *Uyway* é uma das bases da sociabilidade do mundo andino, palavra que implica proteção e amparo e se refere não só ao cultivo das plantas, mas também ao cuidado recíproco entre humanos/as e de humanos/as com os/as não-humanos/as (cf. LEMA, 2013). Assim, criador e criatura fomentam-se mutuamente: a mãe cria o filho enquanto o filho cria a mãe; crio a muda enquanto a muda me cria etc. Trata-se de uma ética de partilha e respeito mútuo à vida, um crescimento em conjunto impulsionado pela agência do outro.

Bem antes da experiência de Jacotot e sua consolidação posterior por Rancière, portanto, a compreensão do *uyway* já estava instalada nas vivências andinas ancestrais. Parece-me uma noção ético-poética bastante sofisticada, uma vez que incorpora todo o universo (deslocando o ser humano de um suposto centro) e saberes diversos, inclusive os não racionais. Assim nomeei, então, o conjunto de vivências e aprendizados experimentado no convívio com as e os artistas participantes da oficina de performance: uma mútua criação. Ouso também, apoiada no conceito original de *uyway*, sugerir reflexões sobre o exercício pedagógico nas Artes Cênicas,

especialmente aquele que não ocorre no âmbito institucional ou escolar mas sobretudo no interior dos coletivos artísticos.

O princípio da criação mútua representaria, a meu ver, o intercâmbio de saberes entre artistas, independentemente de suas atribuições (performer, dramaturgo/a, encenador/a, designer de luz, provocador/a cênica etc.). Aqui o termo “criação” abre-se à polissemia e não indica apenas a concepção ou elaboração de algo, mas também o estímulo e o amadurecimento mútuos durante o processo em si de invenção. Nesse contexto, o conhecimento circula de forma desierarquizada e fluida: não há quem saiba mais, apenas aquele ou aquela que se responsabiliza, num momento dado, por determinada partilha de conhecimentos e práticas. Na noção expandida que proponho, não há espaço para formas e saberes canônicos segundo o sentido ocidental: como elementos ou indícios de uma autoridade ou uma superioridade definida, definitiva e/ou matricial, uma vez que, partilhado o conhecimento ou partilhada a prática, estes são permeados pela experiência ativa (não passiva) do outro em seu acolhimento.

O caráter mútuo da configuração da residência artística em performance no projeto Pascua del Anaco — “nós lhe apresentamos o *anaco*, o mundo andino, a procissão da bandeira, o deserto, a vivência fronteira e periférica... e você nos apresenta possibilidades artísticas desconhecidas ou pouco difundidas por aqui, ainda que de modo incipiente”, para fazer uma síntese criativa — instaurou em mim uma artista-pedagoga. Obviamente eu me perguntava quais teriam sido as repercussões do aprendizado os/as artistas do Grupo Teatral Deciertopicante e/ou para o coletivo DCP e quando seria possível identificá-los. Afinal, aprendizados e experiências necessitam tempo para decantar. Como se dimensionam tais ressonâncias, e com base em quê?

A reação do público — entre o estranhamento e a surpresa — diante dos “resultados cênicos” apresentados (o exercício sobre *Mãe Coragem* e a instalação performática) me trouxe ensinamentos importantes. E a constatação: *uyway*, na abordagem ampliada que proponho, deve incluir também espectadoras e espectadores. O público “cria”, de certo modo, as/os artistas. E as/os artistas “criam”, também a sua maneira, o público. Aqui não nos referimos a um tema ontológico, mas pedagógico, nem apenas a questões de gosto ou familiaridade estética e sim que as audiências tenham a oportunidade de conhecer novas formas cênicas, questioná-las, examiná-las e experimentar a fruição delas. Em um contexto moldado por um ato

performático-identitário central — a procissão da bandeira —, que outras imagens narram histórias?

No experimento final da oficina de performance, o tema da emancipação e afirmação femininas apareceu praticamente em todas as intervenções das participantes mulheres de formas muito diversas. Tópicos ligados à memória individual ou coletiva e à masculinidade padrão, opressora também aos homens e às suas escolhas, permearam as cenas dos rapazes. Reconheço que, por insistência minha, não desvinculamos poesia e política; exploramos, desde o início, a politicidade do corpo e uma perspectiva crítica em relação ao ser-estar no mundo.

Agora, a posteriori, examino a sucessão de intervenções performáticas à luz das reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* ([1990] 1993): singularidades quaisquer em um coletivo em constante devir (sem um desenho definitivo). Quando o pertencimento a um conjunto prescinde de uma condição representável — por exemplo, ser *tacneño/a*, artista, andino/a etc. —, a singularidade manifesta apenas seu ser comum. Assim, a “comunidade que vem” (no sentido de *vir a ser*) revela-se como uma reunião de singularidades quaisquer, de seres tais como são, expressão ética da alteridade: ser o outro no próprio ter-lugar (cf. *idem*, pp. 26-27). Em tal arranjo, as singularidades “[e]xpropriaram-se de toda a identidade, para se apropriarem da própria pertença” (AGAMBEN, *op. cit.*, p.17). Talvez essa ausência de “contorno palpável” (ou seja, de explicitação de personagens, enredo identificável e justificativas dramatúrgicas) tenha sido a responsável pelo estranhamento gerado nas/nos espectadoras/es. Como incluí-las/os nessa comunidade em constante vir a ser — ou de que modo não as/os excluir?

4. 5 DIÁRIO DE BORDO: A pandemia, a virtualidade e os/as espectadores/as

São Paulo, longos meses entre os anos de 2020 e 2021.

O segundo semestre de 2019 trouxe boas notícias para o Grupo Teatral DCP. A primeira delas foi o reconhecimento do grupo como ponto de cultura pelo Ministério de Cultura peruano. A segunda foi a aprovação, por um programa federal de estímulos econômicos para as Artes Cênicas, na categoria formação de público, do projeto Escuela de Espectadores “Butaca Reservada”. Previsto para iniciar nos primeiros meses de 2020, o projeto almejava investigar o panorama cênico de Tacna a fim de

fomentar novas audiências. A proposta se inspirava na ação criada pelo historiador e crítico teatral argentino Jorge Dubatti em 2001: a Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), um espaço em que o público é convidado a debater e analisar as peças em cartaz, independentemente do gênero ou do porte da produção.

Veníamos de una experiencia teatral con Cuatrotablas en que el actor era el centro del teatro. Ahora, para el concepto de desarrollo de audiencias, el nuevo foco de atención es el espectador. No queríamos una investigación cuantitativa, sino una investigación cualitativa complementada por el otro. Entonces nos pusimos a diseñar herramientas para recoger la información a partir de la propia experiencia artística. Si pido a cien personas, después de ver una obra de teatro o escuchar radioteatro, que me digan si les gustó o no, ese es un dato incompleto. Pero si le pido a ese mismo público que — sobre esa misma obra — dibuje, escriba un poema, haga un ensayo o prepare una canción, eso es totalmente distinto porque él está dando su opinión en el mismo código, desde el código artístico, no necesita un traductor, un teórico que lo traduzca.

(Roberto Palza, depoimento dado via Google Meet e gravado com o aplicativo Apowersoft em 01/07/2021)

A pandemia de covid-19, no entanto, mudou os rumos do projeto, que ocorreria na sede do grupo, o Centro Cultural Cuadra 21, e contemplaria a montagem de algumas obras cênicas¹⁴⁹. Em razão das medidas sanitárias necessárias, Palza e as/os demais artistas optaram, então, por uma solução que recuperava certa tradição presente na cidade¹⁵⁰ às exigências da virtualidade: conceberam a *Feria de Radioteatro*, um festival online de episódios e séries de radioteatro, cuja estreia se daria aos sábados às 20h (como uma sessão teatral) na página do Facebook do grupo e ficariam disponíveis de forma permanente na plataforma virtual Cuadra 21¹⁵¹. A dramaturgia das obras, algumas delas adaptações de textos peruanos clássicos, ficou a cargo de Rocío Moreno Tejada. Durante o período de flexibilização do confinamento

¹⁴⁹ Por exemplo, *Intiorko* — que, segundo Roberto Palza, dava seguimento às pesquisas sobre teatralidade andina —, e *La marcha juvenil*, uma releitura dos feitos que antecederam a Independência do Peru pela ótica do empoderamento feminino, que foram adaptadas para o radioteatro.

¹⁵⁰ Em 2005, o próprio DCP já havia criado uma série de radioteatro chamada *La Cossa*, em dez capítulos, transmitida pela Radio Frontera. Segundo o pesquisador *tacneño* Grover Pango Vildoso, quando o Centro Artístico de Tacna (CAT) foi fundado, em 1954, a maioria de seus integrantes dedicaram-se ao radioteatro, atividade bastante difundida na época. In: PANGO VILDOSO. **Grupo Teatral Tacna 1968-1978. Testimonio de una década**. Tacna: CMAC Tacna, 2009.

¹⁵¹ O endereço eletrônico da plataforma Cuadra 21 é <www.cuadra21.com>. E o da página do Facebook: <<https://www.facebook.com/grupo.deciertopicantedetacnaperu/>> (Acesso em 22 de julho de 2022).

obrigatório, ainda em 2020, os artistas voltaram a se encontrar a fim de gravar os programas.

A estreia da *Feria de Radioteatro* ocorreu em 15 de agosto de 2020, com o thriller *Para que no me olvides*. Depois de acompanhar as histórias, as/os ouvintes eram convidadas/os a preencher um formulário que tentava capturar a reação e a relação delas/es com a obra recém-escutada. As ferramentas qualitativas e quantitativas de pesquisa e análise precisaram ser revistas, já que haviam sido inicialmente pensadas para a dinâmica presencial. Segundo Palza, uma pesquisa realizada com 200 estudantes de distintos colégios de Tacna foi crucial para a compreensão das dinâmicas de recepção pelos ouvintes-espectadores.

La percepción del espectador se profundiza en la medida en que esté involucrado o no; si el espectáculo le abre una puerta para que él pueda ingresar, de manera participativa, sea pasiva o activa, eso va a impactar más su percepción.

(Roberto Palza, depoimento dado via Google Meet e registrado com o aplicativo Apowersoft Online Screen Recorder em 01/07/2021)

Cuando empezamos con la *Feria de Radioteatro*, logramos ingresar a algunos colegios de Tacna. Fue muy satisfactorio escuchar la opinión de las chicas de un colegio muy competitivo. Algunas nunca habían escuchado radioteatro o visto teatro, aunque siempre hemos hecho la promoción de nuestros eventos. Y les había gustado mucho, por ejemplo, la obra que hicimos *La marcha juvenil*¹⁵² y, en especial, un personaje femenino — María Parado de Bellido. Cuando se declaró la independencia del Perú, en Lima, en las demás partes del país todavía seguían los conflictos con las tropas reales. Así que, un año después, ella era fusilada en Ayacucho [*por haber actuado como espía*]. Sabemos que hubo muchas mujeres involucradas con el hecho de la Independencia, pero las únicas que conocemos son María Parada de Bellido y Micaela Bastidas. Cuando escribí la obra me conmoví mucho, así como las chicas del colegio y, cuando se hacían las grabaciones — a inicio, esta obra iba a ser presencial, llegamos a tener algunos ensayos — las actrices también decían que se conmovían mucho con la historia de esa mujer, que representaría el lado femenino de la Independencia.

(Rocío Moreno, depoimento dado via Google Meet e registrado com o aplicativo Apowersoft Online Screen Recorder em 01/07/2021)

¹⁵² Minissérie em três capítulos de cerca de 15 minutos cada, disponível tanto no site Cuadra 21 quanto na página do Facebook do Grupo Teatral DCP, sobre dois jovens que buscam informação a respeito de Francisco Antonio de Zela, líder da Revolução de Tacna de 1811, um dos antecedentes da Independência do Peru, e acabam se deparando com personagens femininas fundamentais, a exemplo de María Parada.

Como complemento à pesquisa, o Grupo Teatral DCP realizou duas sessões de *focus group* (grupo focal), termo usado para designar uma estratégia de discussão e avaliação qualitativa sobre algum assunto específico entre pessoas selecionadas. A pauta era conversar, com peruanos e estrangeiros/as do meio cultural, a respeito de “tendencias sobre las audiencias en las artes escénicas post COVID 19: el caso del proyecto DCP, Escuela de Espectadores Butaca Reservada y su Feria de Radioteatro 2020”. Fui convidada para o segundo encontro, realizado via Google Meet, em 26 de novembro de 2020. A atriz e comunicadora Mery Ramos Choque atuou como mediadora daquela sessão, que contou com a participação de convidados/as de Tacna, Lima, Argentina, além de mim e de outros/as artistas do DCP.

A pesquisa vinculada ao projeto Escuela de Espectadores “Butaca Reservada” concluiu-se nas condições permitidas pela pandemia, reafirmando a importância da formação de audiências teatrais em Tacna. Embora boa parte das escolas da cidade programe apresentações eventuais de peças para o público infantil e jovem, a exemplo de *Los músicos de Bremen* e *Las ropas nuevas del Rey*, obras do repertório do DCP, e várias delas mantenham oficinas de teatro como atividades extracurriculares – como também fazem algumas universidades –, as artes cênicas “desaparecem” do horizonte da maioria dos estudantes, mesmo como entretenimento, quando ingressam no mercado de trabalho. Isso não era novidade; já no espetáculo *E.scena 310* (2008), dirigido pela polonesa Malgorzata Haduch, o grupo tratava do papel das artes cênicas na sociedade local, subestimado e marcado por estereótipos.

A ideia de ampliar a participação do público, seja por meio de temas que dialoguem diretamente com a realidade das pessoas, seja por meio de formas cênicas que favoreçam o engajamento e/ou o acolhimento das/os espectadoras/es, consolidou-se como perspectiva para o DCP. O novo projeto do grupo, anunciado por Roberto Palza em uma *live* na página de Deciertopicante no Facebook¹⁵³, em 23 de março de 2021, pressupunha investigar a influência africana nas tradições *tacneñas* e produzir uma série de materiais e atividades interativos. A princípio chamou-se Tacna Afro e, ao longo do processo, teve seu nome expandido para Tierra Afro.

¹⁵³ Conferencia de Prensa *Tacna Afro*, 23/03/2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/grupo.deciertopicantedetacnaperu/videos/3823723151077616/>> (Acesso em 26 de julho de 2022).

Financiado por linhas de apoio econômico para o setor cultural do governo peruano, o projeto Tierra Afro previa a seguinte sequência: mapeamento histórico das raízes africanas da população do sul do Peru (e provavelmente de Arica, Chile, também), criação dramatúrgica, montagem de um trabalho cênico e a elaboração de um livro-memória sobre o processo investigativo e criativo. Durante a primeira etapa, a do “diagnóstico”, uma equipe reunida por DCP e coordenada pela atriz Mirtha Corrales — ela mesma afrodescendente — dedicou-se a investigar a afrodescendência por meio de três aspectos muito valorizados na cultura *tacneña*: a gastronomia (com destaque ao prato emblemático da culinária local, o *picante a la tacneña*), a literatura (em especial, na obra do poeta Federico Barreto, *el cantor del cautiverio*) e o folclore (principalmente na Danza de los Morenos de Paso e nas evidências relacionadas “a la negritud, la esclavitud y el culto mariano”¹⁵⁴).

A equipe constatou a invisibilidade dos “aportes afrodescendentes” nos relatos históricos locais (cf. PALZA, 2021, p. 12), embora registros e documentos oficiais apontem para a presença de africanos escravizados e seus descendentes na região (compreendendo Tacna e Arica) durante o período colonial e mesmo posteriormente. O grupo, então, buscou responder à questão: de que modo recuperar a contribuição afrodiaspórica na identidade cultural de Tacna em 2021? (O friso é meu, porque me pareceu significativo que, tanto no livro quanto em seus relatórios, o DCP situasse temporalmente, quase a título de compromisso, a pergunta).

Em nossas conversas formais e informais, mas também em um dos textos escritos para o livro-memória, Palza comentou que o projeto desvelou sua própria ascendência negra misturada à indígena. Seus avós paternos viviam numa chácara no Valle de Azapa, região de Arica — área que, durante o período colonial, foi grande produtora de algodão e cana de açúcar às custas de mão de obra africana escravizada. Com a anexação de Arica ao Chile em 1929 e a intensificação das campanhas de chilenização, parte da população de origem negra fugiu para o Peru ou dispersou-se por outras zonas chilenas a fim de escapar da perseguição estatal que pretendia consolidar e “branquear” a nação chilena.¹⁵⁵ Os familiares de Palza — o

¹⁵⁴ PALZA, Roberto. Introducción. In: PALZA, Roberto (org.). **Tierra Afro – Memorias del Proceso**. Tacna: Ediciones DCP, 2021, p. 11.

¹⁵⁵ ARAYA MORALES, Isabel. Identidad afrodescendiente en el Valle de Azapa, región de Arica y Parinacota. Trabalho apresentado no VIII Congreso Chileno de Antropología (nov 2013). Disponível em <<https://www.aacademica.org/viii.congreso.chileno.de.antropologia/16.pdf>>. (Acesso em 26 de julho de 2022)

pai, entre eles — foram alguns desses emigrados. A “*peruanidad*”, por muito tempo, suplantou outras heranças na busca por uma reassimilação no país de origem.

As primeiras constatações da pesquisa foram apresentadas por meio da *Instalación Audiovisual y Performativa Tierra Afro*, um vídeo realizado com tecnologia 3D e animação digital que simula a visita guiada, no Centro Cultural Cuadra 21, por uma exposição virtual sobre elementos da presença da cultura negra em Tacna. Estreada em 15 de junho de 2021 na página do Facebook do Grupo Teatral DCP e disponível na plataforma Cuadra 21, a “instalação” tem pouco mais de 18 minutos e foi a solução encontrada para lidar com as restrições sanitárias em razão da pandemia ainda vigente.

Em conversa posterior¹⁵⁶ com Roberto Palza e Rocío Moreno, elogiei a criatividade da proposta e a forma encontrada para introduzir o debate sobre o racismo e a invisibilização das tradições afro na cultura *tacneña*. No entanto, comentei que me incomodava certa ingenuidade ou superficialidade com que os temas eram tratados. “Eses temas dolorosos son difíciles tocar. A la gente no le gusta ver eso. Venimos de la época del terrorismo, de la negación de la política. [...] Es un trauma, no se quiere hablar de eso”, comentou Rocío Moreno¹⁵⁷.

Naquele momento, Moreno — que durante o período de confinamento investiu na escrita dramaturgical, prática que antes desenvolvia timidamente — já havia criado a dramaturgia *Se quemó el ají* (2021), também parte do projeto Tierra Afro, concebida como uma comédia em que Carmen, a jovem protagonista, buscava sua afirmação identitária por meio da dança afro e lutava por seu namoro com Diego, um rapaz branco, a despeito da oposição das famílias. Em um plano paralelo, o Poeta — um atento observador dos encontros e desencontros amorosos — interage com Malimba e Kianda, mãe e filha, vendedoras ambulantes, figuras que remetem a orixás. Um dos momentos de clímax é a preparação do *picante*, prato típico de Tacna; contudo, durante a feitura, se queima o *ají* (um tipo de pimenta), ingrediente essencial. “Esas comedias musicales muy sencillas son la manera con que se puede ingresar al tema. [...] Mostrarlo abiertamente no se puede y si le da mucha metáfora no se va a

¹⁵⁶ Realizada em 15/07/2021 por Google Meet e registrada por meio do aplicativo Apowersoft Online Screen Recorder.

¹⁵⁷ Depoimento obtido na conversa de 15/07/2021.

entender”, diz Rocío Moreno¹⁵⁸, reafirmando a aposta em desvelar, com humor, o racismo e o machismo dissimulados nas atitudes cotidianas.

Como a obra *Se quemó el ají* não pôde ser montada nem apresentada de modo presencial naquele momento por conta das restrições sanitárias, o Grupo Teatral DCP decidiu transformar a dramaturgia em uma série homônima de podcast teatral, cujos dez episódios foram gravados entre agosto e setembro de 2021. Palza, em texto¹⁵⁹ no livro sobre o processo, comenta que o trabalho criativo conjunto entre o diretor artístico e os três editores de áudio permitiu a concepção e o desenvolvimento de uma linguagem sonora própria para a adaptação de *Se quemó el ají* em formato podcast¹⁶⁰. Palza também menciona, sem se aprofundar, que os novos códigos tecnoviviais — em referência a um texto do argentino Jorge Dubatti (2015)¹⁶¹ — lhe permitiram romper com o paradigma dramático canônico, ressaltando a experiência com o podcast teatral como exemplo. Durante o processo de edição da série, Palza e Rocío Moreno escreveram mais uma versão da obra, representando desta vez um coletivo de artistas que grava um podcast; a atriz negra do grupo, cujo namorado é branco, sofre com piadas e comentários racistas por parte de seus colegas.

Ainda como parte do projeto Tierra Afro, a pesquisa sonora e o mapeamento das contribuições afrodiáspóricas geraram outro fruto: o desenvolvimento de um roteiro sonoro por lugares-chave de Tacna — ou *sitios de memoria*, como o grupo os batizou — que guardavam algum fato relacionado à influência africana na cultura local ou uma anedota ligada à história do Peru. Com a retomada gradativa das atividades presenciais, foi possível realizar sessões da performance guiada *Ruta Tierra Afro*, cujo ponto de partida era a sede do DCP. Os/as participantes utilizavam seu próprio celular para acessar, via internet, o roteiro sonoro (sob a forma de podcast) e eram acompanhados por alguns artistas do grupo. Por meio da caminhada conjunta, a “redescoberta” do convívio, do espaço público e da própria cidade, depois do longo período de confinamento combinou-se, então, à (re)descoberta das histórias esquecidas de Tacna. Em determinados pontos da rota, os/as participantes eram surpreendidos/as por intervenções performáticas apresentadas por atores e atrizes do

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ PALZA, Roberto (2021), p. 105.

¹⁶⁰ Disponível na seção Tierra Afro da plataforma virtual Cuadra 21: <www.cuadra21.com> (Acesso em 28 de julho de 2022)

¹⁶¹ DUBATTI, Jorge. Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. In: **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, 2015, n. 9, pp. 44-54.

DCP. Um mapa virtual disponível na plataforma Cuadra 21 simula, de forma online, a *Ruta Tierra Afro*.

As conversas com Roberto Palza e Rocío Moreno por meio do Google Meet e o acompanhamento virtual das atividades do DCP (via redes sociais) deixaram-me com a impressão que as limitações e dificuldades impostas pela pandemia trouxeram ao grupo não apenas desafios financeiros, afetivos e criativos, mas também um certo incentivo para a experimentação. Em teoria, pareceu-me coerente a sequência de projetos elaborados pelo DCP: Pascua del Anaco (a pesquisa de novas formas teatrais por meio do intercâmbio artístico e da compreensão das raízes andinas, financiado por Iberescena); Escuela de Espectadores “Butaca Reservada” (um mapeamento do público — habitual ou potencial —, financiado por um programa federal para desenvolvimento de audiências) e Tierra Afro (novamente a pesquisa de formas teatrais, desta vez por meio da investigação das influências afrodiáspóricas e de experimentos tecnoviviais e performativos, com as linhas de apoio do Ministério da Cultura).

Fazia-me falta, contudo, “sentir com meus próprios sentidos”, ou seja, constatar presencialmente as atuais dinâmicas do Grupo Teatral DCP. Passei a considerar uma viagem a Tacna em 2022 como condição *sine qua non* a fim de completar minha abordagem sobre o princípio da mútua criação e compreender de que modo o DCP estava trabalhando a ativação de um imaginário vinculado ao território — minha hipótese para a concretização de uma presença desobediente no campo discursivo, artístico e político.

4. 6 DIÁRIO DE BORDO: Centro, periferia e emergências

São Paulo, entre abril e maio de 2022.

Embora variantes do coronavírus continuassem a se espalhar pelo mundo (e os índices de contaminação voltassem a subir), confirmei a decisão de viajar ao Chile e ao Peru. As agendas dos grupos, o preço das passagens e as exigências sanitárias diferentes em cada país acabaram por definir as datas e o trajeto, que, diferentemente daquele realizado em 2018, iniciaria em Santiago e terminaria em Tacna, tudo por via aérea e sem estada em Lima.

Em nossas conversas prévias, Roberto Palza disse estar em uma fase de transição, disposto a experimentar novas poéticas e outras linguagens. Seu referencial sempre foi a experiência de quatro anos com Cuatrotablas e que pautou sua atuação artística e pedagógica à frente do DCP desde os primórdios. Quando decidiu investir profissionalmente na carreira de ator, depois de experiências com teatro universitário, Palza, que já trabalhava como advogado havia alguns anos, optou por ingressar na academia teatral de Cuatrotablas porque naquele momento (meados da década de 1990) tanto o grupo dirigido por Mario Delgado quanto Yuyachkani eram os principais referentes do teatro peruano: incorporavam as tendências vanguardistas da época, influenciados pelas contribuições do italiano Eugenio Barba e do Odin Teatret, enquanto pesquisavam teatralidades andinas.

Após os quatro anos em Lima com Cuatrotablas e já de volta a Tacna, em outubro de 1998 Roberto Palza criou o Grupo Teatral Deciertopicante, reunindo alguns participantes das oficinas básicas de atuação que ele promovera durante as breves visitas à cidade natal nos anos anteriores. “Hacíamos muchas cosas al inicio, era un lanzarse al aprendizaje. Yo quería hacer teatro como en Cuatrotablas, pero no podía”, recorda-se Palza¹⁶². “Lo más difícil era que la gente se sacara los zapatos”. Rocío Moreno, na época uma jovem licenciada em Artes, entrou no grupo no ano seguinte. No início, Deciertopicante chegou a ter mais de vinte integrantes. Contudo, conforme Palza intensificava o ritmo do treinamento físico e as exigências de compromisso, as desistências aconteciam e, passados dois anos, restaram apenas Palza e Moreno.

O “recomeço” do DCP foi marcado por boas novas. Em 2002, o grupo recebeu um prêmio do Banco Mundial para o projeto cultural La Casa de los Sueños, que consistiu na oferta de oficinas de teatro, máscaras, marionetes, malabares e palhaço para crianças e jovens das zonas periféricas de Tacna ao longo de um ano. A experiência serviu de impulso para a criação da Artilandia, um programa pedagógico que contempla a oferta de oficinas artísticas para crianças e adolescentes durante os meses de férias escolares, que se iniciou no Teatro Orfeón, quando DCP era o grupo residente naquele espaço, e em 2017 passou a ser realizado no Centro Cultural Cuadra 21. A Artilandia é, até hoje, uma das fontes de ingressos econômicos do DCP.

Por fim, inspirados na experiência de ensino de Cuatrotablas, Palza e Rocío Moreno — já não mais apenas parceiros artísticos, mas também um casal — criaram a

¹⁶² Entrevista concedida presencialmente em 04/07/2022 e gravada sob o formato WAV.

Academia de Teatro DCP, com três módulos (básico, intermediário, avançado) oferecidos no Orfeón a partir de 2004. Lograram formar, assim, jovens atores e atrizes, que fizeram parte das obras posteriores do grupo. Amiel Villegas, John Cahuana e Wilson Arisaca, que integraram a primeira turma e depois se tornaram professores das seguintes, estiveram em minha oficina de performance. Porém, em razão da crescente desistência dos alunos no decorrer dos módulos, a academia funcionou até 2017.

A ausência de circulação de obras contemporâneas da cena limenha e do circuito de festivais internacionais por Tacna e um intercâmbio artístico limitado ao perímetro periférico da tríplice fronteira, além do longo intervalo entre o convênio com o Theatre Embassy e um novo projeto com artistas estrangeiros (o Pascua del Anaco, em 2018), geraram uma certa estagnação na pesquisa do grupo, induzindo à repetição de formas e estratégias. Com o passar do tempo, a falta de perspectivas concretas, a pressão familiar e as urgências econômicas fizeram com que muitos atores e atrizes formados pelo próprio DCP buscassem outros rumos profissionais — em especial, a docência em Artes nas escolas de ensino fundamental e médio.

Palza já não dirige mais o elenco teatral da Universidad Privada de Tacna — suspenso durante os dois primeiros anos de pandemia, não foi retomado em 2022 — e lamenta a atual falta de oportunidades como docente no âmbito universitário. Porém, em uma de nossas últimas conversas antes da viagem, comentou que o intercâmbio com artistas estrangeiros nos últimos anos, de forma presencial ou virtual, tem atizado seu interesse para outros horizontes estéticos. Além disso, ele e Rocío Moreno iniciaram em 2022 um mestrado online em Teatro e Artes Cênicas, ofertado pela Universidad Internacional de la Rioja–México¹⁶³, instituição de educação superior a distância, e o contato com teorias teatrais contemporâneas lhes injetou não apenas ânimo, mas igualmente um desejo de explorar outros caminhos artísticos. Como isso se dava na prática? Era o que eu queria compreender ao visitar o DCP em Tacna.

Ficaria hospedada novamente no apartamento do primeiro andar do Centro Cultural Cuadra 21, cujo cômodo térreo agora abriga uma sala de gravações na qual se produzem os programas da Rádio Comunitaria Bicentenario, mantida pelo DCP. A estreia da rádio ocorreu em setembro de 2021. Desde então, os programas são transmitidos ao vivo às segundas-feiras a partir das 15 horas no site *Radio 200B*

¹⁶³ O site oficial da instituição é <<https://mexico.unir.net/>>.

[<www.radio200b.com/>] e depois disponibilizados em formato podcast em plataformas de áudio.

Palza conduz *Butaca Reservada*, programa de entrevistas, e *Tierra Afro*, sobre anedotas artísticas; os atores Ernesto Calderon Canaza e Diego Suaña (que estiveram na oficina de performance em 2018) falam sobre literatura e cinema em *A propósito de* e *La Sala Oculta*, respectivamente; a professora de dança e coreógrafa Thays Ludeña, parceira antiga do DCP e responsável pela orientação coreográfica de *Se quemó el ají*, apresenta *Wiñay*, com conversas e relatos sobre folclore peruano, e faixas musicais completam a programação. Vez ou outra, também são veiculados episódios de *Mitos*, uma série sobre lendas urbanas de Tacna, com roteiro e vozes de Palza e Rocío Moreno.

*

Tacna, 11 de julho de 2022.

Na manhã de meu retorno ao Brasil, garoava em Tacna, o que não é tão frequente. As amplas janelas da sala de embarque do modesto aeroporto mostravam, não tão longe, uma irregular faixa de areia coberta pela névoa fina. Lembrei-me da *siempre viva* ou *chupalla*, a planta que resiste à aridez do deserto *tacneño* alimentando-se dos nutrientes presentes na umidade do ar, uma espécie adaptada às limitações impostas pelo solo arenoso e pelo clima seco. Pensei no Grupo Teatral DCP, que acompanhei nas duas semanas anteriores: naquele momento, sem financiamento governamental, o coletivo tinha como fontes de ingresso as apresentações teatrais já combinadas com escolas e a bilheteria das sessões de *Los músicos de Bremen* previstas para o Centro Cultural Cuadra 21; receita apenas suficiente para a manutenção da sede própria.

Apesar da aparente fragilidade — como a *siempre viva* —, o DCP não só continua vivo como também alimenta, a seu modo, a cena teatral *tacneña*. Em meados de 2021, graças à iniciativa de Roberto Palza, os coletivos teatrais em atividade na cidade se reuniram e concordaram em criar a Plataforma Teatral Tacna, um espaço de articulação, mobilização e diálogo estratégico com o objetivo de garantir a sobrevivência (resistência?) das atividades cênicas locais. Dos onze grupos que atualmente integram a plataforma, três são conduzidos por artistas formados pelo DCP e ainda vinculados ao coletivo (e à Radio Comunitaria Bicentenario): Club La

cuarta pared – Teatro y Cine, de Diego Suaña; Grupo de Teatro e Improvisación Siempreviva, de Ernesto Alonso Calderón; e Theater Colors, de Doris Ramos Choque. O trio esteve na oficina de performance que conduzi em 2018.

Em relação às políticas públicas locais direcionadas ao fomento e à manutenção das Artes Cênicas, pouco mudou na cidade de Tacna. A municipalidade segue sem oferecer apoio, espaço ou incentivo. O curso acadêmico de teatro, oferecido pela Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Lazo, não abre novas turmas desde 2017. Durante minha breve estada na cidade, os únicos eventos programados para o Teatro Municipal de Tacna foram apresentações únicas de dois monólogos de comediantes limenhos e o espetáculo de um grupo musical da Bolívia. O cenário cultural da cidade parecia mais desolador que o deserto que a cercava. No entanto, como as formas de vida próprias e resistentes daquele mesmo deserto, havia um fluxo de intentos e atividades à revelia da aparente apatia. Parte de minha autoatribuída missão ali era identificar algo desse fluxo.

Já em 2018 eu havia me dado conta que as experiências vividas e acompanhadas em Tacna revelavam-se fundamentais para esta tese sobretudo pela oportunidade de experimentar/experienciar¹⁶⁴ práticas e perspectivas formuladas fora dos “epicentros” do circuito teatral latino-americano “legitimado” (que passa por metrópoles como São Paulo, Buenos Aires, Santiago, Lima etc.) e das instituições acadêmicas tradicionais, majoritariamente localizadas nas grandes cidades e capitais do continente. Ora, minha perspectiva até então era resultado, entre outras coisas, da inserção no circuito teatral de São Paulo¹⁶⁵, da atuação curatorial na área pedagógica da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e da formação acadêmica numa importante universidade pública em um dos centros urbanos, culturais e financeiros da América Latina. Ainda me apoiava em termos dicotômicos como centro e periferia, embora propusesse a reconfiguração dessa “periferia”.

No entanto, eu já assumia a intenção de abandonar parâmetros de análise hierárquicos, identificados com uma colonialidade do saber, ensaiando um movimento de reterritorialização por meio de um pensamento situado (cf. HARAWAY, 1995; DIÉGUEZ, 2019). Não bastava questionar apenas a universalidade e a centralidade

¹⁶⁴ A aparente redundância no uso dos termos experiência, experimentar e experienciar é intencional e, a nosso ver, contempla as dinâmicas do deslocamento ressaltado no parágrafo.

¹⁶⁵ Obviamente o que chamo de “circuito teatral de São Paulo” tampouco é homogêneo e igualmente opera mediante certas hierarquizações. Uma análise crítica e mais aprofundada sobre a cena teatral paulistana e seus circuitos de legitimação aparece no capítulo sobre a Companhia de Teatro Heliópolis.

da epistemologia euro/anglo/centrada nos estudos teatrais, mas também os meios pelos quais reproduzimos tais estratégias na produção de conhecimento dentro da América Latina sobre o que ocorre nos distintos territórios que compõem a América Latina (ou Américas Latinas, América Ladina, Abya Yala). Afinal, sem uma ruptura explícita — isto é, sem abandonar o instrumental analítico que justifica e sustenta a matriz colonial do saber¹⁶⁶ —, tendemos a replicar, com as devidas adaptações, os artifícios de dominação calcados no binarismo “norte/centro/sujeito *versus* sul/periferia/objeto”.

Como se consolidam as “autoridades do saber”? De que maneira se determinam os saberes que prevalecem, ou os centros em torno dos quais vão se formar as periferias, ou então os padrões *coreopolíciais* (cf. LEPECKI, 2011) que se impõem aos corpos na cena pública e na artística¹⁶⁷? Eram inquietações que me perseguiram e me perseguem até hoje. Não à toa, naquele agosto de 2018, durante minhas primeiras semanas em Tacna, finalizei a primeira versão de um artigo acadêmico intitulado “Nas entranhas da América periférica: reflexões sobre a busca de um pensar mais próprio” (2018)¹⁶⁸, no qual trato de tais temas (e angústias) sem obviamente esgotar o assunto.

“[L]a distancia hacia el mundo se sustenta en teorías distintas pero estas tienen pesos políticos desiguales”, afirma o arqueólogo argentino Alejandro Haber (2007, p. 14). Ah, as armadilhas da falsa simetria entre os pensares, quando seus lócus de produção de saber são hierarquizados à revelia... Ao olhar através da janela o deserto que bordeia as pistas do aeroporto, pergunto-me se é possível imaginar e propor uma cartografia de “emergências”, ora efêmeras, ora mais duradouras, mas intrinsecamente heterogêneas e irregulares. Por “emergências” quero entender os núcleos conviviais que se estabelecem “a despeito de”, ou seja, em desobediência e/ou indisciplina às formas hegemônicas ou às predeterminações instituídas (economicamente, culturalmente, socialmente, politicamente etc.). No âmbito da criação e produção artísticas, “emergências” como os coletivos teatrais que

¹⁶⁶ Ver reflexões apresentadas na seção 3 do prólogo, **Em meio às ruínas**.

¹⁶⁷ Fazemos eco à citação de Silvia Rivera Cusicanqui (2018, p. 36): “El colonialismo no reproduce heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerarquías, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantan en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva [...]”.

¹⁶⁸ Como consta no próprio artigo, o recebimento da primeira versão se deu em 22/08/2018. Depois de aprofundamentos em razão de ótimos apontamentos dos pareceristas, a aprovação se deu em 26/04/2019. Ver referências bibliográficas.

reinventam a cena continuamente a fim de ocupá-la — como tem feito o DCP na cidade de Tacna, sul do Peru.

Palza, Rocío Moreno e as/os demais artistas do grupo têm consciência de que não estão em Lima, em São Paulo ou em Buenos Aires, por exemplo; as audiências não são as mesmas, tampouco são as características populacionais, urbanas ou ambientais. Nem o acesso aos recursos públicos, por meio de editais, ou a festivais de grande porte (Tacna apareceria no mapa dos/das curadores/as?). Mas ali também há uma tradição criativa e uma cosmopercepção latentes; e, sobretudo, um desejo potente de fazer teatro e viver disso.

4.7 DIÁRIO DE BORDO: A descoberta de formas próprias

Tacna, 13 de julho de 2022.

Durante minha estada em Tacna, os artistas do DCP concordaram em realizar uma apresentação da peça *Se quemó el ají*¹⁶⁹ no espaço cênico (a “sala blanca”) do Centro Cultural Cuadra 21 na noite de 29 de junho, quarta-feira. Na plateia, estávamos a atriz Engy Villegas, que participou da montagem inicial da obra (mas não pôde continuar em razão do trabalho como professora de artes), e eu. A peça havia estreado em 20 de novembro de 2021, já no formato presencial (o podcast homônimo tivera seu lançamento algumas semanas antes, também em novembro), com algumas sessões naquele mesmo ano, e depois foi apresentada no Festival de Teatro de Trujillo, norte do Peru, em 24 de junho de 2022.

Roberto Palza já havia alertado que era uma obra ainda por lapidar, que necessitava de uma temporada mais longa. Além disso, já na viagem a Trujillo substituições haviam sido feitas em razão da indisponibilidade de alguns integrantes do elenco original: não apenas Engy deixara a obra, como também outros três artistas. Mery Ramos substituíra Engy como Malimba, a vendedora ambulante com traços de orixá; Diego Suaña assumia o personagem de Diego, o namorado de Carmen (Mirtha Corrales), a protagonista negra vítima de racismo; e Doris Ramos, que já atuava como a ambulante Kalinda, a filha de Malimba, e Susana, a antagonista de Carmen, passou

¹⁶⁹ Ver breve sinopse ao longo do texto na entrada **4. 5 DIÁRIO DE BORDO: A pandemia, a virtualidade e os/as espectadores/as**, neste mesmo capítulo.

a também integrar uma espécie de coro, adaptando as breves entradas das duas atrizes que já não puderam mais seguir com o DCP.

A apresentação exclusiva correu de forma impecável, embora Palza tenha ficado responsável pela operação de luz e som, já que não havia um técnico de apoio, e por isso sua participação como pai de Carmen se dera apenas por voz (o que me pareceu muito bom: a “autoridade” descorporificada)¹⁷⁰. A proposta cênica revelou-se bastante interessante e arejada¹⁷¹; havia tanto um “corpo acrobático”, remetendo às influências do Cuatrotablas e às origens do próprio DCP, quanto inserções coreográficas, recuperando passos inspirados nos bailes dos Morenos de Paso. Em vez de uma encenação linear, os dois planos dramaturgicos — um mais realista, digamos, com o romance entre Carmen e Diego, criticado pelos pais de ambos e pelos colegas da companhia de dança por conta da questão racial, e outro mais mítico, com a interação de Malimba, Kalinda e El Poeta — se intercalavam e às vezes eram interrompidos pela quebra da quarta parede, com rubricas históricas sobre a escravidão no Peru ditas em microfone.

Na cena inicial, Rocío Moreno aparecia no fundo do palco e sob um foco de luz e os atores e atrizes passavam diante dela, um a um, como se lhe pedissem a bênção, para espalhar-se em seguida pelo espaço cênico. A peça se encerrava com uma cena similar, mas de despedida. Eu havia interpretado tais passagens como uma alegoria, em remissão à travessia do Atlântico, na qual Moreno aludisse talvez à figura da “Mãe África” ou a uma orixá de devoção. No entanto, Palza, na conversa informal que tivemos no dia seguinte, disse que sua intenção era começar e terminar a obra com um “comentário cênico” metateatral, uma homenagem à dramaturga que é saudada por seus personagens.

Na opinião do próprio Palza, a montagem combinava muitas ousadias de direção. De fato, notava-se um certo ecletismo de linguagem, um intento de experimentação. Nas cenas de Carmen, o coro representava o senso comum. Mas Palza também trabalhava uma espécie de duplo em algumas passagens, nas quais um segundo ator ou uma segunda atriz se juntava a determinado/a personagem para dizer certas falas. Também em nossa conversa informal Palza comentara que as

¹⁷⁰ Isso me recorda o comentário de Donna Haraway (1995) sobre os postulados ditos universais, que ela considera “irresponsáveis” posto que “não localizáveis” e sem autoria assumida – como são os do poder patriarcal, a meu ver.

¹⁷¹ Destaco algumas impressões que servirão de subsídio para reflexões ulteriores sem me deter numa análise aprofundada.

leituras e discussões do mestrado lhe estavam revelando opções cênicas interessantes e inovadoras.

Embora a encenação exalasse frescor, o tratamento dramatúrgico do romance entre Carmen e Diego, atrapalhado por Susana e criticado pelos pais de ambos, me pareceu pueril demais. As questões do racismo, da herança afro e da emancipação feminina (Carmen quer se dedicar à dança afro como forma de reencontrar as próprias raízes, mas seu pai autoritário e machista a proíbe de fazer outra atividade que não estudar) diluem-se numa história de amor banal, repleta de clichês. Além disso, os conflitos se resolvem de forma rápida, com mais descrição que ação. Um exemplo é a oposição dos pais de Diego ao namoro, que surge numa conversa em família. Na sequência, ao relatar o embate à Carmen, o rapaz diz: “Si tengo que tomar en cuenta alguna opinión es la de mi abuela, que fue quien me crio. Viví todo el tiempo al cuidado de ella”¹⁷². E esse dilema acaba aí.

Reconheço, contudo, que a dramaturgia não se furta a tratar dos temas duros, embora o faça de forma excessivamente sutil. Ainda na cena dos pais de Diego, o argumento racista usado é o de “melhorar a raça” — ideia, aliás, que também constituiu o ideário em prol do branqueamento do povo brasileiro. “Nosotros somos *cholos*, pero no somos negros”, diz a mãe. (No Peru, *cholo* e *chola* são termos usados para identificar os mestiços de traços étnicos indígenas.) Ora, o oprimido, sem passar por uma educação libertadora, tende a reproduzir as dinâmicas do opressor, já dizia o pedagogo brasileiro Paulo Freire. Freire (1977, p. 48)¹⁷³ também afirmou: “Ninguém luta contra forças que não entende; ninguém transforma o que não conhece [...]”.

Rocío Moreno e Palza já haviam comentado a estratégia de tratar com leveza e um tom mais anedótico os assuntos mais espinhosos. De acordo com ambos, o artifício tem funcionado; não houve rechaço por parte do público e a peça suscitou comentários positivos. O que pareceu demasiado incipiente e ingênuo na minha perspectiva (sobretudo, em razão da atual agenda de debates sobre negritude, racismo e escravidão no Brasil e de meu trabalho com a Companhia de Teatro Heliópolis), para as audiências de Tacna e de Trujillo, segundo os integrantes do DCP, revelou-se pertinente.

¹⁷² Fragmento disponível em MORENO, Rocío del Pilar. Dramaturgia textual presencial. In: PALZA, Roberto (org.). **Tierra Afro – Memórias del Proceso**. Tacna: Ediciones DCP, p. 119.

¹⁷³ FREIRE, Paulo. **A mensagem de Paulo Freire: textos de Paulo Freire selecionados pelo INODEP**. Tradução de Víale Moutinho. Porto: Nova Crítica, 1977.

Como pesquisadora, preciso discernir meu juízo estético (pessoal, mas também fruto de uma construção cultural assimétrica¹⁷⁴) de uma análise crítica que leve em conta as dinâmicas de produção do material cênico. Se considero a polêmica sobre a improvisada procissão da bandeira pelas ruas de Tacna em 2021¹⁷⁵ e as discussões identitárias que surgiram a reboque, por exemplo, devo admitir a relevância poética e política da visibilização do racismo e do machismo na sociedade *tacneña* por meio das ações do projeto Tierra Afro, já que a peça *Se quemó el ají* é apenas uma das atividades. O Grupo Teatral DCP também está aprendendo a enfrentar artisticamente os temas.

Parece-me inevitável voltar a pensar no conceito andino cosmopoético e *simpoiético*¹⁷⁶ *uyway* — até mesmo pelo próprio redemoinho de reflexões disparado pelos desdobramentos dos trabalhos do DCP que pude acompanhar em 2022. Antes, contudo, a fim de traçar um paralelo, recorro novamente às reflexões de Paulo Freire em *A pedagogia do oprimido* ([1972] 1987, p. 39):

[...] o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os ‘argumentos de autoridade’ já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de *estar sendo com* as liberdades e não *contra* elas.

O princípio da educação recíproca assinalado por Freire em suas discussões sobre o fazer pedagógico recupera algo da sabedoria andina ancestral do sul do Peru — como mencionamos antes, o conceito *uyway*—, que alimenta os parâmetros teóricos deste capítulo (quicá de toda a tese). A ideia de aprendizado recíproco permite pensar que, no campo da pedagogia teatral, a emancipação criativa e micropolítica — micropolítica tomada como processo de elaboração de possíveis, constituição de novas formas, fora das esferas institucionalizadas — resulta de um fluxo de forças mútuas, multidirecionais, dialógicas e desierarquizadas. As potências de criação (no amplo sentido do termo “criação”: formação, cuidado, amadurecimento, invenção, instauração etc.) se ativam quando em interação; um criador nunca é apenas criador: torna-se ao mesmo tempo também criatura, ainda que em outro plano relacional.

¹⁷⁴ Por assimetria compreendo os diferentes pesos políticos dados aos saberes e a seus lócus de produção, como bem discuto na parte **Emaranhados** desta tese.

¹⁷⁵ Ver entrada **4.2 DIÁRIO DE BORDO: Tacna, la heroica** neste mesmo capítulo.

¹⁷⁶ “Simpoiético” em referência à ideia de *simpoiesis* de Donna Haraway: fazer-com.

Os processos envolvidos nos projetos do DCP, assim como os projetos nos quais os artistas do DCP se envolvem, revelam alta voltagem pedagógica e sempre uma perspectiva dialógica e recíproca. Dei-me conta disso logo depois da terceira entrevista que concedi a Palza em seu programa na Radio Comunitaria Bicentenario¹⁷⁷, um espaço de debate e circulação de ideias mantido pelo grupo. Palza me convidou a conversar sobre meu retorno a Tacna, minhas impressões a respeito do DCP, as ideias que discuto na tese, minha experiência com o Kimvn Teatro e a Companhia de Teatro Heliópolis, entre outras questões. Poder falar em alta voz (e assim escutar-me), tendo como interlocutor o artista responsável por um dos coletivos teatrais pesquisados, colocou meu próprio pensamento em movimento.

Basta, então, examinar os projetos do DCP a fim de compreender como Palza foi se consolidando como um artista-pedagogo inquieto, aberto a interações e provocações, sem nunca perder de vista seu próprio território, e que contaminou com tal inquietação o espírito do grupo e alguns/algumas de seus artistas. Expandindo, então, a experiência conceitual-prática do *uyway*, destaco a teoria andina da “relacionalidade” expressa pelo vocábulo aimara *uywaña*, seguindo a leitura do arqueólogo Alejandro Haber (2007). Mais que apenas relações de criação (revelando a mutualidade entre criador e criatura), *uywaña* contempla, também e sobretudo, as relações entre as relações, cobrindo diversos planos da existência que se cruzam ou se justapõem em dimensões variadas (não apenas as materiais, as “humanas”, as “teoricamente palpáveis”). Para oferecer algum marco conceitual aproximado, Haber menciona a ideia do rizoma formulada pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (1995)¹⁷⁸.

As dinâmicas pedagógicas que se estabelecem durante um processo pedagógico, a meu ver, caracterizam-se pela tessitura relacional entre relações: não apenas aquelas que acontecem nos encontros de criação, mas também todas as outras que cercam o grupo envolvido, os modos de produção, o território, as políticas públicas que incidem sobre esse território, a interação com o público, as contribuições externas permanentes ou eventuais etc. Daí minha posição teórica contrária à

¹⁷⁷ A rádio pode ser acessada no endereço <<https://www.radio200b.com/>>. Os programas que trazem as entrevistas comigo, realizados em 29 de junho, 5 de julho e 12 de julho de 2022 podem ser encontrados na plataforma Spotify.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, volume 1. 1ª edição.

pretensa universalidade de “jeitos de fazer” forjados numa experiência (prática ou conceitual) euro/anglo/centrada.

*

São Paulo, 09 de agosto de 2022.

Na terça-feira à tarde, 08 de agosto, Roberto Palza me mandou uma mensagem por Whatsapp¹⁷⁹: acabava de ser divulgada a lista de contemplados no último Concurso de Proyectos de Artes Escénicas y Visuales do Ministério da Cultura do Peru. O projeto do espetáculo-solo *Catalina Cuántica*, concebido por ele e pela atriz Doris Ramos Choque (a pedido desta), era um dos beneficiários. Este talvez seja o projeto-emblema da atual etapa do DCP: criações com elenco enxuto, mais autoralidade dramatúrgica, a busca por formas cênicas mais próximas do imaginário vinculado ao território e a retomada de um trabalho físico técnico e depurado.

Em 2021, durante um dos períodos de flexibilização das medidas sanitárias em Tacna, Doris Ramos procurou Palza com uma proposta: que ele escrevesse uma peça para ela e que a dirigisse em cena. Ramos estava em um momento de reconexão com a cultura aimara — nascida na serra de Puno, zona de forte tradição indígena, veio com a família a Tacna quando estava com dois meses de idade. Também queria discutir questões relacionadas à emancipação feminina. Após certa pesquisa, Palza lhe propôs trabalhar a partir da figura histórica da Catalina Chuquimia Tupac Yupanqui, *cacica* do povoado de Ilabaya y Candarave (atualmente departamento de Tacna) no fim do século XVIII.

As *cacicas* eram mulheres da elite indígena, pertencentes a linhagens ancestrais e vinculadas a divindades femininas pré-hispânicas, que governavam seus territórios com uma autoridade não somente política e socioeconômica, mas também espiritual-religiosa — prática andina anterior ao período da conquista espanhola. Os termos “cacica” e “cacique” são títulos atribuídos pelos cronistas espanhóis àquelas lideranças, não autodenominações. A forma de governo ficou conhecida como *cacicazgo*, que podia ser, então, feminino ou masculino. No período colonial, houve *cacicas* e caciques mestiços, com sangue europeu pelo lado materno. Em 1781, o exército insurgente de Tupac Amaru II avançava pela região sul do então Vice-reino

¹⁷⁹ PALZA, Roberto. Mensagem enviada por Whatsapp em 09/08/2022.

do Peru; a *cacica* Catalina Chuquimia e os indígenas importantes de seu *cacicazgo* decidiram manter-se à margem da rebelião em fidelidade ao regime colonial (e à manutenção de seus privilégios).

Nunca sentí el himno a Tacna o las fiestas de acá como mías, nunca lo sentí como propio. Mi mamá, hace mucho tiempo, trabajaba como empleada en una [casa de] las avenidas principales dónde se realizaba el desfile cívico de todos los años. Me recuerdo que la señora era muy *tacneñista* y, en segundo piso, ponía su bandera y aquel día la izaba. Todos se paraban adelante, y cantaban el himno, y a nosotros nos llevaban al costado de la bandera, yo era chiquita. [...] Cuando fui a Puno hace dos años, recién me fui encontrando. Lo sé en teoría que soy de Puno, pero no sé de hecho lo que es ser de Puno. No conozco mucho mi tierra. De pequeña fui a Puno varias veces, pero uno cuando es pequenino toma por alto muchas cosas... Comencé a descubrir. Me sentí tan familiar, tan cómoda, tan en casa. Quizás sea el olor, olor a pasto quemado, o el cielo celeste. Mi mamá se pone tan natural ahí, pone sus faldas, sus polleras. [...] Muchas cosas que no valoraba: el idioma, las costumbres de allá que siento que está perdiendo y me dan curiosidad... No era muy consciente, he ido explorándolo desde hace dos años, volviéndome a identificar y queriendo saber cosas que son de mi identidad – las chicas de mi edad, de allá, que hacen quesos, hacen chuño¹⁸⁰, saber tejer... [...] Quiero entender ese espacio y poder trasmitirlo. Estoy poco a poco aprendiendo aymara y investigando las costumbres. Tengo una prima de casi mi edad que sabe tejer muy bien y muy bonito. Me pregunto a mi mamá: ¿por qué no me ha enseñado? En cuanto al idioma, en aquel tiempo no se dejaba enseñar a los niños; tenía que ser español. [...] Mi hermana mayor¹⁸¹, que ahora tiene 32 años, llegó a Tacna con 8 o 9 años. Ella sabía hablar aymara. En el colegio le impusieron que aprendiera el español. Tuve que olvidarse del aymara. Y ahora no habla nada de aymara.

(Doris Ramos, entrevista realizada em 30/06/2022 presencialmente em Tacna, Peru.)

Palza concebeu então, uma história em três planos. No presente, Andrea, uma atriz, é uma mulher independente, com forte espírito de liderança, que se depara com a figura de Catalina Chuquimia e a questiona. No passado, Catalina narra algo de sua trajetória como mulher indígena e *cacica*, expondo suas contradições. E, numa dimensão “fora do tempo”, há o gato, um ente que transita entre o real e o onírico e pontua os comportamentos tanto de Andrea quanto de Catalina. O “quântica” do título

¹⁸⁰ *Chuño* é a batata desidratada por meio de uma técnica andina ancestral que consiste em expor o tubérculo alternadamente a ciclos de congelamento e luz solar.

¹⁸¹ Em 2022, Doris Ramos – que é a caçula entre três – completou 26 anos. Mery, a irmã do meio e igualmente atriz do DCP, tem 28 anos.

remete à justaposição espaciotemporal das perspectivas ancestrais, andinas e ocidentais — algo bem *ch'ixi*, na minha opinião.

Com a dramaturgia mais ou menos armada, Doris Ramos e Palza passaram às improvisações, buscando referências andinas tanto tradicionais quanto mais contemporâneas, como as canções do coletivo independente equatoriano La Mafia Andina, que trabalha com a fusão do rap com os ritmos andinos a fim de valorizar a cultura quéchua — em especial, a música *Amarumi*¹⁸² sobre a força da mulher. Ramos comenta que buscou um treinamento físico intensivo (boxe funcional) em paralelo ao trabalho de pesquisa das ações físicas, do ritmo e da corporalidade dos personagens. A dupla suspendeu os ensaios no primeiro semestre de 2022 por conta da finalização do Projeto Tierra Afro e das viagens.

Combinamos que eu assistiria a uma apresentação dos avanços do solo. Então, em 08 de julho de 2022, na *sala blanca* da Cuadra 21, Doris e Palza prepararam um misto de conferência performática e desmontagem. Por que tal formato? A peça não estava finalizada, mas Roberto poderia explicar os princípios que guiam o trabalho, majoritariamente inspirados na cosmopercepção andina, enquanto Doris os demonstraria, em cena, por meio dos estudos físicos de caracterização de personagem; movimentação e uso do espaço; interpretação; trabalho de voz com texto e apresentação de um pequeno fragmento. Roberto também operaria a luz e o som.

Devo dizer que me senti numa espécie de *showcase*, como certos festivais nomeiam as apresentações de trabalhos *in progress* exclusivas para programadores. Fiquei bastante impressionada com a qualidade artística da proposta e com sua contemporaneidade, pese a inspiração de um imaginário ancestral. O próprio formato de conferência performática-desmontagem poderia funcionar como uma obra à parte, em especial por seu caráter pedagógico. Estavam ali formas teatrais e performativas próprias, conforme minha compreensão do termo “própria”: expressões artísticas situadas, atravessadas pela história e pelo imaginário de um território, sem, no entanto, estarem reduzidas à superfície desse imaginário (em outras palavras, sem exotização); expressões artísticas decoloniais, posto que não submetidas à legitimação do repertório canônico pretensamente universal (ou seja, sem estigmatização ou subalternidade).

¹⁸² **Amarumi**, La Máfia Andina. Clipe musical disponível em: <<https://youtu.be/NIEdj0SHPPAA>>. (Acesso em 10/08/2022).

Retomo aqui a mensagem (já mencionada) que Roberto Palza enviou ao dramaturgo espanhol Fernando Epelde e a mim, quando da conclusão do projeto Pascua del Anaco: “Saibam que outorgaram a DCP um novo impulso, que, estou seguro, permitirá a nosso coletivo uma nova rota a descobrir no futuro, durante os próximos anos”¹⁸³. Em *Catalina Cuántica*, identifico nos fragmentos apresentados algumas das propostas de Epelde, que sugeria usar como base, para a construção de um texto dramaturgico (independentemente do número de personagens, do tratamento — se mais ficcional ou documental — etc.), relatos, impressões ou memórias pessoais, ou seja, uma mirada localizada. E identifico respostas a provocações minhas, desde questões sobre linearidade temporal, submissão aos cânones (quaisquer), outras teatralidades e performatividades até a necessidade da busca de uma voz mais autoral em meio às tantas demandas de adequação — adequação a conceitos preestabelecidos pela academia e pela crítica, a modelos de financiamento engessados, a exigências de editais ou festivais, entre outras (uma inquietação também minha, confesso).

A resposta de Epelde a Roberto Palza, com cópia para mim, ainda em 2018, confirma a teia de relações estabelecidas por meio do projeto Pascua del Anaco:

[...]

No se imaginan lo que me agrada saber de ustedes y sentir la satisfacción de un trabajo en equipo bien hecho y con fines tan positivos para todos.

Madurado el taller y asentados los proyectos en mi retina, siento — como sucede siempre en estos casos — que he sido yo el que más he aprendido con todo este periplo.

El calado, en mi caso, ha sido de gran profundidad, y no solamente por vuestra generosidad en la convivencia y en el día a día, sino también por el fluido intercambio de conocimientos y por la oportunidad inestimable que me habéis ofrecido de asomarme a un teatro más comprometido, más comunitario e incluso, me atrevo a decir, más valiente que el que se estila por los lares que me toca frecuentar.

[...]

(Fernando Epelde, por e-mail, 26/08/2018)

Relendo a mensagem no aqui e agora da escrita desta tese, me emociono uma vez mais. Faço minhas as palavras de Epelde também neste momento. *Uywaña*: uma criação conjunta, não só em termos de resultados artísticos, mas sobretudo como

¹⁸³ PALZA, Roberto. **Saludos**. Mensagem recebida por e-mail em 26/11/2018. Acesso em 10/08/2022.

emancipação político-criativa, *transepistêmica*, com reverberações em todas e todos os envolvidos. Como avaliar a tessitura que engendrei na mostra final da oficina de performance, entrelaçando fios tão diversos, meus, deles, nossos, outros? — foi uma das perguntas que me fiz, finda a residência artística em 2018. Hoje reflito se o verbo não deveria estar na primeira pessoa do plural, engendramos, mesmo que alguma decisão final tenha cabido a mim. Afinal, estivemos inseridas/os na dinâmica rede de interações que se estabeleceu durante o projeto Pascua del Anaco e que mantém um fluxo, talvez em outras direções, quatro anos depois.

Uma das “rotas *uyway*”, digamos assim, alimenta a atriz Doris Ramos e é alimentada por ela. “No me imaginé qué yo iba ahora a buscar el teatro cuando antes ni le tomaba importancia”, comenta¹⁸⁴. “Tenía unos 13 o 14 años cuando vi una obra de teatro dónde Rocío Moreno actuaba. No me causó impresión. No conocía nada de teatro y aquella obra no me rompió el ojo”, conta ela. Porém, o interesse foi sendo despertado aos poucos, a partir do momento em que Ramos integrou a equipe do programa Artilandia como auxiliar, a convite da irmã mais velha Mery Ramos, que já participava de atividades do DCP.

Em 2012, depois da experiência em Artilandia, Rocío Moreno convidou as irmãs a participar da montagem de *Las aventuras de Pinocho*, com adaptação e direção dela e assistência de Amiel Villegas, responsável pelas aulas de expressão corporal e pela preparação física do elenco. Em junho daquele mesmo ano, a peça estreou no Teatro Orféon. “En 2013 se nos presentó la oportunidad de ir a Argentina, a Tucumán, con la obra”, lembra Doris Ramos. “Pudimos ver muchas obras, conocer personas de teatro ya profesionales... Eso fue raro: no estaba con las bases sólidas de ser actriz, pero fui inmediatamente a Tucumán, una gran oportunidad.”

Segundo ela, a experiência com *Las aventuras de Pinocho* mudou completamente sua relação com o teatro. Finda a escola, sua vontade era dedicar-se às Artes Cênicas, mas não pensava que essa atividade pudesse ser sua única profissão. Ingressou, então, no curso de teatro da Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Lazo, em 2013, e, no ano seguinte, foi admitida no curso de idioma estrangeiro (inglês) na Universidade Nacional Jorge Basadre Grohmann,

¹⁸⁴ Entrevista realizada em 30/06/2022 presencialmente em Tacna, Peru, e registrada em arquivo de áudio mp3. Todas as demais citações vêm da mesma entrevista.

ambas localizadas em Tacna. Doris Ramos titulou-se nos dois (em 2017 e 2019, respectivamente)¹⁸⁵.

Na cena apresentada no experimento final da oficina de performance, em 2018, Ramos quis, por meio do uso da máscara, investir na corporalidade de uma figura feminina em busca de sua emancipação. Os elementos cênicos em papel foram feitos por ela mesma, com a técnica do origami. Na minha opinião, foi uma das cenas mais “técnicas” do experimento.

Tiene que ver con la etapa de formación en que yo estaba. Personalmente era un gran reto trabajar con el cuerpo y también un performance dónde solamente iba estar yo. A mí me causó un poco de miedo... Pero sería la oportunidad y el momento de salir de la zona de confort. Roberto [Palza] siempre nos impulsa a esto, y siempre lo he tomado personalmente: no quedarme ahí. [...] Por eso propuse el corporal desde imágenes. [...]. En cuanto la historia, fue en base a mi mamá, sobre todo. Como mi mamá, muchas mujeres son muy ‘luchonas’, mi mamá ha sido muy ruda, muy fuerte, mismo antes que tuviera a mí. Mi mamá me decía que quería ser policía. Me daba pena porque no pudo cumplir sus sueños... ¿Qué hubiera sido si no nos tuviera a nosotras? Me daba a pensar en esas mujeres que optan por otra vida y dejan sus sueños de lado. La mujer tienes que liberarse de algunos prejuicios: si tienes un hijo, ya no puedes hacer esto, o tienes que ser así... Personalmente también intento liberarme de ciertos tabúes de cómo debe ser una mujer. **(Doris Ramos, entrevista realizada em 30/06/2022 presencialmente em Tacna, Peru.)**

Ramos também mantém seu próprio coletivo teatral, o Theater Colors (“Cores de Teatro”), que atualmente compõe a Plataforma Teatral Tacna. Surgido de um grupo de estudantes dos cursos de Educação e Idioma Estrangeiro da Universidade Nacional que participava de oficinas de teatro e desenvolvia atividades cênicas em conjunto, o coletivo se estabeleceu “oficialmente” em 8 de dezembro de 2018. O núcleo duro tem cinco artistas, mas conta com vários colaboradores e colaboradoras. Em 2020, o Theater Colors teve seu primeiro projeto contemplado pelas linhas de apoio do Ministério da Cultura: o Big Eyes, sobre deficiência visual e Artes Cênicas, uma proposta composta por pesquisa, oficinas de capacitação, realização da obra de radioteatro *Mirando desde la Oscuridad*, com a participação de artistas com deficiência visual e texto de Rocío Moreno, e a encenação presencial do radioteatro

¹⁸⁵ A irmã de Doris, Mery Ramos Choque, atriz do DCP, também cursou teatro na Escuela Francisco Lazo (2013-2019, pois trancou a matrícula por dois anos). E, paralelamente, estudou Ciências da Comunicação na Universidade Nacional Jorge Basadre Grohmann.

como espetáculo à parte¹⁸⁶. Durante minha estada em Tacna, em 2022, pude acompanhar os encontros da oficina de teatro oferecida por Doris Ramos aos/às jovens artistas e colaboradores/as do grupo às sextas e aos domingos¹⁸⁷ na sala branca da Cuadra 21. Observei uma atriz segura em suas instruções para os jogos teatrais e nos apontamentos aos participantes. *Uyway*: desponta uma artista-pedagoga.

Processo semelhante tem vivenciado o ator Ernesto Alonso Calderón Canaza, que também esteve na oficina de performance em 2018 e, depois de ter participado de várias montagens nos últimos anos, permanece vinculado ao DCP como ator convidado; atualmente está no elenco de *Los músicos de Bremen* e *Se quemó el ají*, como El Poeta. Na escola, Calderón já havia tido contato com a realização de esquetes teatrais, mas foi em 2014 que assistiu pela primeira vez a um espetáculo no palco: *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, no Teatro Orfeón, com o elenco da Universidad Privada de Tacna dirigido por Roberto Palza¹⁸⁸. Em 2015, viu quase todas as apresentações de *Sueños de una noche de verano*, de William Shakespeare, adaptada e dirigida por Rocío Moreno, cujo elenco era formado pela primeira turma de estudantes de teatro da Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Lazo. Também acompanhou o Encuentro Internacional de Teatro por la Paz, organizado pelo Grupo Teatral DCP.

Naquele mesmo ano, Calderón ingressou no curso de Educación en Lengua y Literatura da Universidade Nacional Jorge Basadre Grohmann. Embora quisesse também cursar teatro na Francisco Lazo, por questões econômicas, adiou o plano; contudo, de 2017 em diante já não houve mais novas admissões para o curso. Ele buscou, então, a Academia de Teatro DCP que, naquele então, ocupava o Teatro Orfeón. Depois de seu primeiro mês, no módulo básico, tendo aulas com Amiel Villegas, Rocío Moreno lhe convidou a integrar o elenco de *Las aventuras de Pinocho*; seria um papel pequeno.

¹⁸⁶ Informações mais detalhadas sobre o Theater Colors estão disponíveis no site <<https://www.theatercolors.com/>>. Na página do grupo no Facebook, é possível assistir à gravação de uma das apresentações presenciais da encenação do radioteatro **Mirando desde la oscuridad** na Plaza Zela, em Tacna (as outras foram realizadas no Centro Cultural Cuadra 21): <<https://www.facebook.com/TheaterColors/videos/901247120744068>> (Acesso em 12/08/2022).

¹⁸⁷ Em 1º, 3, 8 e 10 de julho de 2022, das 18h às 19h30.

¹⁸⁸ Foi a segunda apresentação dessa obra, em 23 de novembro de 2014, que teve sua estreia em 17 de novembro no Teatro Municipal de Tacna.

Estaba nervioso, era mi primera experiencia en las tablas en un teatro grande. Hacíamos dos funciones cuando debuté. En la primera función me salí mal. No seguía las marcaciones que habíamos hecho... Como había una segunda, intenté no cometer los errores de antes. Ya salieron mejor las cosas. Fue en *Pinocho* dónde entendí la esencia del teatro: tratar de disfrutar a cada momento tus escenas. Pinocho lo hacía un actor llamado Brian. Como yo tenía textos breves, esperaba atrás de las telas del escenario. Pinocho se quedaba todo el tiempo en el escenario. Me acuerdo que él se divertía, tenía una energía del principio al fin, y cada vez que cruzaba las telas nos hacía muecas y salía corriendo como un niño feliz. Me mataba de risa. Parecía que lo disfrutaba tanto se lucía en escenario y eso me gustaba a mí. [...] Lo que no me gustaba era que a veces la función se daba con tres, cuatro personas de espectadores. Pero la obra era muy buena, hay coreografía, música, los personajes estaban bien definidos... [...] Empezamos nueve en la academia, pero [después de un año] me quedé solo – y por eso me invitaban a las obras [de DCP y de UPT Teatro] para que me fuera formando ‘en la cancha’.

(Ernesto Alonso Calderón, en entrevista realizada em 05/07/2022 presencialmente em Tacna, Peru.)

Essa empolgação que Calderón notava no ator que interpretava Pinóquio observei nele durante os exercícios de *match* de improvisação¹⁸⁹ (ou “impro”), cuja estrutura é baseada nas dinâmicas esportivas e evidencia o caráter lúdico da interação teatral, que eu lhes propunha na oficina de performance em 2018. Além de ser um dos que sempre se saíam bem nos jogos, era notório como ele se divertia em cena.

Hicimos nuestras primeras improvisaciones. Al terminar de hacer las escenas, yo me preguntaba: lo que es esto, lo que acaba de pasar, lo que acabo de hacer. La improvisación te genera una especie de vértigo. Terminé maravillándome de esa nueva forma de hacer teatro. [...] Me acuerdo que tú¹⁹⁰ me dijiste algo como: ‘deberías hacer impro’. Esa idea retumbó en mi cabeza, hizo que diera vueltas. [...] Yo anotaba todo lo que hacíamos en clase, dinámicas, juegos... Algún día voy a replicar eso. Estuve contacto con un amigo en Lima, que era improvisador, y que me dijo que había dos textos que son libros de cabecera: *Impro*, de Keith Johnson, y *La verdad en la comedia*, de Del Close. Los busqué en internet y los encontré. **(Ernesto Alonso Calderón, en entrevista realizada em 05/07/2022 presencialmente em Tacna, Peru.)**

Enquanto estudava os livros, Calderón buscava referências no Youtube. Naquele momento, suas referências para o *match* eram os campeonatos de Pataclaun e Keto, os pioneiros da “impro” no Peru, vistos em gravações disponíveis na internet

¹⁸⁹ Modalidade teatral criada pelos canadenses Robert Gravel e Ivone Leduq.

¹⁹⁰ A interlocutora de Ernesto Calderón sou eu, a própria pesquisadora e autora desta tese.

anos antes. Dedicava-se a assistir a registros de apresentações e campeonatos de todos os lugares do mundo. Descobriu os improvisadores importantes do Peru, da Espanha e de outros países. Em 2019, reuniu um grupo de amigos para estudar (pelos livros) e “praticar” improvisação. Os participantes não tinham formação alguma em teatro; Calderón se encarregou de dar-lhes alguma preparação de corpo e voz para a cena. No fim daquele ano, decidiu fazer uma pequena extravagância: viajar sozinho a Arequipa para participar de uma oficina intensiva de improvisação com Feffo Neyra, um artista de Lima, organizada por Panda Teatro. Semanas mais tarde, retornou à cidade para mais uma oficina, desta vez com Vivi Neves, artista do próprio Panda Teatro. Na volta, organizou ele mesmo oficinas básicas de “impro” para estudantes de diversos cursos de sua universidade — e foi remunerado por isso.

No período de pandemia, Calderón aproveitou para participar de cursos e oficinas on-line de improvisação, em paralelo a seus estudos acadêmicos e às atividades de DCP, tudo via plataforma digital. O que aprendia com artistas de vários países Calderón partilhava com o grupo formado pelos integrantes iniciais e alguns participantes das oficinas oferecidas na universidade. Entre maio e junho de 2021, aproveitando o período de flexibilização dos protocolos sanitários, organizou alguns encontros presenciais entre todas e todos — e assim surgiu o Grupo de Teatro e Improvisación Siempreviva¹⁹¹, que logo passou a fazer parte da Plataforma Teatral Tacna e segue ativo, embora com encontros e apresentações intermitentes.

Ao escutar Doris Ramos e Calderón, conhecer suas iniciativas e saber de seus planos imediatos relacionados às Artes Cênicas, voltei a pensar no germinante eixo de cosmopercepção andina, o *uywaña*, traduzido nessa produção conjunta, rizomática, que envolve os dois jovens artistas, como nós — ou pontos de entrecruzamento — da trama de um tecido conjunto, que se ramifica e incorpora, como fios distintos mas dialógicos, Roberto Palza, Rocío Moreno, Fernando Epelde e até eu mesma, as/os participantes do Theater Colors e do GTI Siempreviva, outras e outros artistas, além de todas e todos que foram ou são efemeramente plateia. Um conhecimento (cênico, teórico, empírico...) é produzido por meio de intercâmbios e circula sustentado por uma pedagogia horizontal, múltipla, de encantamentos¹⁹², que atravessa as paredes escolares e as da sala teatral, as fronteiras entre países, as

¹⁹¹ Em 2017 Ernesto Calderón já havia fundado o Elenco Teatral de Estudiantes Lengua y Literatura na Universidade Nacional e, durante três anos, participaram de várias atividades.

¹⁹² Ver seção 3.1 do terceiro capítulo, **Pedagogias comunitárias: o devir ‘dos de baixo’ [México]**.

diferenças linguísticas, movida — e aqui me repito, nos repetimos — por um “desejo de teatro”¹⁹³.

*

São Paulo, 01 de março de 2023.

Termino o Diário de Bordo da aventura andina com estas últimas linhas. Estou prestes a finalizar a tese, Roberto Palza e Rocío Moreno também se encontram na reta final da escrita de seus trabalhos de conclusão do mestrado online em Teatro e Artes Cênicas pela Universidade Internacional de la Rioja–México. Nossos países estão sob novos governos. O peruano Pedro Castillo foi deposto no fim de 2022, e a vice-presidente Dina Boluarte, indicada pelo Congresso para assumir a presidência, tem governado desde então um país em polvorosa, marcado por protestos e confrontos violentos. No Brasil, Luís Inácio Lula da Silva assumiu a presidência pela terceira vez em 1º de janeiro de 2023, tendo sido vitorioso numa apertada eleição, e, desde a primeira semana no comando, já tem enfrentado desafios espinhosos (a invasão da Praça dos Três Poderes em 8 de janeiro e a tragédia humanitária na Terra Indígena Yanomami, para citar alguns).

Catalina Cuántica, a peça-solo de Doris Ramos com direção e dramaturgia de Palza, estreou oficialmente em outubro de 2022, mês em que o Grupo Teatral DCP completou vinte e quatro anos. Antes, em setembro daquele ano, Roberto Palza e Ramos apresentaram uma “abertura de processo” de *Catalina Cuántica* na II Residencia Intercultural en Artes Escénicas Waka Kuyuy, em Humahuaca, Argentina, realizada pela Colectiva de Arte Comunitario Wakas en Movimiento com apoio do Iberescena, da qual Palza participou como artista-pedagogo (convidado a conduzir um curso sobre teatralidades andinas) e Ramos, como uma das/os residentes. Desde então, a peça tem sido apresentada no Centro Cultural Cuadra 21; estavam programadas para março de 2023 mais quatro sessões¹⁹⁴. “En cuanto a las presentaciones, vamos bien, me gustan mucho la propuesta y el tema, los personajes tratando de representarlos cada vez mejor”, afirmou Doris Ramos, por e-mail¹⁹⁵. Como

¹⁹³ Em remissão à obra de Maria Lúcia de S. B. Pupo, **Para Alimentar o Desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

¹⁹⁴ Em 04, 11, 18 e 19 de março, às 20h. Ver e-flyer na página do Facebook do Grupo Teatral DCP: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=649216513871876&set=a.505012128292316>>

¹⁹⁵ E-mail enviado em 06/03/2023.

informado anteriormente, a obra foi contemplada com aportes do programa de Estímulos Económicos para la Cultura 2022 do Ministério da Cultura peruano.

Retomo brevemente aquela ideia sobre as “emergências”, inspirada pelos mecanismos de manutenção e resistência do Grupo Teatral DCP, que mencionei antes. Graças à inquietação e à proatividade de Palza e de suas/seus companheiras/os, o coletivo e sua sede têm se afirmado como um núcleo convivial que irradia possibilidades de intercâmbio artístico com outros grupos e instituições independentes de toda a região andina não só do Peru, mas também dos países vizinhos. Não havia propriamente uma “cena teatral” dada a priori em Tacna, à qual bastava que o DCP se somasse; foi preciso constituí-la zelosa e pacientemente ao longo dos anos (um quarto de século!), por meio das atividades formativas oferecidas a jovens interessados/as e à incipiente audiência; da realização anual das oficinas artístico-educativas da Artilandia; da promoção de festivais, cursos e residências artísticas; da apresentação de peças para a infância e a juventude nas escolas locais etc. De modo contínuo e insistente, o DCP tem-se feito visível e presente.

Talvez, e a conclusão parece tão óbvia quanto desconcertante, não exista apenas uma cartografia na qual estejam assinalados todos os grupos e as companhias teatrais atuantes nas Américas ladinhas desta América Latina; existem, sim, cartografias: plurais, diversas, muitas vezes sobrepostas — confluências de microterritórios de atuação que abarcam expressões artísticas heterogêneas. E, em pelo menos uma dessas cartografias, ali, naquela zona fronteiriça e desértica, naquele peculiar território andino, emerge um centro artístico-pedagógico irradiador, que mantém vivo o desejo por teatro “a despeito de” e se mantém ativo e atuante justamente por isso: o Grupo Teatral Deciertopicante.

Kimvn Teatro

CHILE



[CHILE]

5. Teatro-território: *ruka* (casa), *pewma* (sonho) e *newen* (força)

“Carrego um rio. É o que sou: ‘*Aha Makav*. Isso não é uma metáfora.”
Natalie Diaz (2022)¹⁹⁶

Era a manhã de um domingo bastante frio, embora ensolarado: 26 de junho de 2022. Tomei um ônibus na região central de Santiago rumo ao Parque e Centro Cerimonial Petu Mogueleín Mahuidache¹⁹⁷, na comuna de El Bosque, ao sul da capital chilena, numa zona periférica. Cruzei a cidade: mesmo sem trânsito, em razão da distância, levei pouco mais de uma hora para chegar. Naquele dia, a comunidade de Mahuidache, formada pela população mapuche frequentadora do local, realizaria um *wiñol tripantü*¹⁹⁸ (“retorno” ou “nova saída do Sol”) — uma reunião festiva em celebração ao solstício de inverno no hemisfério sul, entre 21 e 24 de junho, época em que o Sol está mais próximo da Terra. O solstício de inverno, segundo a cosmopercepção mapuche, marca o início de um novo ciclo de semeadura. Por isso, também se diz que o *wiñol tripantü* comemora, para o povo mapuche, a etnia indígena majoritária do Chile¹⁹⁹, o “regresso” do ano, o ano que volta para recomeçar, o reinício do ciclo da natureza.

Fui convidada pelas irmãs Paula e Evelyn González Seguel²⁰⁰, artistas fundadoras do Kimvn Teatro, um coletivo multidisciplinar que em 2022 completou catorze anos de existência. Quando Paula, atriz, diretora e documentarista, e Evelyn, psicóloga, música e compositora, criaram a companhia, batizaram-na de Kimen, cujo significado é “me conheces?” em mapudungun ou mapuzungun, “o falar da terra”,

¹⁹⁶ Natalie Diaz é uma poeta indígena mojava. ‘*Aha Makav* é o nome de seu povo. In: **Poema de amor pós-colonial**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p.61.

¹⁹⁷ Outra grafia possível é Mawidache (“gente do bosque”). O nome completo do centro significa “ainda estamos vivos [,nós,] a gente do bosque”. O espaço é administrado por uma associação civil sem fins lucrativos formada por pessoas mapuche da comuna (bairro).

¹⁹⁸ Optamos pelo termo original e não por aquele “ocidentalizado”, *we tripantü*, traduzido como “ano novo” e que sugere uma ideia linear – um ano após outro – e não circular, como a concepção ancestral.

¹⁹⁹ Como veremos mais adiante, desde antes da invasão espanhola, o povo mapuche sempre ocupou o centro-sul do Chile e o sudoeste da Argentina, território denominado em mapudungun Wallmapu, que usaremos sem itálico a fim de considerá-lo, nesta tese, no mesmo patamar dos Estados nacionais.

²⁰⁰ Neste capítulo, excepcionalmente, usaremos os prenomes das artistas Paula e Evelyn, em razão do fato de, por serem irmãs, ter o mesmo sobrenome.

idioma mapuche. Ambas reconheciam suas raízes indígenas — pelo lado materno, são bisnetas de uma autoridade ancestral, a *machi* Rosa Marileo Inglés —, mas não tinham ampla compreensão dos significados políticos e artísticos daquele pertencimento identitário. Naquela época, a família pouco falava a respeito. Em 2016, já conscientes de sua identidade como *wenteche* (o grupo mapuche originário da “terra das planícies”, no sul do Chile)²⁰¹, ambas sentiram a necessidade de rebatizar a companhia como *Kimvn*²⁰² (lê-se “quimun”) — conhecimento, sabedoria em mapudungun —, respeitando o grafemário proposto pelo linguista mapuche Anselmo Raguileo.

Quando cheguei a Mahuidache naquele domingo, Evelyn já estava lá com seus filhos, Benjamín e Amaro Espinoza González, que eu já conhecia das montagens da companhia: o adolescente Benjamín esteve em *Ñuke – una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) e *Trewa – Estado-nación o el espectro de la traición* (2019), além de ter feito também apresentações musicais; e Amaro, o mais novo, atuou apenas na segunda. Maria Luísa Mercado Seguel, mãe de Paula e Evelyn, igualmente se encontrava no local. Paula havia ido visitar a avó, Elena Mercado Marileo, em sua casa na própria comuna El Bosque, e logo retornaria. Elena estava convalescente, por isso não participaria do *wiñol tripantü*. Sentei-me em uma mesa com eles, dentro de uma das *rukas*, e, enquanto conversávamos, tomei mate (estilo chimarrão) e comi *sopaipillas* (espécie de pão frito). Cada família se responsabilizava por levar seus próprios alimentos e bebidas.

Em Mahuidache, há quatro *rukas* — casas típicas mapuche — em um espaço verde, constituído como um parque. Contam os moradores mais antigos que no passado o lugar era uma espécie de lixão. Em 2006, a subprefeitura de El Bosque, em colaboração com a comunidade de migrantes mapuche que ali vivia, transformou aquele espaço e fez dele um local de convivência para a população vizinha. Aliás, de acordo com o último censo realizado no Chile (2017), a região metropolitana de Santiago concentra mais indivíduos mapuche que as regiões Araucanía e Bío-Bío juntas, porção correspondente ao território ancestral indígena. No fim do século XIX e ao longo do XX, as principais ondas de migração mapuche do sul para a capital e do

²⁰¹ Voltaremos a esse tema no decorrer do capítulo.

²⁰² No grafemário Raguileo, composto por 26 letras, o “v” substitui o “ü”. Assim, outra grafia usada para escrever, em mapudungun, o termo equivalente a “conhecimento, sabedoria” é *kimün*.

campo para a cidade aconteceram por motivações fundiárias e econômicas e, depois do golpe militar de 1973, também por questões políticas.

Eu já havia estado em Mahuidache em janeiro de 2018, como parte de uma das atividades do *Platea*, série de ações organizadas pelo Festival Internacional Santiago a Mil para programadores nacionais e estrangeiros (fui convidada na condição de curadora das Ações Pedagógicas da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo²⁰³). Naquele dia, além de nos conduzir em um pequeno tour pelo local, Paula, Evelyn e demais artistas do Kimvn Teatro apresentaram numa das *rukas*, sob a forma de *work in progress*, algumas cenas do que seria a obra *Trewa – Estado-nación o el espectro de la traición*, prevista para estrear no ano seguinte em um palco do Teatro de la Universidad Católica, em Santiago.

Foi em Mahuidache que os contornos do Kimvn Teatro (na época, Kimen Teatro) ganharam forma e densidade. Decididas a recuperar a memória familiar e compreender as tradições mapuche, Evelyn e Paula estabeleceram contato com a associação mapuche responsável pelo parque e centro cerimonial. A proposta do recém-criado coletivo teatral era oferecer lá uma oficina cênica para mulheres mapuche de idades variadas, recolher seus testemunhos e realizar uma montagem teatral. Convidaram também integrantes do Flor de Invierno, grupo de idosas do bairro. A maioria das frequentadoras de Mahuidache e do Flor de Invierno não tinha familiaridade alguma com o teatro. Ainda assim, os encontros vingaram: aconteceram semanalmente, ao longo de quase um ano. A motivação terá sido o espaço aberto e acolhedor de fala e escuta mútua, em um contexto excludente em que as mulheres mapuche periféricas eram solene e socialmente ignoradas? Provavelmente sim.

Surgiu, então, a obra *Ñi Pu Tremen – Mis antepasados* (2008), de cunho documental, que reúne dez mulheres mapuche. As mais velhas narram relatos da infância no campo e, depois, da idade adulta, já na cidade como migrantes indígenas, reconstituindo assim os caminhos de formação da própria identidade. As mais novas partilham suas memórias numa comunidade mapuche urbana. A obra tinha direção artística de Paula e direção musical de Evelyn, também compositora da trilha sonora. *Ñi Pu Tremen* fez várias apresentações no Chile e teve uma pequena temporada em Lyon, França. Tornou-se o marco referencial ético e estético da companhia iniciante. As duas peças seguintes, *Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo*

²⁰³ Atividade que conduzi de 2015 a 2020. Tive a oportunidade de acompanhar o Festival Internacional Santiago a Mil em duas ocasiões: 2017 e 2018.

(2011)²⁰⁴ e *Galvarino* (2012)²⁰⁵, também foram baseadas em narrativas reais, porém tiveram um tratamento dramatúrgico ficcional. Ambas contavam com um elenco misto de pessoas mapuche e atrizes/atores profissionais e foram pensadas para o palco, com uma montagem mais tradicional. As três peças compuseram uma trilogia documental do “Proyecto Kimen”.

Na madrugada de 1º de janeiro de 2014, um incêndio causado por fogos de artifício lançados na vizinhança destruiu duas das *rukas* de Mahuidache²⁰⁶. Naquele mesmo ano, faleceu *don* Reynaldo Cayufile Curillanca, que atuava em *Galvarino* e era membro da comunidade mapuche de El Bosque. No ano anterior, havia falecido a *papay* Juana Huaquilaf Huenuqueo (*papay* significa “avó” e é um modo carinhoso de se referir a uma mulher idosa), que integrava o elenco de *Ñi Pu Tremen*. As mortes e o incêndio provocaram a decisão de Paula e Evelyn de suspender as atividades da então Compañía de Teatro Kimen por dois anos — um período de “luto criativo”, nas palavras de Evelyn González (2018, p. 20), que trouxe mudanças na organização e nas propostas do coletivo e durou até o início de 2016. Na sequência, vieram o novo nome do grupo, novas parcerias e um reposicionamento poético, político e estético. Também é nessa nova fase, mais especificamente de 2017 a inícios de 2023, que passo a acompanhar os processos criativos do grupo.

Conheci o Kimvn Teatro quando ainda era Kimen em agosto de 2014, assistindo a uma apresentação de *Galvarino*, no Centro Cultural São Paulo, durante a 9ª edição da Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, um projeto da Cooperativa Paulista de Teatro. Estavam em cena a própria Paula González, *don* Luis Seguel Valeria²⁰⁷ (o avô materno de Paula) e a *papay* Elsa Quinchaleo. Ainda que *Galvarino* não tenha me chamado a atenção esteticamente, posto que bastante convencional a meu ver, a questão mapuche que atravessava o relato documental (e eu mal conhecia na época)

²⁰⁴ A peça entrelaça o testemunho da *lonko* (líder, chefe) de uma comunidade mapuche no sul que se tornou presa política e de outras mulheres mapuche, emigradas do campo, em luta por um terreno na periferia da cidade. Em paralelo, há a recriação de um fragmento da obra **Maria Stuart**, de Friedrich von Schiller, cuja tradução ao espanhol foi vertida ao mapudungun para, depois, ser passada ao espanhol chileno, em que as personagens Maria e Isabel se confrontam.

²⁰⁵ Obra baseada na vida de Galvarino, tio de Paula e Evelyn, ativista chileno de origem mapuche, que se exilou voluntariamente na Rússia, época da antiga União Soviética, em razão do golpe de Estado no Chile; foi assassinado por um grupo neonazista em Moscou, em 1993. A dramaturgia se inspira no texto **El Desaparecido**, do dramaturgo chileno Juan Radrigán.

²⁰⁶ Reconstruídas posteriormente, por licitação, com aportes do governo regional.

²⁰⁷ Don Lucho, como era chamado, entrou em substituição a *don* Reynaldo Cayufile, que estava enfermo e veio a falecer.

e a presença cênica de Elsa e *don Rey* — que, na peça, falavam apenas em mapudungun — me despertaram bastante interesse.

Mantive contato esporádico com Paula González por e-mail entre 2015 e 2016. Nesse período, eu me encontrava no meio do percurso de mestrado, pesquisando as atividades e os processos criativos do grupo palestino The Freedom Theatre e aprofundando-me em conceitos que viriam a ser basilares para a dissertação, a exemplo de “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989; 1992) e “corpos linguísticos” (SÁNCHEZ, 2011a). Vez ou outra me recordava de *Galvarino*, e uma certa similaridade entre a questão palestina e a mapuche fazia-se evidente; vinham à tona temas como colonialismo, ocupação territorial, silenciamento, opressão política e representação.

Em janeiro de 2017, quando acompanhei pela primeira vez o Festival Internacional Santiago a Mil como integrante do Platea, tive a possibilidade de assistir a *Ñuke – una mirada íntima hacia la resistencia mapuche*, numa ampla *ruka* instalada no vão do Centro Gabriela Mistral (GAM), em plena *Alameda* (Avenida Libertador General Bernardo O'Higgins, a principal via da capital chilena). *Ñuke* significa “mãe” em mapudungun; a montagem havia estreado e feito temporada em julho do ano anterior na mesma *ruka*, daquela vez instalada diante do Centro Cultural Estación Mapocho, na região central de Santiago. A peça, de linguagem documental e encenação realista, é pontuada por músicas compostas por Evelyn González e interpretadas ao vivo por ela e outros dois músicos; o jovem Benjamín, que fazia Kalen, o filho caçula do casal, também tinha uma canção.

Voltei a Santiago duas vezes em 2018, nos meses de janeiro e novembro/dezembro, como contarei mais adiante, e pude acompanhar ensaios e novas apresentações de *Ñuke* na mesma *ruka*, naquele momento instalada na esplanada do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, instituição destinada a abrigar e exibir documentos e testemunhos sobre o período ditatorial chileno (1973-1990). Também naquele então acompanhei as primeiras improvisações de *Trewa – Estado-nación o el espectro de la traición*. Em maio de 2019, aproveitando milhas aéreas, estive durante uma semana em Santiago para assistir a *Trewa* (fui a quatro sessões) no Teatro da Universidad Católica — o Kimvn Teatro retomava a experiência de palco, mas mantinha a *ruka* como “sede itinerante”, montando-a e trasladando-a quando necessário.

Em 2020, por meio do eixo Ações Pedagógicas na MITsp (ainda sob minha curadoria), Paula González veio a São Paulo para conduzir uma oficina dentro do projeto Laboratórios de Experimentação, o LABEXP 2 – Memórias Insubmissas, ao lado do cineasta Eduardo Chatagnier Perez e participar de algumas conversas públicas durante o festival. Sobre as três oficinas do projeto LABEXP, explico em texto do catálogo²⁰⁸:

Em três atividades independentes, mas interligadas pela provocação de arriscar propostas e formatos, artistas latino-americanas – com apoio de artistas brasileiros de diferentes linguagens – propõem experiências intensivas de criação relacionadas a temas urgentes.

Durante a pandemia do coronavírus, o Kimvn Teatro participou de algumas atividades e promoveu outras, a exemplo da inauguração da *Ruka Museo*²⁰⁹: dada a impossibilidade, naquele momento, de encontros na *ruka* itinerante, a alternativa encontrada foi a criação de uma visita guiada virtual por uma *ruka* digital, na qual se somam informações sobre o coletivo teatral e sobre elementos da cultura mapuche em três idiomas (espanhol, mapudungun e inglês). E, no período do *wiñol tripantü* em 2021, entre 20 de junho e 4 de julho, com apoio do Fondo de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas (Fondart) do Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio do Chile, o Kimvn Teatro realizou virtualmente o Festival Feyentun – Festival de Artes Escénicas de Naciones Originarias, via plataforma digital e com acesso gratuito (a palavra *feyentun*, em mapudungun, se refere ao mundo espiritual mapuche, à cosmopercepção, e poderia ser traduzida por “acreditar”). Foram convidados artistas do Chile e do México, cujos trabalhos – em diferentes linguagens – dialogavam com as culturas indígenas.

Um ano depois, portanto, estávamos reunidas e reunidos em Mahuidache para celebrar o *wiñol tripantü*. Os momentos de conversa e interação entre os vários participantes ao redor das mesas eram intercalados por períodos de música e celebração. Mais tarde, já na hora do almoço, as famílias foram convidadas a montar

²⁰⁸ VOMERO, Maria Fernanda. Que se implodam as estruturas. In: SMALL, Daniele Avila *et al.* **cartografias.mitsp_07**. Revista de Artes Cênicas. MITsp, PPGAC-ECA-USP, 2020, n. 7, p. 21. A performer mexicana Lía García e o músico Meno del Picchia foram responsáveis pelo LABEXP1 – Vozes Desobedientes, e a artista e ativista boliviana Maria Galindo e a artista visual e atriz Fany Magalhães conduziram o LABEXP 3 – Presenças incômodas: onde está a rebeldia?. Para mais informações sobre os LABEXP e aquela edição da MITsp, ver também o artigo escrito pela autora da tese, “As faíscas heréticas e eróticas da performer Lia Garcia”, publicado na revista **Urdimento** em 2021.

²⁰⁹ Disponível em <<http://kimvnteatro.cl/>> (Acesso em 19/08/2022).

suas mesas fora da *ruka*, ao redor de uma espécie de churrasqueira, onde se assavam pedaços de carne. Apesar do frio, o céu estava azul e o dia se mantinha ensolarado. A *lonko* (chefe, líder) da comunidade, Elsa Quinchaleo Avendaño, passava de mesa em mesa saudando as pessoas.

— ¿Usted se acuerda de María Fernanda, *papay* Elsa? ¿Nuestra amiga de Brasil? Ya ha venido otras veces... — disse Paula.

Elsa me olhou com atenção por uns minutos. Levantei os óculos, pois nem sempre eu os uso. Cumprimentei-a e falei mais alguma coisa, pois o sotaque sempre me denuncia. Ela abriu um sorriso e os braços:

— ¡Ah, sí! ¡Qué gusto tenerle acá! — e me deu um abraço.

Depois de estar um pouco conosco, *papay* Elsa pediu licença para cumprimentar os demais. Afinal, ela só podia ficar lá até às 17h; sairia diretamente para o GAM, pois entraria em cena às 19h com o elenco de *Mollfun: territorio de agua y muerte*, obra de dança contemporânea e performance dirigida pelo coreógrafo e bailarino Ricardo Curaqueo e inspirada na perspectiva mapuche, na qual Elsa não só integrava a coreografia como também cantava em mapudungun.

5. 1 O corpo presente: raízes e memórias subterrâneas

A reflexão presente neste capítulo, sobre como o teatro feito pelas artistas do Kimvn tem sido lapidado pela cosmovisão mapuche, entrelaça-se à própria trajetória de Elsa Quinchaleo, em seus 79 anos completados em 2022, que vem participando das atividades e obras da companhia desde seus primórdios: os encontros que originaram a primeira versão de *Ñi Pu Tremen*. Naquela época, Elsa apenas frequentava a comunidade de Mahuidache; não tinha experiência alguma em teatro ou qualquer atividade artística. Durante os catorze anos de caminhada ético-artística do coletivo teatral, ela também foi consolidando seu próprio percurso como mulher mapuche, migrante, artista e líder comunitária.

Órfã e criada por seus avós em Lautaro, na chamada Auracania, Elsa desde cedo trabalhou no campo, criando animais e cuidando da chácara. Por arranjos familiares, casou-se na adolescência com um homem que não conhecia. Embora os primeiros anos de casamento tenham sido difíceis para ela, em especial por seu

desconhecimento de tudo, segundo seu próprio relato²¹⁰, aos poucos estabeleceu uma relação de afeto e respeito com o marido. Tiveram cinco filhos, e hoje Elsa é avó e bisavó. As dificuldades econômicas fizeram a família migrar a Santiago, onde se estabeleceu na periferia da cidade. Algum tempo depois, Elsa encontrou trabalho como auxiliar de limpeza em um colégio de freiras na capital chilena. O casal logo se reuniu com outros migrantes mapuche do bairro e, quando a associação de Mahuidache foi estabelecida, passou a frequentar o local.

Naquela tarde de junho de 2008 em que Paula e Evelyn visitaram a comunidade mapuche em El Bosque para propor às frequentadoras a realização de oficinas cênicas, Elsa ainda se encontrava em luto pela morte do marido, falecido há mais de um ano e meio. A comunidade estava celebrando um *wiñol tripantü*; as artistas visitantes foram convidadas a participar da festividade. Na semana seguinte, Paula e Evelyn González formalizaram à comunidade a proposta teatral. Elsa afirma²¹¹ que encontrou na atividade um meio de superar sensação de solidão causada pelo luto e aproveitou para envolver na oficina várias das mulheres da família: a prima, a nora, a sobrinha e as três netas — Constanza Hueche Saavedra, Marlen Hueche Saavedra e Norma Hueche Nahuel, hoje também atrizes colaboradoras do Kimvn Teatro.

Durante as oficinas, em que as participantes eram convidadas a partilhar fragmentos de suas vivências, da infância no campo à chegada em Santiago, Elsa e as demais foram ganhando confiança em expressar suas memórias e recompor a própria trajetória pessoal, sem julgamentos e com acolhimento. A ideia da incipiente companhia teatral era realizar uma montagem que reproduzisse um encontro entre mulheres mapuche de gerações variadas que, entre a tessitura de peças de lã ou rodadas de mate com *sopaipillas*, contavam suas histórias; histórias individuais como reflexos da memória de um país, evidenciando o desarraigo, a discriminação, a pobreza e a marginalidade em relação ao povo mapuche.

Em seu texto no livro *Dramaturgias de la resistência: teatro documental Kimvn Marry Xipantv* (2018, p. 35), Paula González recorda, que durante seus anos de formação na Escuela de Teatro da Universidad Mayor, em Santiago, não atuou uma única vez como protagonista; seus papéis eram “*la negra*”, a babá, a mulher pobre, a

²¹⁰ Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2018, durante intervalo dos ensaios de *Ñi Pu Tremen* no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Registrada em arquivo mp3.

²¹¹ Ainda conforme seu relato em entrevista realizada em 04 de dezembro de 2018, durante intervalo de ensaios de *Ñi Pu Tremen* no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Registrada em arquivo mp3.

prostituta, a indígena etc. Certa vez, um de seus professores lhe perguntou se ela era mapuche “*de verdad*”. “Sí, mi abuela es mapuche”, respondeu Paula. “Hazte cargo, porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga”, disse, então, o professor. Além desse “conselho”, uma peça assistida na reta final do curso também se tornou marcante: *Dale recuerdos (Je pense à Vous)*, dirigida pelo francês Didier Ruiz²¹², na qual homens e mulheres de mais de 70 anos, não atores e não atrizes, contavam em cena lembranças e anedotas de sua vida. “En ese espacio, en una sala negra, me encontré como espectadora con la realidad, esa que tanto me fascina y que ha marcado la línea de trabajo de un lenguaje teatral que sigo incesantemente descubriendo”, comenta ela (op. cit, p. 35). Paula se deu conta de que, no palco, a memória ganhava um sentido político²¹³.

Não é uma mera coincidência que, ao recompor sua própria trajetória em texto, Paula González recupere esses dois momentos — o conselho do professor e o impacto que a montagem com idosos lhe provocou — para traçar a genealogia do Kimvn Teatro a partir da montagem de *Ñi Pu Tremen*. Em sua experiência como estudante de Artes Cênicas, não lhe foi permitido atuar em papéis que supostamente não condiziam com o que ela, com seu corpo e como indivíduo, representava. Restou-lhe, portanto, durante o período acadêmico, mimetizar na representação teatral as dinâmicas sociais que recaem sobre as pessoas identificadas como mapuche (e/ou migrantes do campo, e/ou periféricos e periféricas). No entanto, a possibilidade de levar aos palcos *abuelas* e *abuelos* mapuche a narrar suas próprias histórias sugeria um meio de romper com a aparente ordem teatral dominante.

Por isso, tampouco é à toa o fato de que eu, na função de pesquisadora, me detenha em elementos biográficos tanto de Paula quanto de Elsa, respectivamente diretora e atriz de *Ñi Pu Tremen*, para ressaltar dinâmicas que se repetem na cena artística e na cena sociopolítica: afinal, o teatro permite a vivência de inúmeros personagens — o exercício de fingir ser um outro que não si mesmo. Mas será que o poder que age no teatro (cf. DELEUZE, 2010) autoriza que aquelas/es tidas/os como subalternizadas/os não só (1) entrem em cena e desempenhem outros papéis que

²¹² Ruiz iniciou esse projeto em 1999. Atualmente está em sua 36ª versão, sempre com não atores e não atrizes de grupos sociais específicos.

²¹³ Ver entrevista: HUENCHUMIL, Paula. “Paula González, directora mapuche: ‘Uso el teatro para visibilizar y denunciar la violencia hacia nuestro pueblo’”. Notícias. **U-Chile Indígena**. 29/03/2019. Disponível em: <<http://www.uchileindigena.cl/paula-gonzalez-directora-mapuche-uso-el-teatro-para-visibilizar-y-denunciar/>> (Acesso em 21/10/2022).

não os definidos sociopoliticamente, mas também (2) politizem sua “ferida” (MOMBAÇA, 2021) cenicamente, sem submeter-se a procedimentos artísticos extrativistas?²¹⁴

Paula González comentou²¹⁵ que, passadas as primeiras apresentações da obra, parte da comunidade questionou seus reais interesses em realizar *Ñi Pu Tremen*, insinuando que ela “estava lucrando com as histórias de todas as mulheres”, o que a fez se afastar temporariamente de Mahuidache. Segundo ela, foi somente após as apresentações da obra em Lyon, França, em 2011, que houve o reconhecimento de que o trabalho trazia benefícios a todas, não só a Paula. O relato é significativo porque desvela o crescente incômodo daqueles e daquelas que se sentem alvo das dinâmicas de “extração, objetificação e consumo do outro” (MOMBAÇA, 2021) ainda presentes nos espaços de arte, sobretudo os hegemônicos.

Um breve parêntese: no Brasil, em 2018, quando o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), capitaneado pela atriz trans Renata Carvalho, reivindicou maior representatividade para atores e atrizes trans pedindo que artistas cis não aceitassem mais fazer personagens trans a fim de ampliar a própria empregabilidade de pessoas trans, veio à tona uma crítica — feita sobretudo por artistas, acadêmicas/os e críticas/os teatrais eminentemente brancas/os e cis — contra os ativismos identitários. Como principal argumento, ressaltava-se que o cerne da arte teatral era a possibilidade de se encarnar um personagem independentemente de suas características raciais, de gênero, idade ou orientação sexual.

Volta e meia, o assunto tem voltado à mídia ou às redes sociais brasileiras. Em agosto de 2022, o jornalista Hélio Schwartzman, colunista da *Folha de S. Paulo*, publicou um artigo intitulado “Identitarismo complica vida de atores”²¹⁶, no qual sugere a existência de uma tendência mundial de impor que “[p]apéis de personagens com claras distinções raciais, de orientação sexual ou com características físicas bem definidas devem ser reservados para atores com esses mesmos traços”. Cita uma montagem da Royal Shakespeare Company de *Ricardo III* com um ator portador de deficiência no papel do protagonista, descrito na dramaturgia como manco e corcunda, e outra da nova-iorquina The Public Theater, durante o festival Free

²¹⁴ Ver discussão tratada no capítulo 3 da presente tese.

²¹⁵ Entrevista realizada em 11/12/2018, na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.

²¹⁶ SCHWARTSMAN, Hélio. Identitarismo complica vida de atores. **Folha de S. Paulo**, 07/08/2022 (edição impressa).

Shakespeare in the Park, em que uma atriz negra interpreta o rei. E arremata com a conclusão de que “toda exigência é descabida. Diretores e produtores, assim como autores, são livres para fazer o que bem entenderem” (SCHWARTSMAN, 2022).

Ainda que o texto do colunista não tenha me convencido em nada²¹⁷, eu o menciono aqui a fim de registrar uma pergunta-chave: quem personifica o “sujeito universal” no teatro e, portanto, tem e sempre teve a permissão (tácita e legitimada socialmente) de atuar em todos os papéis, fazer todos os personagens *independentemente de suas características*? Quem tem podido fingir-se outro nos palcos ao longo de décadas e séculos, experimentando a liberdade proporcionada pela arte teatral de encarnar quaisquer personagens? Paula González, por exemplo, durante seu curso acadêmico, não pôde. Existem corpos que ainda hoje, em cena, não podem colocar-se a serviço da representação e devem permanecer condicionados à retórica dominante²¹⁸. Por quê?

No artigo “¿Quién tiene miedo a la representación?” (2011b), o pesquisador e teórico espanhol José Antonio Sánchez afirma:

Quando el poder persigue un cuerpo, lo persigue en cuanto cuerpo, no su representación, lo persigue por lo que representa, pero lo persigue en sí. Del mismo modo, los cuerpos que resisten al poder o que reclaman justicia son cuerpos que se representan a sí mismos, no pueden enviar su representación. [...] Cuando quien ha sufrido la violencia habla por sí mismo, encuentra la fuerza y la serenidad para aportar su testimonio públicamente en primera persona, ¿qué derecho tiene el actor a representarlo? Se trata entonces de recuperar el cuerpo que se representa a sí mismo, en el teatro y fuera del teatro.

Tal reflexão, a meu ver, relaciona-se ao conceito de “corpo linguístico”, cunhado pelo mesmo Sánchez (2011a): o corpo que constitui linguagem — uma linguagem, por definição, coletiva e conectiva. A experiência contemporânea do corpo, diz Sánchez (ibid., p. 12), contrasta com as concepções anteriores de corpo-imagem, corpo-sentido e corpo orgânico. O corpo linguístico revela-se fonte de enunciações; nele, o ato

²¹⁷ Peças formadas por um elenco 100% branco e cis interpretando todos os papéis e participando em todas as etapas da produção continuam sendo montadas no Brasil e no mundo. Fico, então, com a questão: qual é, de fato, o verdadeiro incômodo do autor da coluna? A menção às versões recentes de Ricardo III não sustenta seu argumento.

²¹⁸ O Chile (ainda) não tem um movimento coletivo em prol de maior representatividade de grupos minorizados na arte, a exemplo do Monart brasileiro ou do Poder Prieto mexicano, uma coletividade nascida de “la necesidad imperante de cambiar las narrativas y prácticas racistas, que han sido normalizadas, reproducidas y perpetuadas en la industria audiovisual y del entretenimiento [...] [hacia aquellas y aquellos] que han vivido en desventaja por su origen, su tono de piel morena o negra” (ver <poderprieto.mx>; acesso em 17/10/2022).

mesmo de falar torna-se decisivo. Sua performatividade, portanto, centra-se na voz, não como materialidade orgânica, mas como expressão de uma oralidade mediada. “[C]uando las representaciones no sirven, el cuerpo que se representa a sí mismo debe mostrarse y entrar en acción”, afirma Sánchez (2011b). Dar-se a ver e expressar-se.

A obra *Ñi Pu Tremen* apoia-se no relato oral, um dos pilares das culturas tradicionais (a mapuche entre elas), e intercala momentos de conversa e testemunho — alguns em mapudungun — com outros mais musicais e performáticos. Pude assistir aos ensaios e à remontagem da peça²¹⁹, em novembro de 2018, enquanto a *ruka* itinerante esteve instalada na esplanada do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos (de fim de janeiro a dezembro daquele ano). Mesmo com algumas substituições na nova versão de *Ñi Pu Tremen*, em razão de falecimento ou temas de saúde (e, conseqüentemente, a inserção de outros testemunhos), a linha dramática se manteve. A sensação é que somos espectadoras/es não de uma obra teatral, mas de um *trawün* (reunião, encontro) ou *nütramkan* (conversação cotidiana), em que mulheres jovens, adultas e idosas compartilham vivências (*nütram*, relato não ficcional) em um espaço que se estabelece íntimo e coletivo ao mesmo tempo. Uma conversa entre amigas, uma lembrança conjunta.

Presença e memória, portanto, carne e signo. Mulheres mapuche, migrantes e habitantes da periferia de Santiago, rememoram e atualizam suas lembranças: corpos que representam a si mesmos, corpos linguísticos. Em *Ñi Pu Tremen*, não há uma ficção a priori à qual as mulheres devem se submeter para ocupar a cena. Elas estão ali como elas mesmas e sabem o que vão narrar: suas próprias histórias e vivências, uma espécie de *contraficção* diante da ficção consensual e dominante tomada como realidade. Como afirma o filósofo francês Jacques Rancière (2012, pp. 74-75): “A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. [...] Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções”. Evidentemente, na obra, há uma elaboração dramático-cênica — a edição dos relatos das *abuelas*, o ordenamento desses relatos, as pontuações feitas pelas mais jovens, as inserções musicais ao vivo, a hora do mate, o momento do *purrún* (dança

²¹⁹ A primeira versão da obra foi financiada pela Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (Conadi), em 2008. Posteriormente a peça teve financiamento da Línea Apoyo a la Circulación do Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) em 2012.

tradicional) e a passagem em que as *abuelas* vestem a indumentária mapuche como símbolo do reencontro com as próprias origens antes de realizar uma rogativa, momento cerimonioso de agradecimento às forças da natureza.

Os ensaios a que assisti baseavam-se muito mais no repasse da estrutura cênica que em ajustes no conteúdo das falas. Paula González (2018, p. 26) comenta a respeito das descobertas e constatações ocorridas ao longo da tessitura dramatúrgica, que começou com o registro dos testemunhos das participantes das oficinas realizadas em Mahuidache:

Durante el proceso de transcripción de los testimonios de las protagonistas de *Ñi Pu Tremen – Mis antepasados*, tuve un *pewma* (sueño). En él aparecían las manos de una abuela que tocaban mi rostro, sus manos eran morenas, arrugadas. Al despertar supe que esas manos eran las de mi bisabuela machi Rosa Marileo, que desde ese minuto se posa en mí, en todo lo que hago y todo lo que decido hacer cuando estoy creando desde el rescate de la memoria del pueblo al cual pertenezco, un pueblo en contradicciones, desparramado y reducido de su territorialidad, un pueblo que reclama justicia y dignidad, un pueblo que resiste la violencia histórica por parte del poder.

O processo de criação da obra aciona o tempo espiralar da ancestralidade (MARTINS, 2021): rompe a estrutura linear e progressiva da história oficial e, ao articular passado e presente, estabelece uma circularidade das histórias individuais que compõem o relato coletivo interconectado (uma das bases do *kimün* mapuche). E o mais importante: por meio da oralidade e da reiteração, traz à tona as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989), aquelas não ditas, inconfessáveis, mantidas à margem da tal “memória organizada” construída e difundida por meio das ficções de poder. De acordo com o sociólogo austríaco Michel Pollak (op. cit, p. 5):

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.

Para compreender a força da expressão pública de tais memórias subterrâneas para as próprias *abuelas* e para a peça como *acontecimento* teatral, é preciso retomar

alguns eventos que contribuíram para a marginalização das comunidades mapuche e a ocupação de seu território. O Chile, como nação, tornou-se independente da Espanha, a antiga metrópole, em 1818 e confirmou Santiago como a capital do incipiente país. Em 1860, o recente Estado chileno iniciou um processo de expansão territorial ao sul, para além da chamada *vieja frontera*, estabelecida por meio de acordos entre autoridades coloniais e mapuche em fins do século XVI e meados do XVII. A *frontera* marcava o início das “terras dos índios”, que se estendiam do rio Bío-Bío até o rio Toltén. Durante todo o período colonial, o território mapuche – Wallmapu para os povos originários; Auracanía²²⁰ para os *winkas* (estrangeiros, invasores) – permaneceu salvaguardado. Porém, a expansão estatal, de caráter militar, fundiário, administrativo e jurisdicional, estabeleceu um processo de despossessão territorial que fez uso de uma série de dispositivos de disciplina e violência contra a população originária, confirmando que o projeto nacional chileno não incluía o povo mapuche (PAIRICAN, 2014).

Foram cerca de 5 milhões de hectares de território abocanhados pelo Estado por meio de apropriações administrativas (com uso do argumento “terra sem gente”), anexações econômicas, ocupação militar e venda de terras a colonos chilenos e estrangeiros. Entre 1884 e 1929, ocorreu o processo conhecido como “redução”. Aos indígenas, o Estado outorgou os *títulos de merced*, documentos de propriedade de terras, destinando às famílias mapuche porções mínimas e aleatórias do território. Nos litígios por conta da sobreposição de posse, geralmente os não mapuche eram favorecidos. O empobrecimento e a falta de recursos para o sustento familiar passaram a gerar uma intensa migração às cidades, em especial a Santiago. Décadas mais tarde, com a reforma agrária promovida entre os governos de Frey e Allende (1962-1973), parte dessas terras legalizadas voltou aos indígenas. No entanto, uma lei do período ditatorial (1979) instituiu a divisão dos *títulos de merced* em direitos de posse individual, estimulando o esfacelamento da experiência comunitária mapuche.

Ao longo de todo esse período, o povo mapuche foi submetido a tentativas de “chilenização”, além de racismo e outros meios de violência simbólica, por meio da inferiorização e negação da língua, do vestuário típico, das crenças, das formas de vida características etc. Em *Malon – La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013* (2014), o historiador mapuche Fernando Pairican Padilla exemplifica a internalização

²²⁰ Optamos pela grafia em espanhol a fim de respeitar a pronúncia original.

da vergonha de ser indígena nas novas gerações por meio da história do militante mapuche Marco Millanao, que, em muitas ocasiões durante sua infância no campo, acompanhou sua mãe, *Doña* Josefina, a vender frangos numa cidadezinha da região:

Doña Josefina siempre vistió con su ropa mapuche, su *trapelacucha*, prendedor y *trarilonko*²²¹. Millanao recuerda que la gente del pueblo la miraba con menosprecio por lo mismo. [...] Varias veces se distanció de ella al caminar. Con un tono de tristeza, se palpa en él una contradicción interna cuando recuerda aquellos momentos: ‘Tengo una historia y no sé por qué me sucedían esas cosas igual (...) me daba como vergüenza andar con mi mamá, a lo mejor, no lo hacía porque la discriminaba, sino porque... todavía, hoy me pregunto por qué lo hacía y, no solamente yo... [...]’. (PAIRICAN, op. cit, pp. 81-82).

Em seus testemunhos, algumas das participantes de *Ñi Pu Tremén* mencionam a subalternização e o racismo sofridos em razão da cor da pele e da origem indígena e camponesa (cf. GONZÁLEZ et al, 2018). Por isso, a possibilidade de representarem a si mesmas em cena, falarem — usando, inclusive, o mapudungun — e serem escutadas e, especialmente, reviver e revitalizar uma prática elementar da sociabilidade mapuche (*nütramkan*, a conversação cotidiana) lhes propicia uma experiência de emancipação político-criativa; já não são mais ausentes ou irrepresentadas da cena. Basta considerar, como assinalei anteriormente, a trajetória artística e comunitária da hoje *lonko* Elsa Quinchaleo.

Assim, *Ñi Pu Tremén* marca não apenas o início da companhia teatral das irmãs González Seguel e de sua relação com a comunidade de Mahuidache; ou de um processo criativo baseado na escuta e na recuperação de “memórias subterrâneas”; ou ainda, da gradativa conscientização sobre uma certa *mapuchidad* (PAIRICAN, 2014) para além da cidadania chilena. O encontro daquelas mulheres e a ocupação da cena por elas estabelecem/ têm estabelecido um projeto artístico e político no qual o teatro é considerado (1) espaço de restituição de um imaginário silenciado e ignorado e (2) proposta de redistribuição do sensível e (re)(a)apresentação de presenças.

5. 2 Wallmapu: cartografias ancestrais expandidas

²²¹ A *trapelacucha* e o prendedor são joias peitorais feitas de prata. O *trarilonko* é uma faixa têxtil artesanal que se usa na cabeça.

Wallmapu: território ancestral mapuche, espaço-devir, com uma dimensão não apenas física ou espacial, mas também transcendente. *Mapu*, em mapudungun, significa terra, mas não apenas em seu aspecto material (neste caso, o conceito seria *Püji mapu*); refere-se também a espaços e forças que se complementam e interagem (cf. MILLALÉN, 2006, p. 31). *Mapu* é, então, o componente fundamental de uma identidade territorial interconectada, base de uma episteme comum; daí o nexo — material e espiritual — indissolúvel explícito na própria autodenominação: *mapu-che*, ou seja, gente da terra (*che* = povo, gente).

É provável que essa autodenominação tenha surgido posteriormente à invasão espanhola; antes, o reconhecimento de cada agrupamento, segundo suas características geográficas e simbólicas mais específicas, dava-se em relação ao sentido de orientação espacial, presente na cosmopercepção originária: *puelche* (o povo do leste, de onde sai o sol); *lafkenche* (o povo do mar, da costa); *williche* (o povo do sul) e *pikunche* (o povo do norte). Assim, *fütalmapu*, “a grande terra”, expressava o espaço natural compartilhado e era o termo que correspondia às quatro macrorregiões nas quais os mapuche se organizavam (*Lafkenmapu*, *Willimapu* etc.). Da relação com os lugares derivaram outras denominações: os *pewenche* (o povo da terra, da cordilheira dos Andes, constituído ao redor do *pewen*, araucária); os *wenteche* (*los arribanos*, o povo de “em cima”, das planícies); os *nagche* (o povo dos vales) etc.

A invasão espanhola e o empreendimento colonial perturbaram a organização socioterritorial mapuche e provocaram uma espécie de reconfiguração do reconhecimento da pertença por parte dos diferentes grupos mapuche — é possível que o termo Wallmapu tenha surgido nesse contexto: os povos ao redor (*wall*) da terra. A base linguística comum foi essencial para esse processo de reformulação do conjunto. A porção de Wallmapu que hoje corresponde à parte mapuche do Estado chileno era chamada *Gulumapu*, ou seja, terra a ocidente do *Pire Mapu* (a Cordilheira dos Andes), uma referência fundamental do espaço compartilhado (*Puelmapu* era a terra mapuche do leste, colonizada pelo Estado argentino).

Portanto, Wallmapu não se refere às noções ocidentais de Estado (construto político-militar) ou de nação (conceito ideológico), mas à expressão de uma vivência territorializada e permeada por dinâmicas sociointerativas, inclusive com os outros-mais-que-humanos. Detenho-me nessas descrições para ressaltar a importância do território, em sua acepção mais ampla e transcendente, na constituição do ser/ sentir-

se/ saber-se mapuche, em que a interação entre natureza e cultura se revela intrínseca, amalgamada e indissolúvel — experiência que antecede o próprio conceito teórico *naturezacultura* cunhado em âmbito acadêmico por Donna Haraway (2021), mas que o expressa e o explica tão bem.

— *Me tengo que ir al sur.*

Durante quase dois anos, entre meados de 2014 e o início de 2016, as irmãs Paula e Evelyn González mantiveram-se afastadas da comunidade Mahuidache e suspenderam as atividades teatrais da jovem companhia, dedicando-se a outros trabalhos. Certo dia, contudo, Paula recebeu uma mensagem do dramaturgo *champurria*²²² David Arancibia Urzúa, que escrevera — no contexto do Seminário de Dramaturgia promovido pelo Royal Court Theatre²²³ — um texto chamado *Ñuke* (madre) e sonhara que deveria pedir a ela, Paula, que o encenara.

A dramaturgia acompanha os dilemas de uma família mapuche cujo filho mais velho está preso em razão dos constantes embates pela terra entre as comunidades indígenas e os *carabineros*, a polícia chilena, que acaba protegendo os interesses de grandes empresas de exploração florestal, aquífera e mineira instaladas em território mapuche com anuência do Estado. Arancibia se baseou em casos reais de violência ocorridos em comunidades da região da Araucanía, e o desfecho é inspirado na cena “O Espião”, do texto *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, em que um menino desaparece de casa subitamente e os pais, atormentados, fantasiam com uma possível represália do regime nazista.

A retomada da companhia, agora já batizada de Kimvn Teatro, também marcou um deslocamento na linguagem artística usada para trabalhar as questões mapuche: o material poético passou das biografias pessoais ou familiares para o relato documental com tratamento estético ficcional. A experiência com os testemunhos, adquirida com as três primeiras montagens do coletivo, levou Paula a questionar as falas dos personagens criados por Arancibia; em vez de expressar apenas um

²²² Termo em mapudungun que alude ao heterogêneo, à ideia de mescla, mistura; no início, não havia conotação racial, referia-se à mistura do sangue mapuche ao sangue *winka*. No entanto, atualmente o termo tem sido usado para “identidades fronteiriças”, como o *ch'ixi*. O “mestiço”, em português, não carrega tal politicidade. Ao denominar-se *champurria*, Arancibia reivindica sua ascendência mapuche ao mesmo tempo que reconhece que é fruto do processo colonial.

²²³ David Arancibia participou do primeiro Seminário de Dramaturgia que o Royal Court Theatre realizou em Santiago, Chile, ao lado de outros 11 jovens dramaturgos chilenos. O seminário ocorreu entre 2012 e 2013 e teve três oficinas intensivas de criação e desenvolvimento de um texto dramático sob orientação de profissionais do RCT.

discurso imaginado pelo autor, mesmo que baseado em pesquisas e conversas, não seria melhor incorporar trechos testemunhais a fim de que a obra não caísse em uma abordagem panfletária ou artificial?²²⁴ Além disso, elementos biográficos das atrizes e dos atores igualmente foram usados para criar “um tecido entre o texto e a linguagem documental” (GONZÁLEZ, 2018, p. 153).

Assim, o relato oral tem, na produção poética do Kimvn Teatro, o mesmo status do documento e do arquivo como materialidade mnemônica, fonte fidedigna da experiência mapuche, garantindo também a polifonia característica à memória coletiva. A dramaturgia torna-se, então, uma “oralitura”, como diz David Arancibia Urzúa (apud GONZÁLEZ, p. 32), um texto vivo que guarda em si registros de conversas, relatos, vivências e testemunhos. Paula também recuperou elementos do caso das irmãs Berta e Nicolasa Quintreman, duas mulheres mapuche que se opuseram a abandonar suas terras para que se construísse a central hidrelétrica Ralco, no Alto Bío-Bío, no fim dos anos 1990. Em 2013, Nicolasa foi encontrada morta no lago artificial formado pelas águas da represa – a autópsia indicou afogamento por queda accidental.

— *Me tengo que ir al sur.*

Paula viajou a Cañete, na região do Bío-Bío, em Wallmapu, a fim de visitar uma comunidade mapuche das proximidades que estava em reivindicação política e territorial, e realizar suas entrevistas com ativistas indígenas. Na metrópole Santiago, capital da república e sede do governo, a percepção sobre a resistência mapuche às políticas neoliberais (e neocoloniais) de ocupação do território (por meio de hidrelétricas, mineradoras, empresas agroflorestais) nem sempre alcança a complexidade que a questão carrega, já que as dinâmicas e tensões sociais se dão de outro modo e com diferentes atores políticos. Além disso, o discurso oficial associa o movimento mapuche a estereótipos e atos de violência, simplificando suas demandas e sua linguagem e “restringindo-o” a focos localizados.

Como escreve o poeta e escritor mapuche Jaime Luis Huenún no prefácio ao livro de Pairican (2014, p. 16):

Dibujar al subalterno como un tipejo belicoso, que genera un conflicto de manera inexplicable y unilateral, crea en la opinión pública — y no pocas veces en el mismo sujeto colonizado — la repulsiva imagen del

²²⁴ Entrevista realizada em 11/12/2018, na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.

loco, del primitivo, del delincuente y del terrorista, enemigos per se del estado de derecho, la paz social, la civilización e el progreso.

Durante os ensaios de *Ñuke*, com a dramaturgia já nutrida de testemunhos, outras mudanças foram feitas. O personagem de Kalen, o caçula do casal Carmen e José cujo irmão está preso, seria interpretado por Benjamín, o filho mais velho de Evelyn González, na época com 9 anos de idade. Por isso, Paula e a irmã optaram por mudar o desfecho em que o garoto morria, vítima da repressão policial. Além disso, ambas sentiram necessidade de que Elsa Quinchaleo se somasse ao elenco e lhe criaram um papel importante: o de *ñuke* da família, a mãe de José, avó de Kalen. Há uma cena em que a *papay* Juana, interpretada por Elsa, narra suas vivências naquela terra; boa parte de sua fala, feita em mapudungun, é depoimento real. Durante a peça, ela prepara *sopaipillas* que são distribuídas para o público. E é essa personagem quem morre no final, atingida pelos *carabineros*.

Outra atriz que empresta suas memórias à personagem é Francisca Maldonado Herrera, que interpreta Hortensia, parente de Carmen e José. Assim diz a rubrica na dramaturgia publicada em livro (GONZÁLEZ, 2018, p. 160): “La música acompaña las palabras de Hortensia, palabras que van más allá del personaje creado para esta. Son las memorias de la actriz, quien interpreta este rol, quien pone al servicio de la narración su propia historia”. Francisca/Hortensia fala sobre o pai, que, nos primeiros meses da ditadura militar chilena iniciada com o golpe de Estado em 11 de setembro de 1973, ficou quatro dias detido no Estadio Nacional do Chile, local improvisado pelos militares como prisão e arena de torturas e assassinatos.

Corpos linguísticos, oraliturgia e a cena: há todo um repertório performatizado de *naturezacultura* mapuche trabalhado em conjunto com estruturas ocidentais de encenação teatral em *Ñuke* constituindo-se uma espécie de rizoma cênico.

— *Tienes que ir al sur.*

Também eu senti necessidade de “materializar” esse sul, de torná-lo mais concreto, mais “palpável”. Naquele novembro de 2018, antes de me estabelecer em Santiago, eu já tinha estado uma semana no sul do Chile (o “sul do sul”), mais precisamente em Coyhaique, porta de entrada para a Patagônia chilena, visitando uma amiga. Contudo, não era esse “sul” que mencionávamos nas conversas com as e os artistas do Kimvn Teatro; eu não havia pisado ainda em Wallmapu. Numa decisão

um tanto repentina — faltava apenas uma semana e meia para meu retorno ao Brasil, em meados de dezembro —, decidi viajar de ônibus a Temuco²²⁵ (região da Araucanía) e a Concepción (região do Bío Bío), tentar visitar algumas localidades e conversar com figuras interessantes, indicadas por amigas e amigos.

Quando me deparei com os extensos e imponentes bosques de araucária (*pewen*) nas proximidades de Temuco, comecei a entender, talvez mais com os sentidos que com a razão, a relação transcendente e imanente do indivíduo com seu território e o universo material e simbólico em disputa. Tateei minha própria tradução para o conceito de *naturezacultura*. Em Pucón, cidade turística da região à beira do lago Villarrica, senti-me todo o tempo acompanhada (e vigiada) pelo imponente vulcão Villarrica, uma presença incontornável. Em Concepción, tive a oportunidade de admirar o portentoso rio Bío Bío. Aos poucos, fui atribuindo contornos a Wallmapu.

Em 14 de novembro daquele mesmo ano, Camilo Catrillanca, um jovem mapuche de 24 anos, tinha sido executado com um tiro na cabeça pelo Comando Jungla, um grupo tático de *carabineros*, enquanto dirigia um trator ao lado de um jovem de 15 anos, na comunidade Temucucui — da qual era porta-voz —, também na região da Araucanía. O assassinato de Catrillanca provocou uma série de protestos em todo o país. Assim, a situação em Wallmapu não estava nada tranquila. No dia anterior ao da minha chegada em Temuco, tinha ocorrido mais um confronto entre a polícia e um grupo de *hortaliceras* mapuche, vendedoras ambulantes de produtos agrícolas que protestavam contra a proibição ao comércio na zona central. Os jornais assinalavam abuso da força por parte dos *carabineros* durante a remoção das mulheres, que, por sua vez, argumentavam que o comércio de seus produtos ali era uma prática de anos. Havia, portanto, certa tensão no ar.

Dos centros urbanos que visitei naquele breve périplo por Wallmapu, Temuco talvez seja a melhor síntese de uma cidade *champurria*, onde os elementos da herança colonial misturam-se a monumentos republicanos e a rastros e latências mapuche; ali, a desigualdade social que separa ricos e pobres, elite e migrantes camponeses e/ou indígenas se revela de maneira mais explícita. A própria formação da cidade revela esse caráter contraditório: Temuco se originou de um forte militar erguido no encerramento da campanha denominada “pacificação da Araucanía”

²²⁵ A cidade de Temuco se originou de um forte militar erguido no encerramento da campanha denominada “pacificação da Araucanía” (1881).

(1881). Aliás, cabe um parêntese para esse termo que volta e meia aparece em discursos oficiais como algo positivo:

Por ‘pacificação’ entendemos uma estratégia de dominação justificada pela tentativa de retorno a uma ordem originária, tida como universalmente válida ou benéfica (cabe lembrar que, em português, o termo está historicamente relacionado às práticas de gestão tutelar sobre a população autóctone do território brasileiro, do período colonial ao Brasil republicano²²⁶) (VOMERO, 2017, p. 80).

Ora, se o território é parte indissociável da autopercepção e da cosmopercepção mapuche, como traduzi-lo cenicamente? E como teatralmente não pacificar as contradições, tensões e opressões que permeiam as vivências e os ativismos mapuche na atualidade? Talvez o que poderíamos chamar de “teatro mapuche” — ou, pelo menos, a proposta do Kimvn Teatro de um “teatro documental mapuche” (nos dois termos o conceito ocidental “teatro” faz ruído) —, mais além de práticas performativas festivas ou ritualísticas conjugadas (que outras tradições também apresentam), seria uma criação cênica que contemple, de modo pleno, o saber e a presença do território, esse amálgama indissociável entre corpo e lugar, entre natureza e cultura, uma memória coletiva que emerge tanto da terra compartilhada quanto das subjetividades singulares (a “comunidade que vem” de Agamben), na qual o espaço *constitui* uma temporalidade distinta enquanto *é constituído* por ela. De novo, então, a pergunta: de que modo traduzir tudo isso cenicamente?

— *Hay que levantar una ruka.*

Durante os ensaios de *Ñuke*, que ocorriam na comunidade de Mahuidache, a equipe de criação chegou à conclusão de que a peça deveria acontecer numa *ruka*, cujo interior fosse o cenário partilhado pelo elenco e pelo público. Apesar das dificuldades e dos protocolos para erguer uma *ruka* e mantê-la, todos toparam o desafio e assim se fez. Quando *Ñuke* estreou, em julho de 2016, a *ruka* estava instalada diante do Centro Cultural Estación Mapocho, em Santiago. Depois, obra e “casa” foram para o vão do Centro Gabriela Mistral (2017), também na capital. Em janeiro de 2018, a *ruka* viajou a Wallmapu, pois a peça foi apresentada em Villarrica,

²²⁶ Ver: OLIVEIRA, João Pacheco de. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, pp. 125-161, abril 2014.

Temuco, Cañete e Concepción. No fim daquele mesmo janeiro, de volta a Santiago, foi instalada na esplanada do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos.

Em 2020, a *ruka* quase esteve no Museo Violeta Parra, mas o prédio foi queimado durante os confrontos entre manifestantes e a polícia em fevereiro daquele ano. Em 2021, sob pandemia, chegou ao Centro Cultural San Joaquín, bairro da região sul de Santiago, como parte de uma parceria²²⁷ que contempla atividades formativas, rodas de conversa, apresentações teatrais ou musicais e exposições de mostras artísticas. Também em 2021, o Kimvn Teatro “inaugurou” uma *Ruka Museo* virtual, uma página interativa no site do coletivo, que — a modo de uma visita guiada — apresenta informações tanto sobre a companhia teatral quanto sobre a cosmo percepção mapuche e suas expressões artísticas²²⁸.

Em uma de nossas conversas presenciais²²⁹, Paula comentou:

[Para la comunidad de Mahuidache,] no existía eso de una *ruka* itinerante, no pudiera ser que yo anduviera con una *ruka* que se armara y se desarmara. Miles de reuniones con toda la gente de la comunidad, los dirigentes. Para mí, la *ruka* no es solamente una escenografía. Pero para la gente de la comunidad eso no tenía nada que ver con lo ceremonial mapuche. Hay que estar lidiando bastante [con los protocolos], yo siento que les estoy educando a las personas de la comunidad en términos de arte y de lo que hago como arte.

A *ruka* não foi, portanto, uma cenografia temporária; tornou-se a “casa itinerante” dos artistas do Kimvn Teatro desde 2016. No exercício de tradução cênica que tem constituído um possível “teatro documental mapuche”, a *ruka* itinerante representa um elemento-chave da territorialidade e da sociabilidade mapuche; transforma-se também em uma espécie de arquivo móvel, expressando os deslocamentos e migrações da população mapuche como parte de uma experiência de *reterritorialização*, ou seja, de recriação das relações comunitárias cotidianas em consonância com a produção de um novo espaço simbólico.

Assim, um elemento-chave nos processos artísticos coletivos que conseguem estabelecer fendas/ brechas/ rachaduras na ordem político-econômica vigente, no ideário que a ela subjaz ou nas relações que ela engendra é justamente a imbricação

²²⁷ O projeto conta com apoio e patrocínio, respectivamente, do Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) e do Programa de Apoyo a Organizaciones Culturales Colaboradoras del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

²²⁸ Disponível em <<https://kimvn teatro.cl/>> (Acesso em 24/10/2022).

²²⁹ Entrevista realizada em 11/12/2018, na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.

do/no/com o território nas dinâmicas criativas, na tessitura sociopedagógica do grupo, nas parcerias estabelecidas e nas obras ou atividades resultantes. No caso do Kimvn Teatro, outros fatores se somam: além do espaço de restituição de um imaginário silenciado e ignorado e da (re)(a)apresentação de presenças (ausentes da cena pública), que já destacamos anteriormente, o uso da música como forma de transmissão de conhecimento e de atualização mnemônica, no caso das peças e uma proposta documental que atravessa a ficção e se deixa atravessar por ela (a inserção de depoimentos biográficos em meio à dramaturgia, por exemplo).

A *ruka* itinerante do Kimvn Teatro, como experiência de *reterritorialização* mapuche a partir da cena teatral, se une à conformação de uma epistemologia prática *mapurbe*²³⁰, isto é, mapuche urbana/ em trânsito, no espaço do *Mapurbekistán*, conforme a definição do historiador mapuche Claudio Alvarado Lincopi (2016)²³¹, baseado nas dinâmicas contínuas entre corpo e cidade e refletido nos setores populares e periféricos de Santiago que abrigam migrantes mapuche e seus descendentes. Não se trata de uma recriação urbana, em menor escala, de Wallmapu ou de *Gulumapu* (a porção chilena do território ancestral), mas sim da configuração contínua de um traçado socioespacial diaspórico, interseccional e heterogêneo na capital do Estado chileno.

5.3 Através da cena: invisíveis, irrepresentáveis e ausentes

O teatro feito pelo coletivo Kimvn reflete, então, o caráter *mapurbe* das vivências urbanas em diáspora, uma dimensão que oscila entre as reivindicações identitárias e territoriais sobre Wallmapu, o “sul”, e os desafios das contradições e da tensão permanente entre corpo, sentido e cidade em Santiago, o “aqui”. Trata-se, então, de uma expressão artística menos cartográfica e mais afetivo-espacial, ou seja, da *esfera do encontro*. Nesse sentido, o arquiteto e pesquisador chileno Mauro Fontana Flores (2019) introduz a noção de *wariatun* — ou o “fazer cidade” (*waria* ou *warria*, cidade) — a fim de conceptualizar as práticas de espacialização mapuche em Santiago e de produção de *otredad* ativadas pela experiência contemporânea de migrantes e

²³⁰ O termo *mapurbe* foi criado pelo poeta David Aníñir Guilitraro, ele mesmo um mapuche da cidade, e aparece pela primeira vez em seu livro **Mapurbe – venganza a raíz**. Santiago: Pehuén Editores, 2009.

²³¹ A dissertação de mestrado usada como fonte foi publicada em livro pela Pehuén Editores em 2021.

deslocados/ expulsados mapuche na metrópole. O *wariatun* contemplaria, então, o processo de recuperação de espaços próprios na urbe, ressignificando a presença mapuche naquele território-outro, a exemplo da reativação do mapudungun no contexto diaspórico urbano (e, por extensão, nos títulos das peças e nas encenações do Kimvn Teatro).

La revitalización de la lengua implica, tácita y explícitamente, no sólo la reapropiación colectiva de ciertos conceptos y sus significados, sino también sus usos sociales, por tanto, del despliegue en el espacio que conllevan. Traerlos al presente — y a presencia — abre una discusión y una comprensión colectiva sobre el contexto cultural y material en que se propiciaba sus usos de éstos en otros tiempos y lugares, así como también sobre sus posibilidades de uso hoy y aquí. Las tensiones afloran y colocan en evidencia la circulación de conocimientos y prácticas, que dan fundamento a nuevas delimitaciones del espacio social en que habitan los sujetos. (FONTANA, 2019, p. 270).

Em 2017, o Kimvn Teatro recebeu um convite do Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), uma instituição de pesquisa multidisciplinar formada por um consórcio acadêmico integrado por três universidades chilenas, para participar de um projeto chamado “Diálogos del Reconocimiento”, que propunha um trabalho conjunto entre investigadores e artistas. Entre as diversas linhas de pesquisas desenvolvidas pelas/os acadêmicas/os do centro, o estudo que mais chamou a atenção de Paula González foi o da antropóloga Helene Risør sobre as Patrullas de Atención a Comunidades Indígenas (PACI), agrupamento criado no primeiro governo de Sebastián Piñera, em 2015, com o objetivo de fazer com que os próprios indígenas vigiem seus pares. As PACI são formadas por policiais de origem mapuche, falantes do mapudungun, que atuam diretamente nas comunidades indígenas do sul do Chile²³². Não andam armados, apenas uniformizados, porém, quando há conflitos, precisam agir em conjunto com as Fuerzas Especiales (aparato mais repressivo dos *carabineros*) na repressão.

Em paralelo, Paula também investigava dois casos de violência contra indivíduos mapuche ocorridos em 2016: o assassinato da ativista ambiental Yudy Macarena Valdés Muñoz e o alvejamento do jovem Brandon Hernández Huentecol, com mais de

²³² RISØR, Helene; JACOB, Daniela. ‘Interculturalism as treason’: policing, securitization, and neoliberal state formation in Southern Chile. In: **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, 13:3, pp. 237-258, 2018. DOI: 10.1080/17442222.2018.1510165

180 projéteis de chumbo, por um *carabinero* de Fuerzas Especiales. Macarena foi encontrada morta, pendurada em uma das vigas do teto de sua casa. A autópsia oficial indicara suicídio, mas o perito forense contratado pela família afirmou que o corpo já estava sem vida quando foi amarrado à viga²³³. A ativista liderava protestos contra a instalação de uma hidrelétrica pela companhia austríaca RP Global e pela chilena Saesa no rio Tranquil, território de sua comunidade, região de Los Lagos. Já Hernández, na época com 17 anos, ao interceder por seu irmão mais novo, detido pelos *carabineros* para um controle de identidade nas proximidades de Curaco, região da Araucanía, foi obrigado a deitar-se no solo. De costas e à queima-roupa, recebeu os tiros. Passou por várias cirurgias, mas ainda carrega dezenas de projéteis em seu corpo.

Paula decidiu retornar ao sul, uma vez mais, para realizar entrevistas. Conseguiu conversar tanto com Rubén Collio²³⁴, viúvo de Macarena Valdés, quanto com o jovem Hernández e sua mãe, Ada Huentecol (que, na época, por serem evangélicos, não estavam ligados à causa mapuche). E, sob garantia de anonimato, tomou o depoimento de um policial das Fuerzas Especiales de origem mapuche. “Yo sé que soy un ‘*trewa*’ del Estado de Chile”, disse o *carabinero*²³⁵. De acordo com Paula, *trewa* era a única palavra que ele sabia dizer em mapudungun: significa pejorativamente “cão”, “cachorro” (ou *perro*, em espanhol). A expressão foi tão marcante que se tornou o título da peça, escrita pela própria Paula González em coautoria com David Arancibia Urzúa e Felipe Carmona Urrutia.

Eis a sinopse de *Trewa – Estado-nación o el Espectro de la Traición*: numa *ruka* em meio à *mahuida* (bosque nativo), familiares e amigos próximos de Macarena Valdés se reúnem para participar de uma rogativa aos espíritos antes de uma nova

²³³ Ratificam essa opinião quatro autópsias independentes realizadas pelos peritos: Luis Ravanal Zepeda, mestre em Medicina Forense (2017 e 2018); Carmen Cerda Aguilar, diretora do departamento de Anatomia e Medicina Legal da Universidade de Chile (2018); John Clark, patólogo forense de Glasgow, Reino Unido (2019), e a psicóloga Valeria Moscoso Urzúa, especialista em ciências jurídico-forenses (2019). Ver: ¿Cómo murió Rubén Collio?, **La Zaramora**, 17/07/2022. Disponível em: <lazarzaramora.cl>. (Acesso em 31/10/2022).

²³⁴ Falecido na madrugada de 16 de fevereiro de 2022 em razão de um acidente automobilístico. Segundo as autoridades policiais responsáveis, o automóvel de Collio teria capotado na estrada de Villarica em circunstâncias até o momento não esclarecidas. O também ativista já tinha uma viagem programada a Áustria, país de origem da hidrelétrica RP Global, para denunciar o assassinato de Macarena Valdés. Ver: *Ibidem*.

²³⁵ Ver HUENCHUMIL, Paula. “El fracaso de las Paci, el proyecto social de Carabineros en comunidades indígenas.” In: **Interferencia**, 16/12/2020. Disponível em: <<https://interferencia.cl/articulos/el-fracaso-de-las-paci-el-proyecto-social-de-carabineros-en-comunidades-indigenas>> (Acesso em 01/11/2022).

exumação do corpo, solicitada a fim de comprovar o assassinato da ativista. Entre os convidados, estão presentes Ada Huentecol, a mãe de Brandon Hernández, e Emiliano, um parente do viúvo Rubén Collio, que, em determinado momento, revela ser membro das PACI. O elenco mais uma vez combinou atrizes e atores profissionais e intérpretes mapuche — Elsa Quinchaleo e suas netas, as primas Norma e Constanza Hueche, além de Fabián Curinao (que interpreta o *carabinero* Emiliano) e os dois filhos de Evelyn González, Benjamín e Amaro Espinoza.

Embora a obra se estruture em torno de uma abordagem documental e em figuras reais, elementos da cosmopercepção mapuche tensionam a encenação naturalista. De um lado do cenário, há a cozinha da casa de Collio, em cuja mesa de refeições os personagens se juntam para tomar mate e comer *sopaipillas*. Do outro, remetendo ao espaço exterior da casa, duas telas de projeção sobrepostas criam um ambiente onírico e telúrico que sugere a natureza do entorno, com imagens de densos bosques de araucária sob uma luz invernal, estilizadas pelo *videomaker* Nilles Attalah. Ao fundo, afastados uns dos outros e iluminados ocasionalmente, estão quatro músicos vestidos com máscaras e traje típico, o *makun*. Em cena, além de Collio e dos familiares e amigos, circula pela cena também o *püllü* (espírito)²³⁶ de Macarena, que interage com alguns dos personagens. E, como as obras anteriores do Kimvn Teatro, não se trata de uma peça monolíngue: o mapudungun é usado não só durante a rogativa mas também em outros momentos.

Embora essa obra em especial não tenha sido pensada para ser apresentada na *ruka* itinerante, o território se presentifica por meio da disposição cenográfica e das sugestivas projeções do ambiente natural, que produzem um espaço simbólico com outra temporalidade. É nesse espaço que os personagens empreendem um *llellipun*, uma cerimônia mapuche para pedir permissão aos *ngen mapu* (espíritos da terra) a fim de proceder à exumação do corpo da ativista. A cerimônia cênica corresponde ao ritual praticado — trata-se, portanto, de uma representação —, mas, para os atores e atrizes mapuche, se acontece no palco, já não é mais cerimônia. Como comenta a educadora mapuche Constanza Hueche Saavedra²³⁷, atriz em *Trewa*:

²³⁶ *Am* é outra palavra em mapudungun para “alma”, “alma-imagem”. Optamos por *püllü* em razão de seu sentido mais transcendente, que atravessa a morte física. O uso desses termos varia segundo a região.

²³⁷ Entrevista realizada em 26/06/2022 em Santiago, Chile, e registrada em mp3.

Sería como folclorizar algo que no se da en esos espacios. Se lo adecuamos. Y nosotros lo que hacemos en esa obra es demostrar una dinámica de ceremonia. Al final todo lo que hacemos es hablar directamente a Macarena; y eso, en verdad, en la ceremonia, no se hace así. No es una ceremonia como tal para la gente del mundo mapuche. [...] En una ceremonia no hay espectadores; tenemos que estar todos muy conectados. Hay que entender el trasfondo: hay energías que se mueven.

“Hay cosas o protocolos mapuche que no puedo llevar al teatro o transgredir en el teatro”, comenta Paula González²³⁸. Ela relata que, em um dos ensaios de *Trewa*, realizado na casa de Elsa Quinchaleo em fins de 2018, pediu ao elenco que improvisasse um pouco no momento do ritual e Elsa se sentiu incômoda pela “teatralização” da dinâmica da rogativa.

As possibilidades tradutórias da cosmopercepção mapuche para a cena teatral se expandem em *Trewa*. A encenação parece estar calcada no caráter fronteiro e liminar entre o visível e o invisível e entre as presenças materiais e as imateriais, mas não como oposições e sim como *continuum* e, principalmente, como ambiguidade. O *püllü* de Macarena não é um personagem da ordem do sobrenatural em relação aos demais, mas uma presença palpável e, em certa medida, percebida — abraça os filhos, segura a mão do marido, ri com as pessoas, conversa com a atual namorada de Rubén etc. —, embora não mais atuante *da mesma forma que* os vivos. A personagem mantém-se presente na cena durante todo o tempo; a tudo observa e pode ser sempre observada. Nas passagens finais da peça, a presença de Macarena é multiplicada por meio das imagens projetadas, como se a personagem também transitasse tanto pelo imaginário coletivo quanto pelo mundo do sonho e do invisível. A peça apresenta a ativista como parte *inerente* ao espaço simbólico, reinserindo-a portanto no debate político: seu corpo foi silenciado, mas seu ideário não.

Aqui cabe um aparte: os efeitos gerados pelas escolhas cênicas em *Trewa* nos fazem pensar em uma estratégia de “docufricção” (*docufricción*), conceito cunhado pelo historiador da arte e pesquisador mexicano Iván Ruiz (2017)²³⁹ referindo-se ao conjunto de expressões artísticas provenientes do fotojornalismo, do documentário

²³⁸ Entrevista realizada em 11/12/2018, na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.

²³⁹ O autor elabora sua reflexão com base nas encenações do horror executadas pelos narcotraficantes dos grandes cartéis mexicanos — exibições de corpos mutilados de distintas maneiras como forma de mandar “recados” ao poder público e à sociedade “espectadora” —, divulgadas midiaticamente como uma provocação à ação do Estado supostamente idôneo, mas possivelmente envolvido nos bastidores do narcotráfico.

fotográfico e cinematográfico e das artes contemporâneas — ou seja, da “paisagem mediática” (APPADURAI, 2001²⁴⁰ apud RUIZ, 2017) — que contradizem o discurso oficial e hegemônico sobre a violência, tanto na elaboração conceitual quanto em sua dinâmica de circulação.

Assim, se “docuficção” refere-se à combinação de elementos, técnicas e estratégias documentais e ficcionais, “docuficção” pressupõe algo a mais: a produção de uma zona de ambiguidade e imaginação, em que a narrativa referencial e a ficcional se imbricam de modo simbiótico, trazendo à tona as contradições desse entrelaçamento e restabelecendo o marco da representação da violência por meio de novas conexões de sentido. “*Docufricción*, en un sentido amplio, designa prácticas artísticas que emanan directa o indirectamente de territorios en disputa y zonas de guerra, donde *las fronteras* entre realidad e irrealdad, verosimilitud y ficción, *ya se encuentran diluidas*”, escreve Ruiz (2017, p. 16, grifos nossos).

Paula e os codramaturgos imaginaram, então, em *Trewa*, um encontro possível entre as figuras reais de Rubén Collio, os filhos dele, Ada Huentecol, o *carabinero* das PACI entrevistado e o *püllu* de Macarena. Imaginaram um encontro *champurria*, ou seja, misturado, tanto na cena artística quanto na cena pública, já que estavam presentes pessoas mapuche e não mapuche na dramaturgia, nos palcos e na plateia. O monólogo final de Macarena adquire um tom explícito de denúncia e manifesto político. Em todas as apresentações de *Trewa* a que assisti (foram quatro, entre 24 e 28 de abril de 2019), havia pessoas e/ou ativistas mapuche no público, que, ao término das apresentações, em meio aos aplausos, se manifestavam com expressões em mapudungun. Instaurava-se na sala teatral uma espécie de ato de desagravo que parecia *dar seguimiento* à peça, fazendo coro ao *püllü* de Macarena — as/os mapuche presentes e também nós-outros/os participávamos daquela cena, daquele espaço simbólico estabelecido pela docuficção teatral.

Assim, os ausentes, os não representados e os irrepresentáveis da história oficial, do discurso político e midiático hegemônico, do enunciado capitalista neocolonial (“terras sem gente” para a exploração de recursos naturais) reapareciam e rerepresentavam-se na coletividade. A desestabilização e a desnaturalização do regime hegemônico de visibilidade abre possibilidades para a criação de heterotopias, espaços de contestação que acabam por revelar a ilusão circundante e/ou o

²⁴⁰ APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización**. Montevideo: Trilce/ Fondo de Cultura Económica/ Flacso, 2001.

desencaixe em que vivemos (conforme um entendimento livre das reflexões de Foucault), espaços justapostos e incongruentes impregnados de rastros de jogos de forças anteriores. Nesses espaços emerge um sujeito coletivo efêmero: a “comunidade que vem” — o que pode provocar repercussões micropolíticas naquelas e naqueles que estão nos palcos e nas plateias.

Eis um dos aspectos pedagógicos mais fortes do trabalho do Kimvn Teatro: promover práticas de subjetivação não capitalistas e decoloniais (identificamos que tal dinâmica também ocorre nos processos criativos da Companhia de Teatro Heliópolis, como veremos no capítulo 6). O *Illellipun* cênico, com seu ritmo próprio, e a corporificação teatral do *püllü* de Macarena, por exemplo, nos tornam (a nós, que estamos na plateia) partícipes de uma experiência mapuche ao mesmo tempo imanente e transcendente. Como representação, provoca uma sensação de um tempo *outro, atravessado*. Relembremos o que disse o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2013, p. 90) a respeito das imagens na História da Arte: as formas “são, antes, os restos — risíveis ou sublimes — de um tempo. Ou seja, de um jogo de forças”.

A representação, com representatividade, de indivíduos mapuche em cena; as vivências abertas vinculadas à *ruka* itinerante; a diversidade linguística das peças; a tradução cênica de elementos da cosmo percepção mapuche; a aposta na docuficção; a produção de heterotopias, entre outras escolhas artístico-políticas, favorecem o reinvestimento subjetivo tanto das/os artistas quanto das/os espectadoras/es. Ou seja, há uma dinâmica de emancipação criativa, sociopolítica e epistemológica mútua, ainda que efêmera, daqueles/as que são subalternizados/as e marginalizados/as históricos/as e geralmente excluídos/as dos jogos de força perpetrados pelo poder — recordemos o aspecto da liminaridade ritualística trabalhado por Victor Turner (1974) e recuperado por Ileana Diéguez (2016):

Ao transladar as concepções turnerianas ao âmbito das práticas cênicas e sócio-estéticas, insisto em um uso e uma percepção do liminar como zona complexa onde se cruzam a vida e o gesto artístico, a condição ética e a criação estética, a ação da presença em um meio de práticas representacionais. Interessa-me insistir na liminaridade como anti-estrutura que põe em crise os status e hierarquias, associada a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre nas bordas sociais e nunca fazendo comunidade com as hierarquias [...]. (DIÉGUEZ, op. cit, p. 54).

5. 4 Todas as vidas sem exceção: o teatro ainda dá conta?

Naquela tarde invernal em Mahuidache, Paula González e eu continuamos uma conversa que havíamos iniciado alguns dias antes²⁴¹, quando nos encontramos no Centro Cultural San Joaquín, na região sul da cidade (mas não tão ao sul quanto Mahuidache), antes da visita guiada que Marlen Hueche Saavedra, uma das integrantes da comunidade mapurbe e atriz de *Ñi Pu Tremén*, iria conduzir na *ruka* itinerante. Ali, na *ruka*, Paula comentava os impactos tanto do “estalido social”²⁴² experimentado pelo Chile em 2019 quanto dos primeiros anos de pandemia de covid em suas perspectivas para o futuro próximo. Ela dizia que se sentia cansada de documentar a violência contra o povo mapuche e constatava que as formas e os espaços teatrais mais convencionais já não davam mais conta daquilo que queria expressar. No domingo do *wiñol tripantü*, retomamos o papo a partir daí:

El audiovisual, la música, la fotografía me permitieron abrir otro espacio en la imaginación para seguir preguntando cosas. Siento que vamos descubriendo nuevos caminos, frente a la adversidad se abren caminos nuevos e inexplorados, con mucho amor y con mucha convicción. [...] Si bien que mis convicciones siguen latentes, todo lo que fue el estallido social para mí fue muy difícil, después de estar mirando tantos años la violencia histórica hacia la comunidad mapuche a través del teatro — porque fueron catorce años de estar mirando la violencia hacia la mujer, el territorio, la identidad, mi familia. Fue difícil enfrentar todas las historias que estábamos viviendo al lado. Hacíamos teatro documental porque estábamos documentando un tiempo, el tiempo de un pueblo que ha ido cambiando y modificándose desde el retorno de democracia, desde su levantamiento político y artístico [...] El mundo se volvió tan cruel que a veces uno no quiere seguir mirando la muerte, la violencia. No sé si yo quiero, porque eso ya no me dejaba vivir tranquila, tenía mucho temor. Y para hacer arte hay que accionar, el miedo nos paraliza. Pues el arte sigue siendo un acto de resistencia [...]. La teatralidad cambia con el contexto que hemos vivido. Tener todos los seres humanos encerrados en metros cuadrados durante dos años es muy fuerte. Para la próxima obra, le he dicho a Evelyn, el escenario natural debe ser el lugar: el lugar dónde todos vivamos, dónde podamos hacer algo [todos], no solamente nosotros que estamos como actores y actrices. ¿Cómo? Romper la teatralidad clásica, buscar otras formas.

Paula González²⁴³

Naquele então, Paula e Evelyn González já estavam preparando um projeto para a criação e a produção de uma nova peça do Kimvn Teatro, novamente com apoio do

²⁴¹ Nosso primeiro encontro presencial pós-pandemia foi em 21 de junho de 2022, quando se celebra em todo o Chile o Día Nacional de los Pueblos Indígenas, feriado estabelecido por uma lei promulgada ano anterior.

²⁴² Ver prólogo.

²⁴³ Entrevista realizada em 26/06/2022, na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.

Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), a fim de concorrer aos editais de financiamento à cultura do governo chileno e apresentar à curadoria artística do Festival Internacional Santiago a Mil a tempo de participar da edição 2023. O intento foi bem-sucedido: poucos meses depois, a companhia conquistou um dos fundos concursáveis do Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; apoio do Centro Cultural San Joaquín (como parte da parceria de longo prazo, garantida por um edital de trajetória artística) e da Fundação Teatro a Mil, e a coprodução da obra com o Teatro Nacional Chileno. É importante notar como o Kimvn Teatro, desde seu primeiro projeto (*Ñi Pu Tremén*), tem viabilizado a pesquisa artístico-documental e a realização de suas peças graças a editais de financiamento público.

A nova obra da companhia chama-se *IXOFIJ MONGEN – Todas las Vidas sin Excepción* e faz referência a um conceito fundamental da cosmogonia e da epistemologia mapuche. A grafia pode variar: *ixofij*, *icrofil* ou ainda *itrofill*; *mongen* ou *mogen* [pronuncia-se “itrufil morguen”]. Etimologicamente, o termo é formado por três radicais: *icro* (totalidade sem exclusão); *fill* (integridade sem fração) e *mogen* (vida, mundo vivente)²⁴⁴. Assim, o conceito diz respeito à multidiversidade de vidas que compartilham o espaço — isto é, a todas as vidas, sem exceção. A *newen* (força espiritual) está presente em todos os entes, visíveis ou invisíveis, que compõem a Terra. Não há, portanto, na epistemologia mapuche, um ideário fincado na centralidade do ser humano ou na dicotomia entre natureza e cultura (como na concepção ocidental), mas sim uma perspectiva de pluralidade e interrelações contínuas.

A obra *IXOFIJ MONGEN* pode ser definida como uma cantata encenada e foi pensada para acontecer de noite e ao ar livre, à beira de um lago, no Parque O’Higgins, situado nas bordas da região central de Santiago²⁴⁵. Assim, tem no canto e na música seus eixos fundamentais — a dramaturgia resulta de uma tessitura de memórias pessoais e coletivas e melodias que atravessam as histórias mapuche e chilena. Além disso, as intervenções audiovisuais e lumínicas desempenham um papel importante na composição cênica, projetando imagens de arquivo de pessoas

²⁴⁴ Ver CHIHUAILAF, Elicura (2015, p. 50).

²⁴⁵ A princípio, a obra estava prevista para ocorrer no Parque Laguna Carén, em Pudahuel, a vinte quilômetros do centro de Santiago. Contudo, o incômodo causado por mosquitos e pernilongos durante o horário previsto para a obra (constatação feita durante o teste de luzes e projeção) era tão intenso que, a poucos dias da estreia, o coletivo precisou buscar outro lugar. É possível que a infestação tenha relação com o fato de que a Laguna Carén é artificial, fruto de rejeitos mineiros e se encontra em recuperação.

e comunidades mapuche, registradas e editadas pela cineasta Claudia Huaquimilla, e de animais característicos da biodiversidade de Wallmapu pelo coletivo Delight Lab. São cerca de 25 artistas envolvidos, considerando as/os intérpretes-cantoras/es, as/os instrumentistas e os demais profissionais. Não há nada de representação nem de reprodução de uma cerimônia mapuche; trata-se de um acontecimento cênico que evoca a ritualidade latente no ambiente vivo, segundo a cosmogonia indígena.

Ese sueño y proyecto nace desde la Evelyn; ella tenía la intención de hacer una cantata a propósito del estallido social [2019]. Surgió la idea de la primera canción, que fue *Aquí*, cuando me propone a mí hacer una cantata acerca de los procesos y cantos sociales que se estaban viviendo en Chile, por todo lo que vimos, todo lo que vivimos, siendo testigos de la historia, de todo lo que ha sido el proceso constituyente — que pasó pela presidencia de la Elisa Loncon en la comisión —, después el plebiscito, y viendo lo que iba pasar realmente en el país. La situación política no estaba fácil. [...] Así como después de *Trewa*, cuando me terminé muy asustada de todo, en aquel momento también estaba muy asustada de todo. Entonces la música me abrazó, entre corazón, alma y la salud física, mental y mental.

Paula González²⁴⁶

O *ülkantun* (cantar) é um meio importante de expressão, transmissão e preservação do conhecimento e da memória mapuche. A trilha sonora — composta inteiramente pela compositora e multi-instrumentista Evelyn González e executada ao vivo em cena, como parte intrínseca à dramaturgia ou, melhor, como eixo essencial dela —, sempre foi um elemento presente nas peças do Kimvn Teatro, desde a primeira obra. Ao longo dos anos, foi ganhando tal importância a ponto de os músicos e cantores, liderados por Evelyn, oficializarem a existência do elenco musical da companhia por meio da banda *Ülkimvn* (canto à sabedoria), e realizarem também apresentações artísticas à parte.

No novo projeto, o Kimvn Teatro contou com a contribuição e assistência teórica de dois pesquisadores do CIIR, com o qual o coletivo mantém parceria desde 2017: a antropóloga Natalia Caniguan, que investiga identidade e etnicidade relacionadas ao povo mapuche, e o engenheiro agrônomo Tomás Ibarra, especialista em sistemas socioecológicos em ambientes florestais, agroflorestais e agrícolas. Desde o princípio, a ideia das irmãs González era que a obra fosse realizada em algum ambiente natural,

²⁴⁶ Entrevista realizada por Google Meet em 08/03/2023 cujo áudio foi registrado em arquivo m4a. Sobre o estallido social e a participação da mapuche Elisa Loncon, presidindo a Convenção Constitucional do Chile, ver o prólogo desta tese, **Em meio às ruínas**, e menção em alguns parágrafos mais adiante.

a fim de estreitar a conexão com a filosofia mapuche por meio do paradigma ético do “bom viver”, *küme mogen*²⁴⁷. “El ‘az mapu’ está relacionado con la reconstrucción del territorio; el ‘az mogen’ con la reconstrucción de la vida y el ‘ixofij mongen’ con ‘todas las vidas’. Ha sido un viaje también irnos hacia al espacio público, intervenir, hacer el teatro dónde no hay teatro”, comentou Paula²⁴⁸.

IXOFIJ MONGEN parece indicar um amadurecimento e, talvez, também um giro espiralar, ascendente, na trajetória do Kimvn Teatro. Não só pela prevalência do canto e da música, em total consonância com as formas cerimoniais mapuche, mas especialmente pela ousadia da escolha do lugar e da temporalidade do acontecimento cênico. A obra não é uma composição *site-specific* no sentido usual do termo (pois neste caso, o local, ainda que direcione a criação, sempre volta a ser apenas cenário), mas da *interlocução* com uma concepção de espaço que amplia o entendimento de território para além do geográfico e contempla também as existências e forças visíveis e invisíveis, humanas e outras-que-humanas, tangíveis e intangíveis, conforme a cosmogonia mapuche.

Nesse espaço — que é, portanto, um território simbólico não apenas expandido, mas *em expansão* — não mais se representa, mas sim se *apresenta* (inclusive aquilo que não se vê, mas pode ser percebido, sentido, intuído, imaginado). Desloca-se, portanto, o estímulo majoritariamente racional e visual promovido pela maioria das produções teatrais ocidentais e instaura-se uma vivência de *pewma* (sonho), na qual as percepções das *newen* (forças) do ambiente vivo são ressaltadas por meio da experiência imersiva e relacional conduzida pelo *ülkantun*.

A sinopse introdutória da obra, proposta pelo próprio Kimvn Teatro, diz:

En el borde del agua nace un rito a través del canto de las aves y el brote de las semillas. Un canto emerge desde las entrañas de la tierra, un canto por la vida, por la memoria, por el pasado, el presente y el futuro. Un espíritu común abraza la historia, en búsqueda del az mapu

²⁴⁷ Tal paradigma está presente em diversas cosmopercepções ameríndias e têm começado a entrar na pauta pública e política. Ver: ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**. Autonomia Literária/ Elefante: São Paulo, 2016. Optamos pela tradução “bom viver”, considerada a mais adequada, como o próprio tradutor do livro de Acosta, Tadeu Breda, reconhece em sua nota (pp. 10-11). No entanto, Breda explica que escolheu a expressão “Bem Viver” já que, aqui no Brasil, já havia sido assim popularizada pelos movimentos sociais brasileiros.

²⁴⁸ Entrevista realizada por Google Meet em 08/03/2023 cujo áudio foi registrado em arquivo m4a. O termo *az*, em mapudungun, expressa a noção de “todo”: existências humanas e não humanas.

y el az mongen por todas las formas de vida que cohabitan en la tierra, sin excepción.²⁴⁹

Como em muitas tradições ameríndias, também entre os mapuche o *pewma* é uma forma de comunicação e de prática social cotidiana; os sonhos, entendidos como “viagens da alma-imagem [am]”, são partilhados de maneira comunitária já que as mensagens contidas nos relatos muitas vezes têm implicações coletivas ou preditivas. Diferentemente da perspectiva moderno-ocidental hegemônica²⁵⁰, que ainda reduz o sonho ao sono e o subalterniza como saber em relação à produção racional em vigília, os povos originários dos diversos continentes consideram o ato de sonhar um meio de obter conhecimento e imaginar futuros. Davi Kopenawa, xamã e líder político do povo yanomami, afirma: “Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390).

Cabe introduzir aqui o conceito de “realismo onírico”, posto em circulação pela escritora brasileira de origem chileno-mapuche Carola Saavedra²⁵¹, termo que ela diz ter recuperado das artes visuais. A própria Saavedra vem buscando tensionar, em suas últimas produções literárias²⁵², as estruturas essenciais do gênero romance por meio de uma “permaescrita” (SAAVEDRA, 2021, p. 80) — a coexistência de vários gêneros literários, a partir da ideia de permacultura — e da abertura radical de seu processo criativo ao realismo onírico, tanto no conteúdo quanto na forma. No fundo, acreditamos que o conceito de “realismo onírico” é uma ótima tradução, ao idioma

²⁴⁹ Dramaturgia de **IXOFIJ MONGEN – Todas las vidas sin excepción** (não publicada), cedida pela encenadora Paula González à pesquisadora com exclusividade.

²⁵⁰ Há evidentemente muitas vozes divergentes no campo científico ocidental em relação à importância do sonho. O neurologista brasileiro Sidarta Ribeiro, autor de **O oráculo da noite** (Companhia das Letras, 2019), entre outros livros, é uma delas. A leitura desse livro e o curso virtual de quatro encontros conduzido pelo autor (13, 18 e 27/08 e 01/09/2020) também foram inspiradores para esta tese.

²⁵¹ Carola Saavedra vem usando o termo em diversas entrevistas e *lives*, mas ela deixa o registro do uso do termo em texto no blog da editora Companhia das Letras. Ver: SAAVEDRA, Carola. Por uma escrita fora de si: algumas notas sobre o processo criativo em ‘O manto da noite’. **Blog da Companhia**, 17/11/2022. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Por-uma-escrita-fora-de-si-algumas-notas-sobre-o-processo-criativo-em-O-manto-da-noite>>. (Acesso em 21/11/2022).

²⁵² Destacamos os romances **Como armas sonolentas** (Companhia das Letras, 2018) e **O manto da noite** (Companhia das Letras, 2022) e o livro de não ficção **O mundo desdobrável – ensaios para depois do fim** (Relicário, 2021).

artístico-ocidental, de um elemento fundamental das concepções ameríndias, comum a todas independentemente de suas singularidades: o campo político dos sonhos.²⁵³

“Mas o que seria o Realismo Onírico? A ideia principal, baseada nos saberes indígenas, é que não haveria uma diferença ontológica entre o mundo dos sonhos, do transe, da alucinação e o da vigília, que tudo ali teria o mesmo peso, a mesma verdade”, escreve Saavedra²⁵⁴, definição com a qual coincidimos. Exemplificamos com uma citação da antropóloga brasileira Hanna Limulja (2022, p. 174) sobre os yanomami:

As experiências que acontecem durante o sonho podem influenciar os acontecimentos da vigília e vice-versa. Os Yanomami sabem que o que vivenciam nos sonhos é diferente do que experimentam em estado de vigília. Aqui não há uma confusão entre essas experiências. No entanto, aquilo que experimentam sonhando é considerado tão importante quanto as experiências da vida desperta. São forma complementares de estar no mundo e de se relacionar com ele. Os Yanomami não apenas pensam sobre seus sonhos, eles sonham aquilo que pensam. E é por isso que se pode dizer que os sonhos yanomami são parte fundamental de sua concepção de mundo.²⁵⁵

Sugerimos, então, que *IXOFIJ MONGEN* estabelece uma vivência de *pewma* porque a fruição implica uma fabulação conjunta — e não apenas com as demais *pessoas*, mas sim com as outras *existências*; estar ali é participar do universo animado e inanimado, e participar significa, naquele contexto, ser parte ativa de uma “totalidade sem exclusão”, experimentando uma temporalidade espiralar (MARTINS, 2021). Talvez possamos afirmar que *IXOFIJ MONGEN* se desenvolve em uma linguagem que incorpora o “murmúrio inicial” entre espírito e coração, signo e matéria, os antepassados e os devires [“se desenvolve em” e não “desenvolve uma”, porque essa linguagem é anterior à obra]. A respeito de tal linguagem, assim expressa o poeta e *oralitor* mapuche Elicura Chihuailaf ([1999] 2015, p. 66):

Nuestra gente ha hecho observaciones científicas muy profundas. Gracias a ese afán científico dieron nombre a todo lo existente en la tierra y a lo observable en el universo físico, psicológico y filosófico.

²⁵³ Baseada nesta ideia, a pesquisadora, quando atuou como provocadora cênica do processo da nova obra da Velha Companhia, **Banco dos Sonhos** (2023), que ficou em temporada no Sesc Pompeia, em São Paulo (SP), de 02/03 a 02/04/2023, sugeriu ao grupo que definisse como “realismo onírico” o gênero da peça – o que foi prontamente aceito.

²⁵⁴ SAAVEDRA, Carola. Por uma escrita fora de si: algumas notas sobre o processo criativo em ‘O manto da noite’. **Blog da Companhia**, 17/11/2022.

²⁵⁵ Retomamos a ideia (e a citação) no capítulo 7, **Improvisações sobre os vaga-lumes**.

Nos dicen: la gente, el ser humano, viaja por la vida con un mundo investido de gestualidades que se expresa antes que el murmullo inicial entre el espíritu y el corazón sea realmente comprendido.

Poco a poco – con la creciente experiencia, el encuentro con la palabra de los otros, los colores, los aromas, las texturas, la impresión que nos producen las cosas y el misterio de los sueños – dicho murmullo se transforma en un lenguaje. Es el lenguaje el que resume la presencia de los antepasados y la de casa uno en particular con su actualidad y con la creación – y toda la potencialidad – de su ‘futuro’.

Retomando uma memória da infância, Chihuailaf (op. cit, p. 17) faz menção a essa linguagem e como se deu sua aprendizagem:

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente. Nada más, me decía, hay que aprender a interpretar sus signos ya percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento.

Por isso, a música e o canto, o *ülkantun*. Uma dramaturgia que ultrapassa, inclusive, a palavra apenas falada: a linguagem do murmúrio deve ativar outras compreensões para além das racionais, das visuais e das intelectuais. O “em-cena/em-ação” que prescindia do confinamento (a uma caixa preta, a categorias de superioridade ou subalternidade, a certas convenções artísticas etc.), dos binarismos, da colonialidade do poder e do saber. É interessante constatar, depois de tantos anos acompanhando a trajetória do Kimvn Teatro, observando as traduções e retraduções cênicas experimentadas, como a companhia desenvolveu um modo peculiar de fazer teatro. Seria algo como “permaperformance” – para expandir o termo de Carola Saavedra –, um estar-em-cena guiado por princípios de cultivo, cuidado e compartilhamento sistêmicos, similares aos da permacultura, um “instaurar cênico” simpoiético, feito-com (HARAWAY, 2019)?

Examinadas em perspectiva, podemos dizer que as atividades e produções do Kimvn Teatro têm buscado a restituição simbólica, afetiva, poética e política da subjetividade coletiva mapuche, subjetividade esta vilipendiada pelos avanços colonialistas-capitalistas bastante concretos e vorazes do Estado chileno e de suas parcerias com empresas nacionais e transnacionais. Uma subjetividade silenciada pelo establishment sociopolítico, cultural e econômico; no entanto, uma subjetividade que traz, consigo, o pertencimento indissociável a um território, um território que é em si um universo, um universo vivo.

A realização da obra *IXOFIJ MONGEN* no Parque O’Higgins indica a expansão “rizomática” da presença do Kimvn Teatro. Afinal, a *ruka* itinerante — instalada, como já dissemos, no Centro Cultural San Joaquín por tempo indeterminado — tem permanecido ativa e aberta, sendo local da realização de atividades diversas, a exemplo de oficinas, visitas guiadas, apresentações musicais da banda *Ülkimvn* e debates. Foi batizada de Escuela Artística y Intercultural Ruka Kimvn. A pauta dos eventos não se furtou a incluir temas candentes da atualidade chilena, como a proposta de nova constituição²⁵⁶ — a acadêmica e militante mapuche Elisa Loncon, deputada constituinte e primeira presidente da Convenção Constitucional do Chile, por exemplo, participou de atividades entre 2021 e 2022.

Já a *ruka* virtual tem funcionado não apenas como um sítio online, mas também como um “território digital” do Kimvn Teatro, por meio do qual parcerias com outras instituições vêm sendo firmadas a fim de viabilizar a oferta de alguns dos cursos que já acontecem presencialmente, a exemplo das aulas de Biodiversidad, Cambio Climático y Soberanía Alimentaria ou de Chillkatuaiñ Itxofill Mongen – Cosmovisión Mapuche y Biodiversidad, conduzidas pela engenheira ambiental Constanza Hueche Saavedra, e as de Wüñoltuay Taiñ Kewün – Lengua y Cultura Mapuche, pela advogada Norma Hueche Nahuel, também membro da Coordinadora de Mujeres Indígenas Warminaka Newen, uma organização formada por mulheres indígenas com o objetivo de oferecer assessoria política e profissional a outras mulheres indígenas.

Constanza e Norma são primas, netas da *lonko* e atriz Elsa Quinchaleo, integrantes da comunidade Petu Moguelein Mahuidache, educadoras e atrizes convidadas do Kimvn Teatro. A estreia teatral de ambas, e igualmente de Marlen Hueche Saavedra, irmã de Constanza, se deu com *Ñi Pu Tremen*. A participação delas nas obras e nas atividades educativas da companhia concretiza um desejo antigo de Paula González de estabelecer um diálogo contínuo e perene com a comunidade mapurbe de Santiago, diálogo no qual as criações cênicas são parte de um conjunto maior de expressões artísticas e pedagógicas possíveis.

Aproveitei a oportunidade para conversar um pouco com Constanza e Norma naquele domingo de celebração em Mahuidache, de cujo conselho administrativo, aliás, ambas fazem parte.

²⁵⁶ O texto para uma nova constituição chilena, apresentado pela assembleia constituinte especialmente eleita para sua redação, foi rechaçado por 62% da população em plebiscito realizado em 4 de setembro de 2022.

Si no estuviéramos la gente mapuche en Kimvn Teatro, sería sí apenas una compañía que aborda temáticas mapuche. Las personas que estamos en la compañía hemos dado toda una visión mapuche. Y las chiquillas [Paula y Evelyn] han sido muy respetuosas y abiertas a ese aprendizaje; así como nosotras hemos aprendido de las artes, que no las conocíamos. Entonces, para mí, no es una compañía de teatro mapuche y sí una compañía mapuche de teatro. [...] Cada una de nosotras ha adquirido roles y capacidades profesionales que siempre hemos vinculado al conocimiento mapuche. En nuestro crecer profesional, nos hemos puesto a disposición de Kimvn y las chiquillas abrieron esas puertas de vincular el arte con el quehacer profesional de cada una y lo mapuche. [...]

Constanza Hueche Saavedra, *entrevista realizada em 26/06/2022 na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3.*

Todo confluye: si bien aquí es un espacio de desarrollo cultural, se abrió en algún momento para Kimvn Teatro, que se instaló aquí por un tiempo, desarrolló actividades sobre todo con las mujeres y entregó herramientas para muchas de ellas. El teatro ayudó a reivindicar muchas de las historias que estaban silenciadas, historias de sufrimiento, de discriminación, de dolor, que, con el teatro, salieron a flote. Desde ahí empiezan a unir los mundos entre lo mapuche y el teatro. No seguí un tiempo en teatro, volví al espacio escénico con *Trewa*. En esos años distante del teatro, desarrollé muchas otras en el ámbito roles académicos y dirigencial. [...] Volví con mayor conocimiento al proceso creativo. Apoyé a la dramaturgia — las escenas en que se habla mapudungun, por ejemplo. Nuestros roles son protagónicos: si antes Kimvn vino acá a entregar herramientas artísticas, ahora nosotras le aportamos el conocimiento que tenemos y que hemos reivindicado desde ese espacio. [...] Se produce un complemento político, cultural y educativo, confluimos siempre, pues hay siempre temáticas que abordar.

Norma Hueche Nahuel, *entrevista realizada em 26/06/2022 na cidade de Santiago, Chile, e registrada em mp3*

Talvez a afirmação de Constanza Hueche ofereça uma importante chave de análise para a trajetória do Kimvn Teatro: não mais uma companhia de teatro mapuche ou de teatro com temática mapuche, mas agora uma companhia mapuche de teatro. Essa inversão não é meramente retórica; como comenta Norma Hueche, se antes eram as técnicas teatrais que permitiam que as histórias mapuche silenciadas viessem à tona, agora é o conhecimento mapuche que dá forma e corpo à produção artística.

A estreia de *IXOFIJ MONGEN* ocorreu na sequência da première do filme *Ñi Pu Tremen: La película* (2023), dirigido por Paula González Seguel & Maríafernanda Altamirano Fernández. O longa-metragem retoma a ideia original da peça ao reunir mulheres mapuche de diferentes idades para que partilhem suas trajetórias de vida, memórias e presenças — a maioria delas participou da montagem original, catorze anos antes. Se no filme as mulheres contam por si mesmas e incorporam as próprias memórias (a exemplo de que acontecia na peça-matriz), trazendo à tona a história mapuche esquecida ou ignorada, na cantata cênica *IXOFIJ MONGEN* as atrizes não personificam “alguém”, mas sim a voz coletiva. A dramaturgia, escrita por Paula González, é uma compilação de testemunhos colhidos desde o estalido social — e não somente de gente mapuche —, reorganizados segundo um tratamento poético.

Ao longo dos quase 15 anos de existência da companhia, já não se buscam mais os registros de memórias apenas na perspectiva de denúncia ou visibilização de ausências e violências sistêmicas nem como expressão de uma necessária afirmação identitária; agora os testemunhos e vivências externadas surgem como celebração, sob a forma de elaborações oralitúrgicas que também passam pelo corpo, pela natureza e por todo o universo sensível, físico e onírico em expansão.

Os processos político-criativos do Kimvn Teatro, em contínuo exercício de “alianças e parentescos”, como destacamos ao longo deste capítulo, têm levado o grupo para além dos limites do circuito teatral; o Kimvn Teatro vem emergindo, na cena pública chilena, como sujeito político: um núcleo de referência e interlocução não somente para artistas, mas também e principalmente para ativistas mapuche ou não, estudantes, pesquisadores e pesquisadoras, instituições culturais e de pesquisa etc., atravessando demandas coletivas e deixando-se atravessar por elas.

A jovem atriz mexicana María Fernanda López, em texto mencionado no prólogo desta tese, comenta que, nos protestos sociais, talvez “exista um grito comum, um impulso compartilhado, uma escuta outra, que implica que todos os sentidos estejam abertos e, portanto, os atos sejam partilhados e se sinta que a energia é repartida”. Talvez o estímulo primordial de Evelyn González ao propor a cantata tenha sido a tentativa de capturar o “grito comum” tão latente quanto explícito que guiou as manifestações sociais no Chile de fim de 2019 e início de 2020 e que carregava vários outros gritos, de reivindicações mais antigas e duradoras. Trata-se de uma voz heterogênea, desobediente e polifônica, que entoava:

“[...]”

Aquí se respira lucha

Aquí trenzamos caminos

Aquí nos sitian los sueños

Aquí seguimos en pie

Calles y avenidas

Banderas y comparsas

Construyendo el pueblo

Latidos que avanzan

Aquí permanecen sus huellas

Dolores y alegrías

Aquí quedaron sus miradas

Aquí honramos sus vidas

[...]”²⁵⁷

²⁵⁷ Trecho da canção **Aquí**, composta por Evelyn González, cuja letra combina mapudungun e español. É parte da obra **IXOFIJ MONGEN**.

Companhia de Teatro Heliópolis

BRASIL



[BRASIL]

6. Ancestralidade e a perspectiva ético-estética situada

“Somos filhos da época
e a época é política.

Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.”

Wisława Szymborska, *Filhos da Época*

Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia.

A gente se acostuma a abrir o jornal e a ler sobre a guerra. E, aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja números para os mortos. E, aceitando os números, aceita não acreditar nas negociações de paz. E, não acreditando nas negociações de paz, aceita ler todo dia da guerra, dos números, da longa duração²⁵⁸.

Suspiros, ratoeiras, panelaço, golpe: o ano é 2017. A mão que acaricia é a mesma que apedreja? Balas perdidas, alvos bem escolhidos. As violências miúdas de todos os dias, acumuladas, tornam-se avalanche. E a lama, a lama da barragem criminosa que carrega gente, bicho, coisa e sonho. A barragem criminosa que rompe uma e outra vez. Atola, afoga, cala toda e qualquer promessa de futuro. Decretos, cifrões, canetadas, mais balas perdidas. O corpo sangra — o teu, o meu, o nosso, o delas e deles. Sangue lamacento que atinge territórios indígenas, quilombolas, periféricos. Sutil violento. Violências explícitas. *A gente se acostuma, mas não devia.*

O ano é 2019, e Cerol²⁵⁹, que quando menino soltava pipa naquele terreno baldio lá em Heliópolis, que quando jovem arrumou briga com certos fulanos da facção, que quando fugia da briga carregava uma arma e justo naquele dia uma bala atingiu a cabeça da moça cujo carro passava por ali, o Cerol, o menino que aprendia com as histórias trazidas pela bisavó da avó, esse mesmo Cerol que foi condenado antes mesmo de ser julgado, o Cerol, num desses dias de indulto, saiu e não voltou: desapareceu ou foi desaparecido. Mais um jovem negro, as estatísticas chocam, mais

²⁵⁸ Trecho da crônica “Eu sei, mas não devia”, lida durante cena do espetáculo **Sutil violento** (2017). In: COLASANTI, Marina. *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, pp. 9-10.

²⁵⁹ Personagem da peça **[IN]JUSTIÇA** (2019).

um número no grande necrotério chamado Brasil, mais um para a conta do continente de genocídios, desaparecidos, condenados antes de serem julgados, falsos positivos, mortos por negligência ou simplesmente apagados chamado América Latina. Raios, trovões: é Xangô que se anuncia?

Quem é culpado do quê, afinal? Justiça, injustiça?

Que força há em assassinar o morto de novo?²⁶⁰

*A gente se acostuma para não se ralar na aspereza, para preservar a pele. Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma*²⁶¹.

Preservar a pele, que pele? A negra? A pele e seu avesso, o avesso da pele²⁶²? Ei, espera, o ano é 2022. E se escuta uma voz de mulher: “Dizem que a gente vira carneiro depois de cruzar a linha do mar. Nos levam daqui para nos transformarem em bichos lá. E nos sacrificam e nos devoram e nos servem em banquetes repletos de fantasmas, pessoas sem corpo, mas que não chegam a ser assombrações, apenas não conseguem morrer”²⁶³. É Oyá-lansã quem fala? A voz chacoalha as consciências, alumbrando conceitos: um que vem do Brasil, terra afrodiáspórica, pelas letras da filósofa Sueli Carneiro (o dispositivo de racialidade, que subalterniza e provoca epistemicídios); outro, que vem de Camarões, pelos escritos do filósofo Achille Mbembe (a necropolítica). No Brasil amefricano, aquele conceitualizado por Lélia González, emerge resistência: quilombismo e confluência, como ensinaram o artista e intelectual Abdias do Nascimento e o ativista e pensador quilombola Nego Bispo. E ela pode também estar no teatro.

*Eparrey!*²⁶⁴ No contexto dos cárceres abarrotados, reflexo de uma sociedade punitivista e desigual, os navios negreiros da contemporaneidade — como bem disse Roberto da Silva²⁶⁵ —, as mulheres, majoritariamente mulheres negras, são

²⁶⁰ Alusão a **Antígona**, de Sófocles.

²⁶¹ Idem à nota 258.

²⁶² Alusão ao livro de ficção **O avesso da pele** (2020), de Jefferson Tenório, vencedor na categoria romance do Prêmio Jabuti 2021, que narra as recordações de um homem negro cujo pai foi assassinado durante uma desastrosa ação policial.

²⁶³ Trecho da dramaturgia de **Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos** (2022), de Dione Carlos.

²⁶⁴ Saudação à orixá lansã.

²⁶⁵ Roberto da Silva, pedagogo e professor do Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação da Faculdade de Educação da USP, durante fala na roda de conversa prevista no processo criativo do projeto Cárcere - Aprisionamento em Massa e Seus Desdobramentos, realizada via Google Meet em 19/03/2021, das 19h às 21h, e mediada pela autora desta tese.

testemunhas das violências naturalizadas pelo Estado e pelo poder paralelo (as facções); igualmente são alvos do patriarcalismo e dos epistemicídios cometidos dia após dia. Essas mulheres, que se descobrem filhas de Oyá-lansã, viram búfalos na cena. “Isso é teatro?”, perguntava o rapaz lá em 2017, antes de ser calado com um punhado de suspiros (o doce) enfiados abruptamente em sua boca²⁶⁶. “São as mulheres que hoje muitas vezes não podem, sequer, enterrar os seus filhos. Mulheres que enfrentam por horas, em pé, enfileiradas, o abrir de um portão de ferro trazendo um pouco de ar para seus pulmões”²⁶⁷, diz uma voz em 2022. Não é teatro, mas também é teatro!

Isso é *Sutil Violento*, é [IN]JUSTIÇA, é *Cárcere*?

É Heliópolis, é São Paulo, é Brasil?

Isso é uma tese, uma hipótese, um ensaio, uma provocação?

Um microfone que paira, como um totem, sobre as personas em cena. O corpo que diz, quando as palavras as palavras as palavras as palavras AS PALAVRAS já se esgotaram (ou foram esvaziadas, *des-polis-semizadas*, *des-poli-tizadas*, vilipendiadas²⁶⁸). Os movimentos corporais geram imagens que narram histórias impudicas de tempos indefinidos, futuros do pretérito, presentes imperfeitos. O moralismo fascista jaz sob a veste da expressão pornográfica. Pornoviolência, pornoracismo. Quando o discurso autoriza a barbárie?²⁶⁹

Um menino negro sobe a rampa ao lado no presidente eleito em 1º de janeiro. Uma mulher negra põe a faixa presidencial no presidente eleito no mesmo 1º de janeiro. O ano é 2023. *Eparrey!*

6. 1 Prólogo: confluências e transfluências

Desponta uma provocadora cênica

²⁶⁶ Descrição da cena da peça **Sutil violento** (2017).

²⁶⁷ Trecho da dramaturgia de **Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos** (2022), de Dione Carlos.

²⁶⁸ Cf. BRUM, Eliane. O Brasil desassombrado pelas palavras-fantasmas. **El País**, 10/07/2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/10/opinion/1499694080_981744.html> (Acesso em 16/01/2023).

²⁶⁹ Síntese impressionista do experimento cênico **Quando o discurso autoriza a barbárie**, projeto da Companhia de Teatro Heliópolis para 2023, ainda sem financiamento, assistido em apresentação aberta ao público em 17/12/2022.

A primeira vez em que estive na Casa Maria José de Carvalho, sede da Companhia de Teatro Heliópolis, foi em março de 2014, para assistir no fim da segunda temporada a *Um Lugar ao Sol*, peça que colocava em cena quatro personagens, em narrativas entrelaçadas, rememorando poeticamente seu cotidiano na comunidade de Heliópolis. Naquela época, em razão de meu trabalho como setorista de teatro na revista *Época São Paulo*²⁷⁰, eu fazia parte do mailing das diversas assessorias de imprensa da área cultural da cidade. Já havia recebido, portanto, o release da peça — era um entre muitos. No entanto, Miguel Rocha, diretor do grupo, me escreveu com um convite direto e personalizado; ele acompanhava o *Blog Jogo de Cena*, no qual eu escrevia sobre teatro, e queria muito que eu assistisse à peça e conhecesse o coletivo e sua sede. Confirmei minha presença numa sessão de domingo, e recordo que Miguel me esperava na porta; cheguei em cima da hora, esbaforida da caminhada desde a estação Sacomã do metrô.

O encontro abriria perspectivas profissionais e artísticas e desvelaria um campo de atuação que eu mal poderia supor naquele momento. Se minha vida acadêmica se entrelaçava à de viajante (afinal, foram as visitas à Palestina que serviram de base para a pesquisa de mestrado²⁷¹, iniciada formalmente em 2015), minha atuação como provocadora cênica — função pedagógica que eu desconhecia até então — se deve às possibilidades oferecidas pela Companhia de Teatro Heliópolis. Ao longo de 2014, mantive uma troca virtual de mensagens com Miguel e, em fins de outubro, logo após o projeto do grupo ter sido confirmado na seleção da 25ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com o projeto *Onde o percurso começa? Princípios de identidade e alteridade no campo da educação*, fui convidada a acompanhar o processo de criação e contribuir, de modo esporádico e informal, com “provocações” teórico-práticas²⁷².

²⁷⁰ A revista foi descontinuada pela Editora Globo em dezembro de 2013, mas permaneci no mailing das assessorias de imprensa em razão de meu site de críticas e resenhas, **Blog Jogo de Cena**, que migrou do site da publicação para um domínio próprio: <www.blogjogodecena.com.br>.

²⁷¹ Ver “Introdução”. In: VOMERO, Maria Fernanda Ceccon. **Teatro e direitos humanos: ética e estética como forma de resistência**. 2017. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Acesso em: 30/11/2022.

²⁷² Naquele então, eu acompanhava, como “pesquisadora convidada”, o início do processo criativo do grupo Garagem 21 para a montagem de **Esperando Godot**, de Samuel Beckett, propondo a leitura crítica da dramaturgia e interlocuções com textos teóricos. Era uma contribuição não remunerada, pois o grupo não tinha patrocínio ou fomento. A peça estreou em 05 de novembro de 2016. Ver:

“Provocar”, conforme o dicionário *Caldas Aulete digital*²⁷³ significa: 1. ser o agente gerador de; despertar; suscitar; 2. estimular (alguém) a (fazer algo); incentivar; 3. desafiar — para mencionar alguns dos sentidos do verbo. Assim, em um primeiro momento e tomando por ora o termo ao pé da letra, atuar como “provocadora teórico-prática” em um coletivo teatral significava então instigar as/os artistas por meio de reflexões críticas e propostas de improvisações e jogos teatrais a fim de “alimentá-los” criativamente. No entanto, a provocadora é inevitavelmente provocada de volta, por meio da resposta dialógica e cênica do grupo, da montagem ao fim do processo e das interações propiciadas com outras/os colaboradoras/es e com o público. Uma vez mais, se estabelece o *uyway* — o princípio da mútua criação²⁷⁴.

Desde o primeiro encontro, naquele domingo de 2014, a companhia me convoca ao deslocamento (físico, afetivo, teórico) e à experiência de assumir outras perspectivas diante da cidade e do circuito teatral paulistano. Foram as/os artistas do coletivo que me apresentaram ao bairro/ à favela/ à comunidade de Heliópolis, na zona sul de São Paulo, e às ambiguidades e tensões políticas presentes na própria nomenclatura (não é apenas um bairro, não é exatamente uma favela, que elementos a configuram como comunidade?) — o que tem me instigado, incessantemente, a questionar o que é “centro” e o que é “periferia” não apenas em termos geográficos, mas sobretudo epistemológicos e políticos.

Por isso, talvez este seja o capítulo em que minha presença se faça mais evidente e incontornável tanto no texto quanto nas situações examinadas, explicitando algumas ideias que deram início à minha trajetória acadêmica e permanecem como sustentação desta mesma pesquisa: (1) a possibilidade de um exercício pedagógico profícuo e transformador nas Artes Cênicas fora do âmbito escolar, acadêmico ou institucional, junto à produção artística de coletivos teatrais/performáticos; (2) o engajamento da pedagoga-artista nos processos criativos desses coletivos, fomentando uma espécie de “*autometamorfose* dialógica” em artista-pedagoga (desenvolverei mais adiante); (3) um conhecimento tecido em *confluência* e *transfluência* — na acepção de Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo (2015; 2021):

<<http://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/406-grupo-garagem-21-estreia-esperando-godot-com-direcao-de-cesar-ribeiro>> (Acesso em 06/12/22)

²⁷³ Ver <<https://www.aulete.com.br/provocar>> (acesso em 28/12/2022).

²⁷⁴ Ver discussões acerca dessa noção no quarto capítulo.

o que se ajunta, nem sempre misturando-se a ponto de confundir-se²⁷⁵, mas que se transforma, ao modo dos elementos da natureza — e mútua criação, calcado no território; (4) uma interlocução criativa e corporificada com “o tempo presente, a vida presente, as pessoas presentes” (parafraseando o poeta Carlos Drummond de Andrade), que entrecruza cena artística e cena pública sem cair nos ditames ou nas tentações de um manifesto ou similares²⁷⁶.

Assim, materialidades textuais entrelaçam-se neste capítulo sobre os três processos de criação da Companhia de Teatro Heliópolis — todos contemplados pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, dado relevante — nos quais atuei como provocadora cênica. Vale ressaltar que, além da participação na ficha técnica dos processos e dos espetáculos resultantes, também fui responsável pela redação dos programas das três peças: *Sutil violento*, *[IN]JUSTIÇA* e *Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos*, além de fazer a curadoria e a mediação das rodas de conversa que integraram os projetos. Durante os sete anos de trajetória acadêmica, entre mestrado e doutorado, escrevi artigos ou ensaios sobre a produção da companhia. Tudo isso se torna fonte e substância desta *permaescrita*²⁷⁷, em reaproveitamento e circulação da matéria orgânica dos saberes [em consonância com o próprio trabalho de provocação cênica].

Minha trajetória como provocadora (ainda que maneira voluntária e não remunerada) se iniciou, então, com uma reunião, em 4 de novembro de 2014, com Miguel Rocha, os atores e atrizes do projeto *Onde o percurso começa? Princípios de identidade e alteridade no campo da educação* — Dalma Régia, Davi Guimarães, Donizete Bomfim e Klaviany Costa —, o dramaturgo Evill Rebouças e a pesquisadora Carminda Mendes André, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp), convidada à provocação no campo da performance (o pesquisador Alexandre Mate, também do IA-Unesp, seria o provocador no campo do épico; mas ele não estava presente naquela manhã). Retornei posteriormente outras vezes, sempre a convite de Rocha, para propor, ao elenco e ao diretor, reflexões sobre temas

²⁷⁵ Acreditamos que essas “palavras germinantes”, como diz Nego Bispo, estabelecem interlocução com outras expressões também germinantes usadas nesta tese: *ch’ixi*, *conciencia nueva-mestiza*, *champurria*.

²⁷⁶ Esses tópicos atravessam os capítulos anteriores, alguns de modo explícito, outros de forma mais diluída.

²⁷⁷ Termo cunhado pela escritora Carola Saavedra. Ver seção 5.4 do quinto capítulo, **Teatro-território: ruka (casa), pewma (sonho) e newen (força) [Chile]**.

vinculados a conhecimento, alienação e o papel da escola e comentar criticamente improvisações dos intérpretes.

Onde o percurso começa?: era a pergunta-título do projeto que a trupe tentou responder por meio da *peça A Inocência do Que Eu (Não) Sei*, estreada em 22 de agosto de 2015, na própria sede. A obra colocava em cena quatro personagens em busca de aprendizado para além do universo escolar, seus desafios e contradições, e desvelava assim os dispositivos de controle social tão presentes no cotidiano: o Menino Rapaz que vence (o garoto que reproduz o que aprende na escola); a Feliz Mulher que se adapta (a mulher que aprende com a “vida”); o Caminhante em busca do saber (o homem do conhecimento empírico); e a Mulher que come maçãs (o aprendizado pelo corpo). O processo contemplou visitas a escolas públicas de Heliópolis e entrevistas com estudantes e professores, e a dramaturgia incorporou relatos dos próprios atores e atrizes — esse aspecto documental, que já se fazia presente nas criações anteriores, passou a ser uma característica permanente.

Onde o percurso começa? O meu, como provocadora *teórico-prática* (como ainda dizíamos), se iniciou ali, entre a memória corpóreo-afetiva de minhas próprias experiências cênicas e a intuição pedagógico-artística posta em marcha a cada encontro com as/os artistas. Os aprendizados adquiridos em oficinas e cursos livres em teatro e performance ao longo dos quase quinze anos anteriores²⁷⁸, somados às vivências ativistas ou voluntárias nas áreas artísticas e educativas²⁷⁹, começaram a ser “racionalizadas” e sistematizadas com a participação como aluna ouvinte na disciplina CAC 5106-1/2 – Ação Cultural em Cena: Contextos e Processos (1), no segundo semestre de 2014, e a interlocução com a docente, Maria Lúcia Pupo, que viria ser a orientadora desta tese, e com as/os colegas.

Durante o processo criativo que resultou em *A Inocência do Que Eu (Não) Sei*, não só levei textos para debate ou comentei improvisações; também introduzi o “diário de bordo”, bastante inspirada na “descoberta” da pesquisa de Ingrid Dormien Koudela

²⁷⁸ Considero aqui, a título de registro, a participação entre março e outubro de 2001, em um curso de iniciação teatral, conduzido por Pablo Moreira e Guilherme Jorge, no TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), como o marco inicial de minha experiência prática em Artes Cênicas.

²⁷⁹ Um exemplo emblemático: entre outubro de 2011 e janeiro de 2012, desenvolvi e conduzi um curso para crianças entre 10 e 11 anos (5º período, segundo currículo catalão) na CEIP Joan Llongueras, em Badalona, cidade da Grande Barcelona, com apoio da ONG Movimiento por la Paz. A instituição estava localizada numa região habitada por muitos imigrantes; das treze crianças da turma, apenas quatro eram catalãs. As demais tinham outras nacionalidades. Encontrávamo-nos semanalmente durante uma hora e pouco, e o idioma comum entre nós era o castelhano.

sobre o *protocolo*, um recurso pedagógico de reflexão escrita (ou sob outro formato) a respeito do trabalho prático em sala de ensaio ou de aula, cujas raízes remontam às peças didáticas de Bertolt Brecht²⁸⁰. Naquele então, como meus encontros não tinham uma periodicidade definida, o diário de bordo resumia-se ao relato bastante cotidiano das atividades semanais do grupo, escrito cada vez por um/a dos/as participantes e enviado por e-mail. Também propus alguns exercícios práticos — a exemplo da “mimese corpórea”²⁸¹, “metodologia de criação de ações físicas e vocais [...] que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um ateador-observador e corpos/matérias/imagens”²⁸², que eu havia aprendido em uma oficina com as/os artistas do Lume Teatro. Minha proposta era que o grupo trabalhasse a observação de gestos e posturas durante as visitas às escolas a fim de que as atrizes e os atores experimentassem outras corporeidades e vocalidades.

Naquele primeiro momento, portanto, meus aportes eram muito mais intuitivos; com base nas necessidades ou vontades externadas por Miguel Rocha e pelo elenco, eu partilhava jogos teatrais, leituras, estímulos (música, imagens) ou indicações (de filmes, livros, peças em cartaz). A *provocação*, como método pedagógico e ato criativo compartilhado, começava, então, a ganhar sentido e forma para mim. Por isso, não há como desvincular os processos pedagógicos-criativos da companhia de minha participação neles. Algo de minha dicção reflexivo-criativa permanece nas peças — quiçá nos corpos e no conhecimento acumulado pelo grupo. Além disso, os aprendizados ao longo dos anos foram mútuos. Daí a necessidade desta *escrita-com*, *simpoiética*²⁸³, permeável e afetiva, autorreferente às vezes, mas igualmente provocativa em sua narratividade e aparente coloquialidade.

²⁸⁰ Os protocolos são produções discursivas sobre as vivências de um processo de criação cênica, que remetem ao vivido mas fomentam a experimentação presente. Registram tanto acontecimentos quanto reflexões. Já presentes na dinâmica criada pelo alemão Bertolt Brecht, os protocolos foram introduzidos na pesquisa e na prática teatrais brasileiras por Ingrid Koudela. Para aprofundamento no tema, sugerimos: BOY, Tânia Cristina dos Santos. **Protocolo: um gênero discursivo na pedagogia de leitura e escrita do teatro**. 2013. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.27.2013.tde-23082013-104822. Acesso em 12/12/2022.

²⁸¹ Registrei o passo a passo do exercício em proposta escrita enviada a Dalma Régia e Miguel Rocha por e-mail em 28/04/2015 e dando o crédito da metodologia ao Lume Teatro.

²⁸² Ver <<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/mimesis-corporea>> (Acesso em 12/12/2022).

²⁸³ Do termo germinante “simpoiesis” (Haraway, 2019).

6. 2 A companhia: como tudo começou

Breves notas cênico-biográficas

Os processos com a/da Companhia de Teatro Heliópolis caracterizam-se por serem uma espécie de compostagem coletiva e, em minha perspectiva, seguem uma trilha artística “tentacular” e sempre em fermentação, guiada por um princípio que identifico como o da criação mútua (*uyway*). Os resultados de tais processos fermentativos (em que há transformação de matéria e geração de energia) aproximam-se de uma possível tradução cênica da *escrevivência*, termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2005) para dar conta da escrita a partir de um corpo e um *corpus* vividos e não apenas descritos, e da *escrita de si*, na acepção da jornalista Bianca Santana de Brito (2020), um “si” dinâmico, que experimenta a alteridade. Recorro a conceitos propostos por pensadoras brasileiras negras pela afinidade ao ideário afrodiaspórico reivindicado pelo coletivo teatral. Portanto, podemos afirmar que as montagens da Companhia de Teatro Heliópolis se nutrem das vivências e das escritas performativas (expressões poéticas de autotradução) de cada artista, incluindo encenador, provocadores e criativos técnicos, na composição dramaturgico-cênica de suas peças. *Grafias performativas*, portanto, num conceito de Leda Maria Martins (2021), que exploraremos mais adiante.

É importante retroceder no tempo, a um certo marco inicial da companhia, para compreender a base de certas escolhas éticas e estéticas. Miguel Rocha era um estudante do ensino médio quando assistiu, pela primeira vez, a um espetáculo de teatro infantil na escola, em meados dos anos 1990. Piauiense de São Miguel do Fidalgo²⁸⁴, chegou a São Paulo aos 15 anos para morar com o pai na comunidade de Heliópolis, na região sudeste da capital. O arrebatamento provocado pelo espetáculo visto na escola levou Miguel a buscar oficinas de interpretação. Havia algo no fazer teatral, algo ainda nebuloso e inexplicável, que o fascinava. Matriculou-se na Escola Recriarte, na capital paulista, e participou também de cursos livres na Fundação das Artes de São Caetano do Sul²⁸⁵.

²⁸⁴ A população estimada de São Miguel do Fidalgo (PI), segundo o IBGE (2021), é de 3.037 pessoas.

²⁸⁵ Com edições ou adaptações, este e os dois parágrafos seguintes se baseiam na versão original em português do artigo “The power of subtle learning: Directions and achievements of the Heliópolis Theatre Company” (Chapter 8), de minha autoria, traduzido ao inglês para publicação na obra **Routledge Companion to Applied Performance** (2020).

Naquele período conheceu o dramaturgo Carlinhos Lira, fundador do Movimento Cultural Teatral e de Artes (MCTA), grupo da região do ABC paulista. Foi na casa de Lira que Rocha se deparou com o cartaz emoldurado do espetáculo *A Queda para o Alto*, baseado na autobiografia homônima de Anderson Herzer, que nasceu Sandra Mara Herzer e, em seus anos de internação na Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (Febem²⁸⁶), a despeito das violências sofridas, constituiu sua identidade transgênero. O cartaz fascinou Rocha de tal forma que o motivou a ler a dramaturgia de Lira e, depois, o próprio livro: “Para mim, aquele texto representava Heliópolis, a juventude de Heliópolis, o que estava acontecendo na cidade: as muitas rebeliões que pipocaram na Febem naqueles anos”.²⁸⁷

O teatro apresentou-se, então, como uma provocação e uma possibilidade: uma travessia para compreender-se naquele entorno complexo, estabelecendo diálogos e revelando singularidades a fim de trazer à tona vozes e histórias que habitam o local. Assim, no ano 2000, aos 22 anos, Miguel fundou a Companhia de Teatro Heliópolis, reunindo outros jovens da comunidade com o apoio da UNAS (União de Núcleos e Associações de Moradores de Heliópolis e Região), com o objetivo específico de montar uma peça baseada no livro *A Queda para o Alto*.

Em Heliópolis, sempre houve engajamento e articulação. Através das associações, as pessoas se organizam e fazem acontecer. Existiam esses projetos, então fui buscar uma moça chamada Solange na UNAS. Sabia que lá havia um grupo de adolescentes. Ela também se interessou. Começamos os encontros ali na Rua da Mina nos fins de semana. Tirei cópias do texto do Lira, fiz uma fichinha para os participantes. Às vezes, vinham só dois ou três... Conversando com o Lira, ele me dizia: faz um projeto. Mas eu nem sabia fazer projeto. Não tinha noção da responsabilidade daquele negócio. Eu só queria fazer aquela peça; não importavam quantas apresentações nem nada.

Miguel Rocha²⁸⁸

A recém-surgida Companhia de Teatro Heliópolis conseguiu um patrocínio da Eletropaulo, e a estreia ficou agendada para novembro daquele ano na Casa de Cultura Municipal do Ipiranga – Chico Science, também na zona sul da cidade. Para formar o elenco, Rocha convocou amigos da comunidade e jovens que participavam de projetos das associações locais. “Era gente que nunca tinha feito ou visto teatro e

²⁸⁶ A lei nº 12.469, de 2006, alterou a denominação da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor para Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente - Fundação CASA-SP.

²⁸⁷ Depoimento à autora em 21/12/2014, em São Paulo; registrado em áudio mp3.

²⁸⁸ Ibidem.

nem pensava em ser ator", conta ele. Até o sobrinho, Ricardo de Souza, na época com 9 anos, foi chamado a participar. Os ensaios aconteciam na sede do Projeto Parceiros da Criança, convênio da UNAS com a Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social de São Paulo. Embora Rocha tivesse à disposição a adaptação do romance feita por Carlos Lira, pouco a pouco começou a criar sua própria dramaturgia cênica com base nas imagens que a leitura do livro lhe havia sugerido.

Coloquei um vídeo quando a menina morre; não sei de onde diabos tirei essa ideia, porque na peça do Lira não tinha nada disso, mas eu, quando li o romance, logo pensei numa cena. Já era coisa de encenação! No início do livro, o [Eduardo] Suplicy conta a verdadeira história da Sandra Mara Herzer. Fala que ela tinha um namorado, apelidado de Bigode, que morreu num acidente de moto... até o suicídio dela. Tentei transpor isso para a cena, pois não estava na versão dramática do Lira.

Era a minha concepção da morte: quando a menina morria, aparecia um pássaro no vídeo, um pássaro desconstruído; era um efeito, na verdade. Mas eu queria porque queria aquele vídeo, tinha que entrar na cena... E como articular tudo? Não havia nada disso na dramaturgia original. Também transpus para cena as poesias da Sandra Mara. Cortei coisas que não me interessavam na dramaturgia e incluí passagens do romance, que eu achava maravilhosas, como uma cena com duas meninas rodando, rodando e falando uma poesia. [...]

Para você ver minha ousadia: eu tinha umas referências muito loucas. Não sabia nada de teatro, mas ia enfiando um monte de coisas. [...] O Ricardo era o narrador; isso também não havia no texto do Lira. Coloquei o menino para narrar aquela história descrita pelo Suplicy no prefácio do livro. E eu sabia – não sou besta nem nada –, que criança é espontânea, funciona muito, está nesse lugar de sinceridade, onde é impossível ser *fake*. E eu queria porque queria que o Ricardo cantasse a música *Alegria*, do Cirque du Soleil. Arranjei uma mulher para traduzir a música, e o menino ensaiava acompanhando a canção original. Ele cantava bem e despertava uma empatia grande no público.

Fiz tudo intuitivamente com as referências que eu tinha, com as minhas concepções, sem a menor noção técnica ou filosófica. A dramaturgia da cena é muito diferente do texto original do Lira, assim como o modo com que amarrei a história... Porque eu "via" assim. Por exemplo, o cenário eram uns andaimes. Na penúltima cena – hoje eu mudaria muita coisa –, quatro meninas, cada uma delas num andaime, ficavam de braços abertos como se estivessem crucificadas. Aí, sobre a primeira, a luz acendia e se falava: essa era fulana de tal e aconteceu isso. Então, puf!, apagava-se a luz. E assim sucessivamente.

Miguel Rocha²⁸⁹

²⁸⁹ Ibid.

Depois da estreia, a trupe recém-criada chegou a se apresentar no Teatro Oficina, a convite do diretor José Celso Martinez Correia, com a presença do então senador Eduardo Suplicy. Em 2001, ainda com o apoio da Eletropaulo e em parceria com Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o espetáculo circulou por várias casas de cultura da capital e por teatros do circuito Sesc no interior do estado e fez uma pequena temporada no Sesc Ipiranga. Em 2002, *A Queda para o Alto* foi apresentado em sete capitais do Brasil, dessa vez com o patrocínio da Petrobrás. A Companhia Teatro de Heliópolis iniciava, assim, sua peculiar trajetória.

Não estávamos representando em alguma medida, aquilo era as nossas vidas. Por onde a gente passava, as pessoas adoravam. Artisticamente, não era uma peça maravilhosa, mas tinha uma verdade, uma vontade de fazer. Eu lembro que sempre que acabava a peça um ator falava que estava todo machucado, que bateram de verdade.

Miguel Rocha²⁹⁰

O grupo teve várias formações até a chegar ao núcleo duro atual: além de Rocha, hoje integram a companhia Alex Mendes, Dalma Régia, Davi Guimarães e Walmir Bess – os três primeiros também moram em Heliópolis e Bess, no Ipiranga. Todos são migrantes nordestinos ou filhos de migrantes. Dalma, esposa de Rocha, é a única que participou da montagem de *A Queda para o Alto*. Também oriunda de São Miguel do Fidalgo (PI), reencontrou Rocha em Heliópolis, quando se mudou para São Paulo naquele mesmo ano 2000. Casaram-se algum tempo depois e tiveram três filhos: Gustavo, Isabelle e a caçula Heloísa. Os dois primeiros já participaram de montagens da companhia, *[IN]JUSTIÇA* e *Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos*, respectivamente, como veremos adiante.

Finda a circulação de *A Queda Para o Alto*, a Companhia de Teatro Heliópolis criou e encenou os espetáculos *Coração de Vidro* (2004) e *Os Meninos do Brasil* (2007), espetáculo que também tratava de questões de violência e foi realizado graças ao Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI²⁹¹, da Prefeitura de São

²⁹⁰ ROCHA, Miguel. “A atenção plena na Cia. de Teatro Heliópolis”. In: **Teatrojornal**, 18/03/2018. Depoimento dado durante o 12º Encontro com o Espectador, em 31 de julho de 2017, evento promovido pela equipe do **Teatrojornal** (Valmir Santos, Beth Néspoli e Maria Eugênia de Menezes) com os integrantes da Companhia de Teatro Heliópolis, em São Paulo. A transcrição da conversa está em: <<http://teatrojornal.com.br/2018/03/a-atencao-plena-na-cia-de-teatro-heliopolis/>> (Último acesso em 23/01/2023).

²⁹¹ Criado em 2003, o VAI contempla financeiramente duas modalidades de grupos: de jovens iniciantes e de jovens e adultos com experiência comprovada de no mínimo dois anos.

Paulo. Entre 2008 e 2009, com o patrocínio da Petrobras e apoio do Sesc Ipiranga e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, foi iniciado o Projeto Arte e Cidadania em Heliópolis, que visava proporcionar às/aos artistas da companhia e colaboradoras/es aprimoramento da experiência artística e aprofundamento da pesquisa estética. O projeto constituiu-se por quatro fases — formação, pesquisa, criação e montagem — com encontros diários e aulas conduzidas por diversas/os profissionais convidadas/os. Teve três módulos, que resultaram em três espetáculos respectivamente: *O Dia em que Túlio Descobriu a África* (2009), inspirado na narrativa homônima de Ralf Rickli, em codireção com Eglá Monteiro; *Nordeste/Heliópolis/Brasil – Primeiro Ato* (2011), dirigido por Cris Lozano com dramaturgia de Ana Roxo, e *Um Lugar ao Sol* (2013), dirigido por Rocha com texto de William Costa Lima.

No meio-tempo, em 2010, a companhia também apresentou *Eu quero sexo... será que vai rolar?*, produção conjunta com o MCTA de Carlinhos Lira, codiretor da peça. E, em 2012, a trupe participou de um intercâmbio artístico internacional com o grupo holandês MC Theater, dirigido por Mike van Alfen e formado por jovens imigrantes das ex-colônias holandesas ou de países muçulmanos em Amsterdã. Durante duas semanas, o encenador holandês conduziu uma série de oficinas, denominadas Final Hour 2.0, cuja proposta era transformar temas sociais em performances teatrais por meio de depoimentos pessoais — método similar ao que Miguel Rocha começava a desenvolver —, tomando como disparador a situação fictícia de duas horas de vida restantes, nas quais os participantes partilhavam seus últimos desejos, segredos e histórias. As improvisações serviram de base para o espetáculo *A Hora Final*, apresentado na sede do MC Theater, em Amsterdã, com a participação de quatro artistas de Heliópolis — entre eles, Rocha — e jovens atrizes e atores holandeses.

Naquele então, a trupe já ocupava sede própria: a Casa de Teatro Maria José de Carvalho²⁹², imóvel cedido pela Secretaria Estadual de Cultura em 2009 e localizado no Ipiranga, bairro vizinho a Heliópolis. Com o Projeto Arte e Cidadania, o intercâmbio com outros/as artistas e profissionais de áreas específicas por meio de *workshops* ou encontros sequenciais consolidou-se como etapa do processo criativo

²⁹² Imóvel pertencente à atriz, diretora, poeta e docente Maria José de Carvalho (1919-1995), titular da disciplina de Dicção e Estilo da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e legado em testamento à Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo. A manutenção da casa e as despesas de água, luz e gás correm por conta do coletivo teatral.

e opção concreta da Companhia de Teatro Heliópolis em seu percurso de pesquisa artística, reforçando a perspectiva de aprendizado continuado sobre o fazer cênico e aprofundamento teórico-prático a respeito dos temas da montagem²⁹³. Dos cinco integrantes do atual “núcleo duro”, apenas Walmir Bess tem formação oficial/específica em artes cênicas; os demais fizeram cursos acadêmicos em outras áreas e/ou formaram-se em teatro e performance por meio de cursos livres e experiência prática, integrando o elenco da Companhia de Teatro Heliópolis ou de outras trupes.

Vale abrir um parêntese na linearidade temporal a fim de registrar que, em 2002, Miguel Rocha foi um dos quinze selecionados do projeto Solos do Brasil, idealizado e conduzido por Denise Stoklos nos princípios do “teatro essencial”, em que o performer faz as vezes de diretor, dramaturgo, intérprete e coreógrafo da própria cena. Da oficina resultou o solo *Eu Quero Ver O Sol Nascer Não Do Jeito Que Eu Vejo*, de Rocha, um ensaio cênico sobre racismo e violência apresentado em curta temporada em alguns espaços da cidade. Embora Rocha não tenha atuado mais, a proposta de uma autonomia criativa da/o intérprete — sobretudo durante o período de improvisações que precede a elaboração da dramaturgia por um/a convidado/a — foi incorporada a seu modo de encenar e dirigir. Talvez por isso nossa sintonia tenha sido imediata: também eu incentivava e sigo incentivando tal autonomia. O eixo de meu trabalho de provocação se baseia em fomentar a criação e a escrita performática de cada artista com base nas reflexões teóricas e nos diálogos conjuntos para depois fermentá-las com possíveis direcionamentos, lapidações, referências, exercícios específicos etc. Assim, minha atuação como provocadora varia de projeto a projeto, de companhia a companhia, segundo as/os artistas, as demandas e os temas.

Já nos primeiros meses de trabalho com o grupo, em 2015, eu havia intuído algo na estética desenvolvida por Miguel Rocha (e, por consequência, da companhia), algo relacionado ao poder testemunhal das imagens geradas no espaço cênico, que denominei “resíduo épico”: “a evocação de cenas que remetem a experiências vividas

²⁹³ Em 2014, a Companhia de Teatro Heliópolis tornou-se ponto de cultura por meio do Programa Cultura Viva Municipal, resultado de um convênio da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, durante a gestão de Fernando Haddad, com o governo federal, que em sua primeira edição (2014) selecionou 85 projetos para que recebessem um aporte financeiro com vistas a fortalecer a ação cultural dos grupos atuantes em comunidades, ampliando o acesso aos meios de produção, circulação e fruição de bens e serviços culturais (cf. <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/cidadania_cultural/index.php?p=20401>; acesso em 19/12/2022).

coletivamente sob impacto agudo, fixadas na memória, e que ganham novos significados na articulação com o presente”, como escrevi em artigo (VOMERO, 2020, p. 68), aludindo ao argumento de Walter Benjamin em “O Narrador” (1975), mas também às reflexões de Victor Turner (1974) e John Dawsey (2005), conforme expliquei em nota. A seguir, reproduzo mais um trecho da versão original em português do artigo (ibid.), no qual justifico o conceito (autorizo-me a uma pequena transgressão nas regras: sinalizo a citação entre aspas para não quebrar o ritmo da narrativa):

“Rocha conta que, quando chegou em Heliópolis, dia sim, dia não, deparava-se com cadáveres nas proximidades da casa de seu pai: corpos largados no chão ou cobertos por sacos pretos, rodeados por curiosos. Com o passar do tempo, a violência explícita diminuiu e deu lugar a uma sensação constante de vulnerabilidade. Uma cena, porém, se tornou marcante:

Estávamos apresentando *A Queda para o Alto*. Uma das atrizes recebeu uma ligação dizendo que o primo dela tinha sido assassinado. Foi aquele choque, não sabíamos se apresentávamos ou não a peça. No fim, fizemos o espetáculo. Na manhã seguinte, fui comprar o pão cedo. Morava com meu pai num barraco, cujos fundos davam para uma viela. Ali, vi uma imagem terrível: um rastro de sangue cobrindo o beco e um corpo. As pessoas falaram que o corpo havia sido arrastado. Fiquei muito afetado por aquela imagem, pela crueldade que ela sugeria: mais que pela presença do cadáver, pelos vestígios de sangue.²⁹⁴

Esse relato, a meu ver, exemplifica como a experiência vivida transforma-se em narrativa cênica ficcionalizada, na qual subsiste inevitavelmente um substrato documental. Em *Cuerpos sin Duelo – Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), Ileana Diéguez – entre as considerações sobre a representação da violência, o silenciamento dos processos de memória, teatralidade e performatividade – relembra uma afirmação do filósofo italiano Giorgio Agamben: ‘a palavra poética é a que se situa sempre em posição de resto e pode, deste modo, testemunhar’ (AGAMBEN, 2005, p. 169²⁹⁵ apud DIÉGUEZ, 2013, p. 62). E acrescenta que, em tempos em que o inumano tem aparecido como uma estranha expressão do humano, emergem o direito

²⁹⁴ Depoimento à autora em 21/12/2014, em São Paulo; registrado em áudio mp3.

²⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III**. Valencia: Pre-textos, 2005.

e o dever de contar: de sermos cronistas de uma época de tantas excepcionalidades. Para Diéguez, a prática artística oferece essa possibilidade testemunhal. ‘Testemunhar para não silenciar a dor dos outros, que também pode ser uma dor própria’ (op. cit., p. 62). Ainda que não exponha desse modo, Miguel Rocha reconhece o caráter testemunhal de muitas das cenas presentes nas obras que dirige. (VOMERO, 2020, p. 68)²⁹⁶.

Mais adiante, retomarei a ideia do “resíduo épico”.

6. 3 Sutil violento: um país em desmontagem

Agentes-testemunhas em cena

Findo o projeto *Onde o percurso começa? Princípios de identidade e alteridade no campo da educação*, no início de 2016 a Companhia de Teatro Heliópolis já começou a preparar uma nova proposta de pesquisa e criação cênica para concorrer à 28ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. O grupo vinha das apresentações de *A Inocência que Eu (Não) Sei* e da experiência de visita às escolas que tinham servido como base para a pesquisa de campo. Miguel Rocha, Dalma Régia e Davi Guimarães, apoiados em suas vivências em Heliópolis, relataram que, na favela, se estabelecem dois papéis bem definidos: o de vítima, destinado ao morador comum, e o de perpetrador, assumido pelas lideranças do tráfico; o silêncio é a garantia tanto da integridade da vítima — que não reage ou se defende a fim de se preservar — quanto da autoridade do perpetrador, que permanece intocável como resultado do medo que impõe.

O grupo queria falar sobre esse regime silencioso de coerção, intimidação e ameaça, alimentado e mantido pelas facções do narcotráfico, um poder paralelo ao do Estado. Mas também tencionava estender essa abordagem para a cidade, o país e o próprio Estado. E investigar as violências cotidianas naturalizadas, aquelas integradas no *habitus* (cf. Bourdieu, 1983)²⁹⁷ de um grupo social e, por isso mesmo,

²⁹⁶ Trecho da versão original em português do artigo “The power of subtle learning: Directions and achievements of the Heliópolis Theatre Company” (Chapter 8), de minha autoria, traduzido ao inglês para publicação na obra **Routledge Companion to Applied Performance** (2020).

²⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

pouco questionadas. Naquele então, tramitava no Congresso Nacional o pedido de impeachment de Dilma Rousseff, o que deu margem a manifestações explícitas de machismo e misoginia²⁹⁸, exemplos concretos de atos de violência naturalizada. Uma análise mais ampla, portanto, revelava que as opressões e coerções continuadas — muitas normatizadas, inclusive — criavam uma atmosfera violenta na favela, na cidade e no país, a impactar os corpos, os afetos e as relações de modo interseccional (conforme raça, classe, gênero e território).

Ao lado da companhia e do dramaturgo Evill Rebouças, participei da redação e edição do projeto, que foi batizado *Microviolências e suas naturalizações* — e para o qual fui oficialmente convidada a atuar como provocadora cênica, curadora de um ciclo de conversas públicas e mediadora desse mesmo ciclo. Por razões profissionais, Donizeti Bomfim, do elenco anterior, não continuou na empreitada. Juntaram-se à trupe dois moradores de Heliópolis: Arthur Antônio, que na época estudava teatro na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, e Alex Mendes. Ainda no primeiro semestre, ficamos sabendo que o projeto havia sido selecionado pela 28ª comissão do Fomento ao Teatro. Em agosto de 2016, iniciamos o processo criativo. Como também escrevi, com detalhes, a respeito, no mesmo artigo mencionado anteriormente — e que funciona como um registro preciso daquela experiência, o *meu* diário de bordo, aliás, redigido sob a forma de artigo acadêmico —, volto a reproduzir aqui, entre aspas, trechos do texto para então tecer alguns comentários críticos:

“A etapa de provocação teórico-prática, conduzida por mim, ocorreu logo nos primeiros dois meses e foi guiada pelo estudo conjunto de textos previamente escolhidos, debates em grupo e a experimentação cênica por meio de jogos teatrais e de improvisações. As leituras que indiquei incluíram artigos acadêmicos sobre violência e temas correlatos, mas também poemas, contos e crônicas jornalísticas relacionados ao assunto. Em nossos encontros semanais, adotamos o protocolo ou diário de bordo — prática que costumo usar em meus trabalhos pedagógicos — tanto como registro das atividades quanto ferramenta de reflexão contínua das experiências

²⁹⁸ Ver por exemplo: ZDEBSKYI, Janaína de Fátima; MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque; PEDRO, Joana Maria. A histórica e as belas, recatadas e do lar: misoginia à Dilma Rousseff na concepção das mulheres como costelas e dos homens como cabeça da política brasileira. In: **Espaço e Cultura**, [S.l.], n. 38, pp. 225-250, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/29077>>. Acesso em 11/01/2023.

vividas pelo grupo²⁹⁹. Foi igualmente um momento criativo interessante, em que os artistas se deram conta da importância de investir na forma de seu relato para compor o conteúdo; não bastava apresentar uma mera descrição dos debates e exercícios.

Os jogos teatrais propostos por mim incluíram técnicas de coro, manipulação de objetos e evocação de memórias individuais e coletivas. Os encontros também contemplaram a criação de monólogos inspirados em cenas improvisadas — ou seja, o texto surgindo da ação: o inverso do que fizemos no início do percurso. Por fim, estabelecemos uma situação fictícia de violência naturalizada — originada em uma de nossas improvisações — como dispositivo cênico para que todos os artistas do grupo pudessem experimentar o desafio de estar tanto no papel de opressor quanto no de oprimido.

Paralelamente aos encontros comigo, nos primeiros dois meses do processo, o grupo trabalhava com Miguel Rocha. Depois, vieram os orientadores de corpo, voz e música. Um pouco mais adiante, o dramaturgo Evill Rebouças juntou-se ao processo e, semanas mais tarde, vieram os provocadores Alexandre Mate, de estudos épicos, e Marcelo Denny, de práticas performativas. As vivências em Heliópolis se mantinham sempre presentes, por meio de situações reais elaboradas como material cênico, entrevistas com moradores e intervenções performáticas pelas ruas da favela. De modo gradativo, os artistas passaram a desnaturalizar seus próprios comportamentos ou discursos violentos, identificando a reprodução acrítica de padrões alheios. As perspectivas trazidas pelos debatedores convidados — os jornalistas Leonardo Sakamoto e Bruno Paes Manso, a filósofa Márcia Tiburi e a historiadora Zilda Yokoi —, em rodas de conversa abertas ao público e mediadas por mim, foram fundamentais.

Trabalhei diretamente com o grupo, portanto, durante mais de quarenta horas distribuídas por nove semanas. Muitos dos materiais (cenas, movimentos, uso de objetos, fragmentos textuais etc.) gerados em nossos exercícios acabaram integrando a obra final. Conceitos levantados durante as leituras e os debates igualmente compuseram o discurso cênico. Reconhecemos, Miguel Rocha e eu, que minha presença como ‘provocadora’ ampliou as possibilidades de experimentação e criação dos atores e atrizes da companhia. A sintonia e o diálogo foram intensos e fluidos, consolidando nossa parceria. Também eu aprendi muito e me aprimorei, como artista

²⁹⁹ Exitosa, a prática foi adotada pelo grupo para registrar vivências com os outros colaboradores também.

e pedagoga teatral, ao longo de nossos encontros. Busquei ter, sempre, o cuidado de evitar imposições e homogeneizações.

O processo criativo e pedagógico que resultou na peça *Sutil Violento* revelou o amadurecimento ético e estético da Companhia de Teatro Heliópolis. Houve apropriação plena do corpo, da ação e da presença como geradores de discurso — um discurso próprio, autônomo, lírico e político. Ampliou-se a potência das imagens, jamais assépticas ou pacificadoras, mas elaboradas para serem dialógicas e sugestivas. Como afirmou a crítica teatral e pesquisadora Beth Néspoli³⁰⁰: “[...] o que me chamou a atenção foi isso, a capacidade de criar imagens expressivas que disparam o sentido do espectador. Não está explicadinho, não está claro, mas é uma imagem que te atrai e te faz pensar”. (VOMERO, 2020, pp. 68-69)”.

As “imagens expressivas” de que fala Néspoli são expressivas porque revelam o tal “resíduo épico” anteriormente mencionado: um conteúdo de historicidade vivenciada, experimentada, atravessada pelo testemunho e sob forma cênica. Nas obras da Companhia de Teatro Heliópolis a que pude assistir, a teatralidade se constrói por meio de uma representação que passa pela primeira pessoa (por seu corpo, seu imaginário), uma *primeira pessoa do plural*, e que carrega a politicidade de seu tempo — não porque fala de política, mas principalmente porque assume uma *forma política com sentidos políticos* (compreendendo a política como meio de organizar o sensível comum e as formas políticas como formas de perceber o coletivo e atuar nele³⁰¹). Representação e representatividade coincidem, recombinando ética-poética-estética sem a prevalência de uma ou de outra. E isso ficou evidente ao refletir sobre o processo criativo em diálogo com a peça resultante dele.

De *A Inocência do Que Eu (Não) Sei* para *Sutil violento*, como apontei no artigo (ibid.), houve um amadurecimento ético-estético que permanece muito “palpável”. Hoje, ao examiná-lo em perspectiva, diríamos que pode estar relacionado ao fato de, durante o processo criativo e devido ao contexto político brasileiro de então (anos 2016-2017; refiro-me a todos os eventos que pavimentaram o impeachment de Dilma

³⁰⁰ Comentário feito durante 12º Encontro com o Espectador, em 31 de julho de 2017. A transcrição da conversa está em: <<http://teatrojornal.com.br/2018/03/a-atencao-plena-na-cia-de-teatro-heliopolis/>> (Último acesso em 11/01/2023).

³⁰¹ Ver LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diogo. “Rancière: ‘A política tem sempre uma dimensão estética’”, in: **Revista Cult**. 30/03/2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>> (Acesso em 24/01/2023).

Rousseff e que envolveram a sociedade, já dividida em polos opostos, como um todo), termos assumido a postura de agentes-criadorxs³⁰²-testemunhas, como coletivo e intencionalmente — não só durante as atividades comigo, mas também com as/os demais provocadoras/es ou orientadoras/es, conforme relatam os depoimentos que constam do programa da peça³⁰³. E mais: se antes a favela estabelecia a territorialidade simbólica nas obras da companhia, independentemente do tema central, *Sutil violento* amplia o território instaurado: trata-se do Brasil, um Brasil em processo de arruinamento. E sempre, evidentemente, do ponto de vista periférico (nas acepções epistêmicas, políticas e geográficas do termo).

Em 1º de setembro de 2022, conduzi uma “desmontagem de cenas”³⁰⁴ de *Sutil violento*, logo após a reapresentação do espetáculo, como parte do projeto *Companhia de Teatro Heliópolis 20(+1) anos de (re)existência*, contemplado pelo ProAc Editais, uma das modalidades de financiamento a projetos do estado de São Paulo. Pudemos traçar a genealogia de muitas das escolhas realizadas. É interessante destacar que, na gênese de muitas cenas, encontramos ideais, imagens, objetos ou até mesmo palavras trabalhados em improvisações (realizadas comigo, com Miguel Rocha ou com outras/os provocadoras/es ou orientadoras/es) ou inspirados pelos encontros com as/os debatedoras/es convidadas/os.

Alguns exemplos: o rompimento da barragem de rejeitos de mineração em Mariana, Minas Gerais, no fim de 2015, e o desastre socioambiental que ceifou vidas humanas e outra-que-humanas ainda ecoava em nosso imaginário brasileiro. As cenas finais de *Sutil violento*, em um texto-caudal interpretado por Dalma Régia, Davi Guimarães e Walmir Bess, e o jorro de lama sobre o vidro da sala teatral, cobrindo as figuras de Alex Mendes (personificação *des brasileiros* LGBTQIA+), Arthur Antônio (indígenas) e Klaviany Costa (negras e negros), partem do rompimento da barragem para expressar, de modo amplo, a tragédia brasileira (remetiam também a

³⁰² A opção pelo artigo neutro (e neologismo) “xs” se dá em respeito a Alex Mendes e a Arthur Antônio, que se encontram atualmente em processo de transição identitária não binária. Optaremos pelos artigos neutros representados por “e” (quando o gênero se definir por “a” e “o”) ou “x” (quando o masculino coincidir com “e”), quando for apropriado usá-los. Esta nota se faz necessária, em especial no caso de *Sutil violento*, visto que a homofobia e a transfobia são temas que perpassam a peça.

³⁰³ Organizado por VOMERO, Maria Fernanda (2017).

³⁰⁴ A desmontagem cênica é um procedimento que desvenda o percurso criativo que originou uma obra teatral e revela as escolhas artísticas feitas durante o processo. Grupos tradicionais, como o Odin Teatret (Dinamarca) e o Yuyachkani (Peru), popularizaram o procedimento na América Latina. Com a Companhia de Teatro Heliópolis, fizemos desmontagem de cena pela primeira vez em 9 de maio de 2019, em atividade aberta ao público, destacando passagens da peça **[IN]JUSTIÇA**.

alagamentos e inundações causadas pela combinação de chuvas intensas e questões sócio-habitacionais em diversos locais do país).

As domingueiras verde-amarelas começavam a tomar as ruas com ataques veementes ao Partido dos Trabalhadores, então no poder, e à presidenta Dilma Rousseff (2016). Bandeiras vermelhas passaram a ser hostilizadas, enquanto a Operação Lava-Jato, iniciativa de combate à corrupção e lavagem de dinheiro do Ministério Público Federal do Paraná, iniciada em 2014, era cada vez mais politizada e ideologizada. Na peça, há cenas de um jovem, portando uma bandeira preta, sendo ameaçado durante um pannelaço-com-selfies. O espaço cênico foi transformado pelo cenógrafo Marcelo Denny em uma instalação: um ambiente todo coberto pela cor vermelha, em que a quarta parede era de vidro (possibilitando tanto o reflexo interno quanto a visão exterior) e no qual o público era disposto em arquibancadas situadas em polos opostos.

Em um de nossos encontros, conversamos sobre o artigo “O golpe e os golpeados” (2016)³⁰⁵, da jornalista e ativista Eliane Brum, publicado em sua coluna no site do jornal *El País*, e tentamos traduzi-lo em imagens. A linha-fina do texto é: “A barbárie de um país em que as palavras já não dizem”, e conta a história de Sheila Cristina Nogueira da Silva, que segurou nos braços o corpo morto de seu filho Carlos Eduardo, 20 anos, assassinado por bala perdida na favela do Morro do Querosene, no Rio de Janeiro. É a *pietà* negra, que pinta o rosto com o sangue do filho morto para “se fazer humana no horror”, escreve Brum (op. cit). Em uma passagem da peça, uma mulher (Dalma Régia) segura nos braços o filho (Alex Mendes), vítima de agressão, e solta um gutural grito de dor.

O jornalista Leonardo Sakamoto, durante debate³⁰⁶ com o grupo e participação do público, insistiu na imagem do “cão de guarda do capital alheio”: a adesão irrestrita ao ideário do poder que leva pessoas a defenderem, veementemente, causas ou figuras políticas que representariam suas crenças pessoais, fazendo uso inclusive da violência. A filósofa Marcia Tiburi³⁰⁷, por sua vez, mencionou as imagens do jogo de forças e do cabo de guerra para exemplificar o momento pelo qual passava a

³⁰⁵ BRUM, Eliane. O golpe e os golpeados. *El País*, 20/06/2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html> (Acesso em 13/01/2023).

³⁰⁶ Roda de conversa realizada em 21 de agosto de 2016, na sede da Companhia de Teatro Heliópolis, aberta ao público e com mediação de Maria Fernanda Vomero.

³⁰⁷ Roda de conversa realizada em 29 de setembro de 2016, na sede da Companhia de Teatro Heliópolis, aberta ao público e com mediação de Maria Fernanda Vomero.

sociedade brasileira. Essas duas metáforas visuais repercutiram não só em cenas literais da peça, mas também na própria construção performativa do corpo *dxs* intérpretes e no jogo coreográfico entre *e/xs*.

E, por fim, mais um exemplo: levei, para um de nossos encontros de provocação, um pacote de suspiros (doces feitos de clara de ovo batida com açúcar e assados em temperatura branda). Minha intenção era usar algo que pudesse representar, segundo o senso comum, doçura, leveza ou amabilidade, mas que fosse usado para o contrário, explicitando uma forma mínima de agressão normalizada. Minha intenção era desnaturalizar os gestos, as intenções; instigar *xs* artistas a desvelá-los cenicamente por meio de improvisações. Na peça, numa cena mencionada no prólogo deste capítulo, atores e atrizes estão sentados, alinhados, em banquetas segurando um prato de suspiros. Comem vagarosamente. Davi Guimarães começa a falar o texto, um texto que divaga sobre as estratégias de sobrevivência. Um dos atores levanta-se, deixa seu prato, caminha alguns passos e cai. E depois mais *umx*, e *outrx* mais. Guimarães continua falando — até o momento que é calado pelo ator vizinho, que lhe enfia na boca um punhado de suspiros.

Pois bem: me detive nessa espécie de “arqueologia cênica” para explicitar a ideia de compostagem e *simpoiesis* constitutivos desse e dos processos criativos posteriores da Companhia de Teatro Heliópolis dos quais participei ativamente³⁰⁸. A partir dessa perspectiva, o princípio da criação mútua (*uyway*), que perpassa esta tese, adquire uma amplitude ainda maior: enquanto criávamos a peça, a peça nos criava: nos transformava, de fato, em agentes-testemunhas de um tempo, de um país. E nós, participantes do projeto, em interação contínua, recriávamos a nós *mesmes* como artistas; resistíamos *jntes*. Esses se tornaram os princípios fundamentais do trabalho pedagógico em Artes Cênicas para mim.

6. 4 Uma função ainda em tateio

Algumas linhas sobre a provocação cênica

Ao longo do processo, consolidei minha atuação como provocadora cênica; em diálogo com Miguel Rocha, optamos por adotar o adjetivo “cênico” em vez de “teórico-

³⁰⁸ Não repetiremos tal arqueologia com as obras comentadas a seguir.

prático” a fim de definir a contribuição de maneira mais precisa: tratava-se de uma função que atravessava a criação cênica desde sua gênese, sem limitar-se à discussão de textos teóricos ou à proposição de improvisações, e chegava às cenas finais; uma função de pedagoga-artista, novamente ao modo do mestre ignorante de Joseph Jacotot³⁰⁹, tateando possibilidades em conjunto. Embora minhas proposições partissem de um eixo condutor pensado de acordo com o projeto *Microviolências e suas naturalizações*, os próprios encontros e o contexto do país acabavam ditando o rumo e o ritmo do trabalho na semana seguinte — tendo como inspiração também a produção do grupo por meio de seus diários de bordo.

Com mais experiência empírica, foi possível ampliar então a reflexão teórica a respeito da participação do/a provocador/a cênico/a em uma criação teatral ou performática. Embora ainda não haja tanta fortuna crítica sobre o tema, um trabalho interessante é a dissertação de mestrado de Júlia Alves Rodrigues Carvalhal, *Provocador Cênico: implicações de uma outra função em Processos Colaborativos e Pedagógicos* (2016), realizada e defendida no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, com a qual estabelecemos interlocução. Carvalhal investiga as transformações nos métodos de criação teatral que propiciaram o surgimento da figura do/a provocador/a cênico/a com base nos processos artísticos da Cia Les Commediens Tropicales, de São Paulo, e no acompanhamento do trabalho das diretoras Georgette Fadel e Veronica Fabrini e do encenador Fernando Villar, convidados a atuar na provocação ao grupo paulista durante, respectivamente, a criação das peças *A última quimera* (2007) e *2º D. Pedro 2º* (2009). É possível que o termo tenha se popularizado nessa época entre os grupos teatrais guiados por um investimento criativo na pesquisa artística.

A pesquisadora assinala as indefinições que pairam sobre a função, “por ainda se fazer presente timidamente nas produções contemporâneas” (ibid., p. 63), mas, com base nas entrevistas realizadas e em suas observações, propõe alguns fundamentos. Muitos deles coincidem com o que já expusemos anteriormente: a provocação se configuraria como um diálogo criativo, uma abertura a novas possibilidades cênicas, tirando a criação do ensimesmamento, ao propor

³⁰⁹ Não há, portanto, inteligência submetida a outra inteligência – um que sabe e um que não sabe, um que explica/ensina e outro que compreende aquilo que foi explicado/ensinado tal e qual. O que há é um dissenso: “a ruptura entre formas sensíveis, as significações que nelas podem ser lidas e efeitos que elas podem produzir” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

questionamentos com senso crítico (ibid., p. 64; p. 66). No início do processo, fomentaria a produção de ideias e a criação de material expressivo (ibid., p. 71).

O Provocador é um problematizador das escolhas criativas realizadas pelo grupo. Ele se faz presente para desestabilizar, no melhor sentido, as certezas, partindo tanto de um olhar de um espectador profissional, no sentido de ser capacitado técnica e criativamente para emitir análises e percepções, quanto para propor estímulos que provoquem ações e reações a serem incorporadas ou não pelo grupo. (CARVALHAL, 2016, p. 83).

Em boa parte do texto, notamos que Carvalhal examina a atividade do/a provocador/a em comparação ao trabalho do/a encenador/a, buscando diferenciá-la deste. Seu primeiro capítulo, aliás, intitula-se “Do Autor Dramaturgo ao Autor Diretor à Autoria Compartilhada” (Sumário, ibid., p.6), e nele a autora dedica-se a compreender as transformações na figura do/a diretor/a nos últimos tempos, em especial com a ascensão dos processos colaborativos. Contudo, a pesquisadora pouco menciona a relação do/a provocador/a com o/a próprio/a encenador/a e/ou com o/a dramaturgo/a, centralizando sua análise — possivelmente em razão de seu material de estudo — na interação com atores e atrizes.

Tinha-se a certeza de que a função do Provocador é [sic] um desdobramento do diretor. Talvez por isso, tenha-se dedicado um espaço nesse estudo à direção teatral que, em última instância, poderia até mesmo nem ter sido considerada para compreender o trabalho do Provocador. Porém, analisar a metodologia e o trabalho do diretor permitiu, por uma via negativa, compreender o que o Provocador não é e o porquê de não ser. Quanto ao que ele é, só é relevante dentro dessa investigação, de forma contextual, a partir de exemplos específicos e direcionados, uma vez que não se entrevistou todos os Provocadores e grupos provocados para estabelecer um padrão. (CARVALHAL, 2016, p. 116).

Talvez pelo fato de minha formação profissional ser diversa da dos provocadores e provocadoras entrevistados por Carvalhal (todos vieram originalmente da área de Artes Cênicas), nunca houve ambiguidade sobre minha atuação em relação ao trabalho do/a diretor/a, seja no caso da Companhia de Teatro Heliópolis, seja no caso de outros coletivos teatrais paulistanos que passaram a me convidar para a atividade³¹⁰. Também discordo do termo “interventor”, usado por Carvalhal (op. cit) em

³¹⁰ A convite da Velha Companhia, coletivo com o qual trabalhei em dois processos criativos, gravei um vídeo dentro do projeto Palco Adentro – Casa Submersa, sobre o qual falei brevemente a respeito

diversos momentos de sua dissertação, para definir a função do/a provocador/a. Não parece um termo adequado; afinal, a provocação não se configura uma intervenção ou intromissão (algo que soa algo *ex machina* ou unidirecional), mas sim uma articulação criativa que se dá de modo dialógico e mútuo.

Mais frutífero é pensar na provocação cênica em relação ao dramaturgismo — palavra que deriva de *dramaturg* (dramaturgista, em alemão), função que teve sua origem no teatro alemão moderno — teorizada por primeira vez por G. E. Lessing³¹¹ — e permanece, com variações, na contemporaneidade³¹². O/a *dramaturg*, via de regra, funciona como uma espécie de conselheiro/a artístico/a de uma companhia teatral, proporcionando conhecimento e análises sobre temas, estruturas, linguagens e referências relacionadas à montagem em questão. Há muita similaridade com a atuação do/a provocador/a cênico/a, que, por sua vez, geralmente é uma pessoa externa ao coletivo, convidada em razão de seu perfil teórico e artístico, mas que também trabalha com estímulos práticos, isto é, na proposição de jogos teatrais, dinâmicas de improvisação, leituras encenadas etc. Daí emerge seu caráter eminentemente pedagógico. Segundo minha experiência (com a Companhia de Teatro Heliópolis e as demais), não há a expectativa de que a/a provocador/a cênico/a acompanhe *todo* o processo, do início ao fim.

O fato é que os aprendizados e as constatações advindos com o trabalho de provocação cênica com a Companhia de Teatro naquele 2017 fizeram com que eu me desse conta das possibilidades de formação artístico-teatral extrainstitucional, com propostas práticas e teóricas menos “formatadas” ou normatizadas³¹³. Atraía-me e intrigava-me investigar, como pesquisadora, e propiciar, como pedagoga-artista, a criação de *formas políticas com sentidos políticos*, ou seja, linguagem estética *situada* (no sentido de Haraway, 1995, e Diéguez, 2019), sem falsos universais — como temos explicitado ao longo dos capítulos desta tese e seguiremos fazendo.

de provocação cênica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sbZ9HmrM7tY&t=126s>> (Acesso em 16/01/2023).

³¹¹ No livro de ensaios **Hamburgische Dramaturgie** (1767-69).

³¹² SCHMIDT, Thomas. Lessing, Schiller, Brecht, Müller, and the State of German Theatre. In: **Howlround**, 25/01/2017. Disponível em: <<https://howlround.com/lessing-schiller-brecht-muller-and-state-german-theatre>> (Acesso em 16/01/2023).

³¹³ Naquela época, aliás, eu me encontrava na transição do mestrado ao doutorado, decantando as reflexões sobre o aspecto emancipatório e político do fazer teatral na Palestina.

6. 5 Raios e trovões sob o olhar de Xangô

O retorno ao narrativo para ecoar um manifesto

Um tema puxa o outro: Miguel Rocha costuma dizer, informalmente, que os processos criativos da Companhia de Teatro Heliópolis parecem um “descascar de cebola”. De um lado, a pesquisa sobre as microviolências naturalizadas propiciou a reflexão sobre as injustiças também naturalizadas, seja pelo Estado, seja pela sociedade. De outro, a repercussão de *Sutil violento*, que tanto chamou a atenção da crítica especializada de modo mais contundente que as peças anteriores quanto desafiou parte do público habitual, desacostumado com uma abordagem ensaística/perfomática para a peça — “havia quem achasse tudo muito intenso, mas que dizia: não entendi nada, qual é a história?”, confidenciou Rocha³¹⁴ — e fez com que a companhia decidisse, na nova peça, retomar o enredo, a narrativa.

Mais uma vez contribuí com a redação e a edição do projeto, no qual eu novamente figurava como provocadora cênica, curadora do ciclo de debates e mediadora desses mesmos debates. O projeto *Justiça – O que os veredictos não revelam* foi contemplado pela 31ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro e teve início em fevereiro de 2018. Houve uma novidade: na intenção de incorporar mais dois intérpretes à montagem, já que Klaviany Costa e Arthur Antônio tomaram outros rumos profissionais, durante os três primeiros meses de projeto — que incluíam os encontros comigo — quatro aspirantes³¹⁵ a ator/atriz, todos moradores de Heliópolis e sem formação profissional em Artes Cênicas, participaram das atividades iniciais do processo criativo ao lado do núcleo duro da companhia. Assim, nos encontros que tínhamos, éramos oito atrizes e atores, Miguel Rocha e eu.

Foram doze encontros de provocação cênica, aprimorando a metodologia que eu havia desenvolvido e aplicado no processo anterior. Como subsídio teórico inicial, trabalhamos com duas obras que repercutiram bastante entre o grupo: *Justiça: pensando alto sobre violência, crime e castigo* (Nova Fronteira, 2011), de Luiz Eduardo Soares, e *Jogo, ritual e teatro: um estudo antropológico do Tribunal do Júri* (Terceiro Nome, 2012), de Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, convidada a integrar o

³¹⁴ Em conversas informais com a pesquisadora.

³¹⁵ Cícero Júnior (Ciszo), Gustavo Souza, Karlla Queiroz e Paulo César Marciano, todos moradores de Heliópolis. Permaneceram no elenco Ciszo e Karlla, ao lado de Alex Mendes, Dalma Régia, Davi Guimarães, Walmir Bess, Danyel Freitas — que se juntou ao grupo no meio do processo e foi quem deu corpo a Xangô — e Gustavo Rocha, filho de Miguel Rocha e Dalma.

ciclo de debates. Trabalhamos com textos avulsos de outros autores e autoras, filmes – a exemplo de *Mataram Meu Irmão* (2013), de Cristiano Burlan, cineasta também convidado para o ciclo de debates³¹⁶.

Partimos de casos reais para criarmos nossas improvisações sobre as perspectivas de justiça e justiçação; muitas das figuras pesquisadas acabaram compondo o “manifesto” final, sobre o qual logo falaremos. O trabalho prático baseou-se em jogos teatrais, criações de cena, trabalhos com coro, elaborações de monólogos e tentativas de encenar e concretizar conceitos teóricos discutidos anteriormente. O texto *Antígona*, de Sófocles, foi o ponto de partida para cenas propostas, dramatizadas e realizadas pelos próprios artistas. O engajamento do corpo e a precisão dos gestos e da voz revelaram-se características imprescindíveis para o processo. Reforçamos a busca pela elaboração e pelo exercício de pontos de vista diversos a fim de evitar a solução fácil dos maniqueísmos que circundam o tema. A pesquisa por objetos-síntese igualmente esteve presente. Uma vez mais, foi usado o recurso do diário de bordo, com respostas ainda mais criativas e significativas em relação ao projeto anterior.³¹⁷

O personagem-chave de *[IN]JUSTIÇA* é Maicon Guilherme dos Santos, o Cerol, rapaz negro da favela, acusado de ter assassinado intencionalmente uma jovem. Julgado, condenado e preso, Cerol reconquistou liberdade graças a um indulto. Um dia, saiu para comprar pão e nunca mais apareceu. Sumiu. Provavelmente foi assassinado num acerto de contas. Cerol é uma ausência presente, uma presença espectral, evocada ao longo da peça por meio da memória de uns, do relatos de outros, dos processos jurídicos, mas também pela ambígua figura do menino (Gustavo Rocha, filho mais velho de Miguel Rocha e Dalma Régia) que aparece em diversas cenas, sugerindo uma atmosfera ora mítica, ora historicizada.

Guiando-se por uma encenação que combina elementos épicos, performativos e ritualísticos, *[IN]JUSTIÇA* não narra a história de Cerol de forma linear. Passagens coreográficas mais simbólicas combinam-se a cenas realistas de tribunal, a fragmentos oníricos e a cerimônias do candomblé. O cenário se transforma constantemente; exhibe a frieza dos caminhos burocráticos da justiça, porém, quando

³¹⁶ Os debatedores e debatedoras convidados foram: a antropóloga Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, a filósofa Viviane Mosé, o cineasta Cristiano Burlan e o promotor Gustavo Roberto Costa.

³¹⁷ Uma síntese audiovisual da provocação cênica está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uk8rMkv23MM&t=26s>> (Acesso em 17/01/2023).

coberto de terra, vira terreiro, lugar de culto cerimonial aos orixás. Pode ser cemitério, mas também o local conhecido como “Sabesp” em Heliópolis, área de tratamento de esgoto usada de modo recreativo pelas crianças, que empinam pipas por ali — como fazia o Cerol ficcional.

O fato de Cerol não ser corporificado em cena revela uma postura crítica da companhia diante da generalização que apaga gradativamente a singularidade de vidas negras, periféricas e encarceradas no Brasil contemporâneo. Assim, revelam-se os mecanismos de invisibilidade na representação e no que consideramos realidade, pois Cerol é tanto uma abstração, como o senso comum e o próprio Estado brasileiro nos fazem crer, quanto uma onipresença, na medida em que cotidianamente sua história se repete para além dos limites do teatro. Além disso, na peça, a história do rapaz mobiliza uma série de diferentes discursos que acabam por constituir um retrato heterogêneo do sistema judiciário no país na atualidade. Vidas como as de Cerol resultam de experiências de violência, muitas delas derivadas do legado da escravidão e exclusão social sistemática de afrodescendentes no país ao longo de 358 anos. Segundo o Atlas da Violência 2019 divulgado pelo IPEA (p. 49)³¹⁸, em 2017 — ano anterior ao da criação da peça —, 75,5% das vítimas de homicídios foram pessoas negras (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos.

Ao contrário de Cerol, Xangô, o orixá da justiça, dos raios e trovões, encontra um corpo que o representa logo no início da peça. Depois, permanece como presença espectral. A mensagem é clara: não estamos sós, Xangô está conosco munido de seu martelo de duas faces — com uma, defende os bons; com a outra, pune os maus. Mas quem são os bons e os maus em um país tão desigual e violento desde sempre? As passagens inspiradas no candomblé funcionam como momentos de suspensão temporal e espacial na narrativa; embaralham passado e presente, reativam memórias decantadas no corpo, instauram um mundo não palpável e recuperam responsabilidades herdadas ou assumidas. O terreiro é reproduzido na cena, com

³¹⁸ Disponível em <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>>. Acesso em 18/01/2023).

sacos e sacos de terra. A materialidade da terra se contrapõe à artificialidade do tribunal encenado; a justiça dos indivíduos pode ser falha, mas não a de Xangô.

Por fim, em um momento de interpelação direta à plateia, Dalma Regia e Davi Guimarães assumem o microfone e recontam a história do Brasil desde sua invasão pelos colonizadores europeus até o assassinato, com mais de 80 tiros de fuzil, do músico Evaldo dos Santos Rosa por militares no Rio de Janeiro, em abril de 2019. Ao fundo, numa espécie de prolongamento do espaço cênico, os demais artistas retratam instantes dos massacres lembrados, como fotos-cena. Ergue-se, assim, um memorial simbólico e efêmero para todos os mortos e desaparecidos desde o período como colônia até os anos recentes de democracia, incluindo os assassinados pela ditadura civil-militar (1964-1985). Quando a peça termina — e os atores e atrizes, em suas vestes brancas, dançam circularmente sobre a terra remexida, sangrada, como dervixes sufis ou as baianas de escola de samba —, o ambiente está abarrotado de presenças, tanto dos artistas e espectadores/as quanto daqueles invocados, os ausentes presentes. Um ambiente ambíguo, liminar.

Uma vez mais, as formas políticas estão lá, o resíduo épico nas cenas também, configurando uma *estética situada*: uma linguagem artística que se constitui em vínculo com um território em suas diversas amplitudes (o terreiro/ Heliópolis/ São Paulo/ Brasil), acatando a politicidade das corporeidades e das gestualidades. Assim, a força da territorialidade e o vetor político emergem sobretudo nos corpos e nas escolhas cênicas, embora também esteja evidente no texto. Sabemos que não basta uma dramaturgia contundente se a cena se mantém atada a parâmetros que naturalizam desigualdades e assimetrias de poder ou que reproduzem acriticamente os privilégios presentes na sociedade (cf. MOMBAÇA, 2021) — é o que chamo de “cena resignada”; neste caso, não haverá mais que uma dramaturgia bem-intencionada em uma montagem-simulacro, indiferente (posto que reprodutora de um poder) e, obviamente, nada *situada* (ainda que “bela”, “contemporânea”)³¹⁹.

³¹⁹ Ver discussão sobre o poder do/no teatro (DELEUZE, 2010), no terceiro capítulo, **Pedagogias comunitárias: o devir ‘dos de baixo’**. Aqui cabe nosso posicionamento como pesquisadora, artista e cidadã: artisticamente não há problema algum com uma opção estética, pedagógica ou investigativa de base teórica euro/anglo/centrada, pouco ou nada vinculada ao território trabalhado, que se apresenta (supostamente) “neutra”; em nossa visão, a questão crucial, nesse caso, é de ordem ética e política e obviamente passa pelas decisões pessoais e ideológicas do/a artista, pedagogo/a ou pesquisador/a. Ainda que esta nota possa parecer desnecessária ou redundante a alguns leitores ou leitoras, para nós — no Brasil de 2023 — se faz pertinente, pois explicita uma reflexão que originou a presente tese e que a atravessa, além de conduzir a pesquisadora-artista-pedagoga-autora a determinados caminhos e não a outros.

O que começou a ficar evidente nas elaborações estéticas da Companhia de Teatro Heliópolis, sobretudo com *[IN]JUSTIÇA* e posteriormente com *Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos*, como veremos adiante, é a afirmação das corporeidades negras como episteme, expressando uma memória cultural que atualiza acervos cognitivos e performáticos de matrizes africanas e afro-brasileiras (cf. MARTINS, 2021), em consonância com um movimento que tem se expandido no teatro contemporâneo brasileiro. Assim, a *estética situada* da companhia se refere a esse diálogo entre a territorialidade latente e a ativação de um repertório mnemônico corporificado. A cena, portanto, não se detém na representação; acaba por produzir também presenças outras, que não apenas as visíveis ou as teatralizadas: irrepresentados/as, irrepresentáveis, ausências, fantasmagorias. Trata-se de uma experiência liminar – uma vez mais, recorremos ao conceito de liminaridade tal e qual o propõe Diéguez (2016, p. 54): como uma antiestrutura, que põe em crise status e hierarquias e se manifesta em situações intersticiais, nas bordas sociais.

Pode-se argumentar, como já afirmou Marvin Carlson (2009), que o teatro é um depósito da memória cultural e cada representação carrega rastros de outras representações (uma re-apresentação, portanto?), evocando espectros de textos, atuações e encenações passados. No entanto, o espectral a que nos referimos aqui não se restringe ao campo circunscrito das Artes Cênicas e a seus elementos, mas se expande para a política, a sociedade e a história. O que queremos assinalar vai na linha do que propõe o curador e historiador da arte argentino Gustavo Buntinx (2014, p. 178) quando analisa as silhuetas florais inscritas pelo artista Ricardo Wiesse Rebagliati ao redor das fossas onde se encontraram os restos dos estudantes desaparecidos de “La Cantuta”, Peru³²⁰: “el momento chamánico” – o *momento xamânico* – “introducido en apenas ciertas obras por el quiebre traumático desde el que ellas se expresan. La fisura cultural y política de la que brota un inconsciente histórico de carácter religioso, cuando no abiertamente resurreccional. De la ruptura al rapto”.

³²⁰ Nove estudantes e um professor, da Universidade Nacional de Educação Enrique Guzmán e Valle “La Cantuta”, foram sequestrados enquanto descansavam na residência universitária, assassinados e enterrados em fossas comuns perto de Cieneguilla, um distrito de Lima, pelo grupo paramilitar Colina, em 18 de julho de 1992. Cantuta é a flor nacional do Peru.

Assim, não se trata de uma *re-apresentação* (delimitada pela teatralidade), mas de uma *re-aparição* — o caráter “ressurrecional” que menciona Buntinx³²¹. Apoiando-nos na reflexão de Fábio Luís Franco em *Governar os mortos – necropolítica, desaparecimento e subjetividade* (2021), podemos afirmar que a época do capitalismo tardio e neocolonial em que estamos é uma época de visibilidade máxima, pornográfica, na qual “espetáculos de poder continuam a ser encenados nas áreas periféricas do mundo” (op. cit, p. 49). No entanto, e de modo aparentemente contraditório, tudo aquilo e todos aqueles que não interessam à gestão social na contemporaneidade devem ser invisibilizados e desaparecidos, ainda que *deixados visíveis* — pois a astúcia aqui é *desviar o olhar*, em uma estratégia de *dissimulação* (daí a questão ética da “cena resignada” e da “montagem-simulacro” a que nos referimos acima). Os corpos precisam desaparecer para que não exista povo e este se mantenha apenas como recurso discursivo simbólico (cf. VIRILIO, 1984 apud FRANCO, 2021)³²².

Ora, o próprio protagonista de *[IN]JUSTIÇA*, Cerol, é invisibilizado por sua condição de jovem negro periférico, mas é deixado à vista diante do senso comum, como pária, pela burocracia judiciária. Sua presença não corporificada na cena põe em xeque o sistema de representação e o regime de visualidade/desaparecimento vigentes em nossa sociedade. Franco assinala que o desaparecimento, mais que uma técnica suplementar às prisões ilegais, torturas, execuções sumárias etc., tem se tornado uma “racionalidade política” da governança brasileira desde o período ditatorial, quando tal conduta foi abertamente importada e adotada pelo governo militar contrarrevolucionário. Confirma-se como a expressão mais evidente da necrogovernamentalidade. “Torturar e executar não basta; é preciso decidir sobre o destino dos cadáveres, sobre a forma em que eles circularão nos necrotérios, nos cemitérios e, também, na memória social” (FRANCO, 2021, p. 52).

A estética situada que identifiquei na produção da Companhia de Teatro Heliópolis e em trabalhos de outros coletivos, brasileiros ou não (o mapuche-chileno Kimvn Teatro, entre eles), passa, portanto, por estratégias de *reaparição*, tanto como

³²¹ Ver discussões desenvolvidas no capítulo 2, **Anotações para uma palestra-performance: Quando deixamos de entender o mundo**. Recordemos que a ressurreição, na concepção cristã, pressupõe o retorno à vida no corpo, ou seja, trata-se também de uma retomada do corpo físico em outra acepção.

³²² VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. **Guerra pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

dispositivo de criação quanto como efeito dessa mesma criação (nem sempre em concomitância). O rasurado, o apagado e o esquecido são trazidos de volta ao campo da visualidade (mesmo como ausências ou vazios) e ao da memória social, irrompendo no domínio do legitimado e do consensual como infamiliar³²³. Adquirem, portanto, formas políticas. Essas estratégias remetem ao conceito de *docufricção* desenvolvido no capítulo anterior³²⁴: a diluição das fronteiras entre realidade e irreabilidade, verossimilhança e ficção, provocando fissuras no discurso hegemônico.

O corpo tem papel fundamental nessa dinâmica; não se trata apenas de um “corpo representacional”, ou seja, o corpo de um ator ou de uma atriz que incorpora quaisquer personagens, por meio de gestos decupados e lapidados por técnicas teatrais de tradições anglo/euro/centradas. Na elaboração de uma estética situada, o corpo do ator e da atriz é, ao mesmo tempo, *corpus* de saberes ancestrais e *lócus* de memória — um corpo-tela, como diz Leda Maria Martins (2021), que tem a potência do “corpo encantado das ruas”, na feliz expressão de Luiz Antônio Simas (2020a). Assim, nas criações da Companhia de Teatro Heliópolis, em especial nas mais recentes, os corpos dos atores e das atrizes — assumidamente periféricos, migrantes e/ou negros — são também vetores narrativos e representativos (no âmbito da representatividade), para além dos personagens ou das figuras que representam (no âmbito da teatralidade). Não só pelas grafias performativas (MARTINS, 2021) — que incluem, como falamos anteriormente, a *escrivivência* e a *escrita de si* —, mas porque ativam, em conjunto, um sentido coletivo de ancestralidade. Tornam-se afirmações não só de presenças, mas também de existências.

A escritora Cidinha da Silva chama de “tecnologias ancestrais de produção de infinito” as estratégias que mulheres e homens africanos escravizados precisaram adotar, quando em diáspora no atual Brasil, a fim de resistirem e manterem vivos seus saberes. “E a gente é depositária e repositório dessas tecnologias”, afirmou Silva³²⁵. Segundo Leda Maria Martins (2021), a confluência de saberes, tempos, crenças e vivências em constante trânsito evidencia o corpo negro como um *palimpsesto*: corpo que expressa rasuras e gravuras, reminiscências e esquecimentos sempre

³²³ Ver o segundo capítulo, **Anotações para uma palestra-performance: quando deixamos de entender o mundo**.

³²⁴ Capítulo 5: **Teatro-território: ruka (casa), pewma (sonho) e newen (força) [Chile]**.

³²⁵ Entrevista à coletiva Terra Preta Cidade em 11/06/2020 no canal do grupo no **Youtube**, com transcrição no blog. “Des-embranquecendo a cidade convida: Cidinha da Silva”. In: **Medium**, 24/06/2020: <<https://terrapretacidade.medium.com/des-embranquecendo-a-cidade-convida-cidinha-da-silva-13e84d18843a>> (Acesso em 23/01/2023).

incompletos, mas também um rico repertório de narrativas sustentadas pela ancestralidade — conceito norteador das relações sociais, dos valores éticos e estéticos, da transmissão dos saberes. Escreve ela (op. cit, p. 115-6):

[...] a cultura negra nas Américas é de dupla face, dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam ou faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos, operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reitera e revela. Nas Américas, as artes, os ofícios e os saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos.

A produção artística de uma companhia teatral identificada com o ideário afrodiaspórico e constituída por artistas que, em maioria, são negras e negros e moradores da periferia, é sempre avaliada segundo o crivo do *establishment* (acadêmico, inclusive), constituído por um ponto de vista eminentemente branco e com um recorte específico de classe (classe média/ elite). Assim, há sempre o desafio de se lidar com a ideia de negritude forjada e imposta pela branquitude³²⁶ (ou seja, a maneira com que a perspectiva branca, num país racista como o Brasil, enxerga as vivências negras) e com a expectativa de uma “estética periférica”, que pressupõe certa linguagem, certo discurso e certo posicionamento das/os artistas que vivem na periferia. Vale ressaltar que uma coisa é o *território* em si — suas gentes e os modos de vida e interação que ali acontecem — e outra, a *visão do establishment* sobre determinado território, sob a forma de discurso hegemônico ou “legitimado”.

Sobre a expectativa a respeito de uma “estética da periferia” que paira sobre os grupos situados nas margens urbanas, Miguel Rocha³²⁷ afirma:

Sempre me coloquei com questionamento em relação ao que é a estética da periferia. Porque, quando você está em Heliópolis ou em qualquer outra periferia, tem uma série de coisas que se espera que você vá fazer. (...) Eu moro em Heliópolis, mas isso não impede que eu tenha acesso à cidade como um todo, que eu não possa ter acesso a esse país, ao mundo. Essa ideia de estética, portanto, está

³²⁶ Ver KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

³²⁷ ROCHA, Miguel. “A atenção plena na Cia. de Teatro Heliópolis”. In: **Teatrojornal**, 18/03/2018. Depoimento dado durante o 12º Encontro com o Espectador, em 31 de julho de 2017, evento promovido pela equipe do **Teatrojornal** (Valmir Santos, Beth Néspoli e Maria Eugênia de Menezes) com os integrantes da Companhia de Teatro Heliópolis, em São Paulo. A transcrição da conversa está em: <<http://teatrojornal.com.br/2018/03/a-atencao-plena-na-cia-de-teatro-heliopolis/>> (Último acesso em 23/01/2023).

ligada a isso, de não acreditar em determinadas coisas que são impostas. E no teatro também tem imposições, de como deve ser, de como deve se começar uma peça, tem receita também, por mais que não seja dito, mas tem. Ouvimos argumentos do tipo: “Ah, é o favelado, então deixa”.

Certa vez fomos a um festival em Limeira e um determinado diretor disse, ao final, que tinha gostado, mas que sentia falta de um tambor. E no espetáculo havia um rapaz tocando violoncelo e outro, piano. Ou seja, foram até preconceituosos com o rapaz porque era branco e bonito, então nada sobre ele foi falado. Eu entendi que aquela estética não estava combinando, estava fora do lugar. E essas coisas você vai entendendo: “Mas por que eu tenho que fazer assim?”. É claro que quando bate o tambor uma coisa pulsa em mim, mas eu estou para além disso, para além do tambor, sou muito mais. É um pouco isso, não aceito certos cabrestos que querem colocar em mim.

Quando comecei a acompanhar os processos artísticos da Companhia de Teatro Heliópolis e a conhecer seus modos de produção, dei-me conta da falácia dos discursos generalistas – muitos dos quais sustentados numa falsa ideia de igualdade de oportunidades, desde a formação profissional às possibilidades de apresentação ou circulação, inclusive no exterior. Em artigo apresentado como trabalho final de disciplina acadêmica³²⁸ em janeiro de 2015 e não publicado, escrevi o seguinte:

Embora o discurso relacionado ao teatro em São Paulo, alimentado pela própria classe artística e pela imprensa cultural, seja geralmente “pacificador”, apontando as dificuldades que existem para “todos” os grupos e sempre recordando que os processos de apoio financeiro estão disponíveis de forma “igualitária” ao rol de coletivos e companhias da cidade, uma análise mais crítica e aprofundada revela que o universo teatral paulistano carrega uma complexidade muito maior. Grupos estabelecidos na periferia ou em bairros distantes do centro – e do informalmente dito “circuito artístico” – muitas vezes recebem um olhar também periférico. São tomados como um conjunto homogêneo, a despeito de suas diferentes trajetórias e composições, e ainda paira, pelo menos por parte da mídia, uma certa desconfiança e alguma condescendência sobre a qualidade estética do que apresentam. Afinal, sugerem alguns, o “mérito” de vários desses grupos estaria na “reabilitação social” dos participantes, no necessário e desejável “engajamento” e no “realismo” de seus espetáculos (a vida como ela é, nua e crua).

³²⁸ “A cena como espaço de cidadania: rumos e conquistas da Companhia de Teatro Heliópolis”, apresentado como trabalho de conclusão da disciplina CAC 5106-1/2 – Ação Cultural em Cena: Contextos e Processos (1), cursada no segundo semestre de 2014 como aluna especial e incorporada ao currículo acadêmico posteriormente.

É possível que, mesmo com os espaços conquistados nos últimos tempos por grupos artísticos vinculados ao ideário afrodiaspórico ou situados nas periferias dos centros urbanos, algo dessa mentalidade — ora condescendente, ora arrogante — ainda permaneça em certos rincões das artes cênicas em São Paulo. Em seu prefácio ao livro *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias* (2020), uma compilação de perfis de 194 coletivos teatrais da capital e da região metropolitana, o pesquisador Alexandre Mate identifica que uma certa crítica, vinculada ao ideário burguês e às formas universais e hegemônicas de teatro, ainda opera na desqualificação artística de obras ou coletivos que não seguem sua “cartilha ideológica” (cf. op. cit, p. 21).

Trazemos tais reflexões à baila porque atravessam, inevitavelmente, o trabalho de provocação cênica. É fundamental que as práticas pedagógicas e artísticas sejam sempre dialógicas e não reproduzam de modo inconsciente e inconsequente as estruturas de poder e a desigualdade da sociedade de que fazemos parte. Só assim tecemos saberes sinérgicos e *simpoiéticos*. A exemplo da atuação de um/a educador/a em sala de aula, não se trata de impor perspectivas, mas de fomentar a emancipação político-criativa de cada participante, respeitando as diferentes visões e reconhecendo a própria ignorância (seja pela “salvaguarda” dos privilégios sociais, seja pelo desconhecimento de temas ou vivências) sempre e quando for o caso. A horizontalidade e a escuta plena, portanto, devem sustentar a atuação pedagógica no fazer artístico continuado.

6. 6 A hora e a vez de Oyá-lansã

***Performances do tempo espiralar*³²⁹**

O último projeto do coletivo de Heliópolis que pudemos acompanhar antes da finalização desta tese foi *Cárcere – Aprisionamento em massa e seus desdobramentos*, contemplado pela 35ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e que resultou na 12ª peça do grupo. O tema do encarceramento em massa surgiu nas pesquisas e entrevistas da companhia

³²⁹ Referência à obra homônima de Leda Maria Martins (Cobogó, 2021).

durante o processo anterior, cujo foco estava nas dinâmicas seletivas do sistema judiciário brasileiro, em especial quando se tratava de julgar casos envolvendo pessoas negras, pobres e periféricas. O cárcere, como metáfora de depósito insalubre de corpos indesejados pelo Estado, tinha evidente relação com as injustiças da Justiça, além de comprovar os princípios da necropolítica e da negrogovernamentalidade que têm guiado o Brasil nos últimos anos.

Da prisão ao aparelho, da visibilidade máxima do indivíduo encarcerado à invisibilidade da multidão de presos, da guerra localizada no campo de batalha aos ataques perpetrados por combatentes dissimulados que conseguem se espalhar por todas as regiões do espaço e se manifestar a qualquer tempo, da proliferação de papéis à ocultação de dados, do corpo a corpo aos drones guiados a distância, do corpo ao desaparecimento, essas são algumas das mudanças essenciais que se deram na governança brasileira sob influência do ensinamento estrangeiro. (FRANCO, 2021).

O projeto teve início em setembro de 2020, já sob as restrições e os desafios trazidos pela pandemia de covid-19. Os primeiros meses de trabalho, que incluíram encontros com a dramaturga convidada Dione Carlos e com algumas/ns das/os provocadoras/es convidadas/os, além de exercícios de improvisação e levantamento de material cênico, aconteceram de forma online. O elenco previsto para *Cárcere* contava, a princípio, com oito atrizes e atores — dos artistas de *[IN]JUSTIÇA*, apenas Karlla Queiroz e Gustavo Rocha não permaneceram no novo projeto; somaram-se ao grupo Jefferson Mattias e Priscila Modesto. Porém, no primeiro semestre de 2021, Alex Mendes e Cícero Júnior (Ciszo), que iniciaram o processo criativo com o grupo, desligaram-se do projeto a fim de abraçar outras oportunidades profissionais remuneradas. Em substituição a eles, foram convidados Antonio Valdevino e Jucimara Canteiro. Mais adiante, Isabelle Rocha, a filha do meio de Miguel Rocha e Dalma Regia, passou a integrar o elenco.

A etapa de provocação cênica que conduzi ocorreu, portanto, em plataforma virtual, com a primeira formação do elenco. Foram doze encontros distribuídos entre outubro e novembro de 2020 e os meses de fevereiro e março de 2021; tivemos que reduzir a duração do encontro das quatro horas habituais, como fazíamos presencialmente, para duas horas e meia, três no máximo. Consideramos a disponibilidade de atenção no ambiente online, o bem-estar físico diante das telas e a

qualidade de conexão à internet (alguns dos participantes tinham uma experiência truncada). Não raro algum de nós perdia a conexão ou travava durante o processo.

A primeira parte do encontro era dedicada às discussões teóricas e à apresentação do “diário de bordo”. Partimos do livro *Vigiar e punir* (Vozes, [1975] 1987), do francês Michel Foucault, e tecemos relações com o pensamento da filósofa portuguesa Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (Cobogó, 2019) e as *plantations* — sistemas de exploração agrícola escravagistas implantados pelas nações europeias nas colônias —, como outra metáfora possível para o encarceramento. Também trabalhamos com informações do sistema carcerário brasileiro, baseados no livro *Encarceramento em massa* (Jandaíra, 2019), da pesquisadora em política criminal e relações raciais Juliana Borges.

Na segunda parte, passávamos à mostra de experimentos das atrizes e dos atores com base nos estímulos advindos das leituras e dos debates. As improvisações eram, na maior parte das vezes, realizadas em tempo real e diante da câmera; algumas vezes, alguém optava por um formato híbrido, unindo vídeo e intervenção. Questões interessantes vieram à tona naquele momento. Danyel Freitas, por exemplo, motivado pelo tema de uma reportagem do *Fantástico*³³⁰, criou jogos cênicos com o retrato falado como meio de expor as falhas do reconhecimento fotográfico que incriminava injustamente jovens negros. Alex Mendes, por sua vez, explorou as “performances de sobrevivência” de *umx encarceradx* LGBTQIA+ no cotidiano da prisão. Dalma Régia, com suas cenas, defendia que o foco da peça não deveria estar dentro dos presídios, mas sim fora: na rede de mulheres — mães, irmãs, esposas, filhas etc. — sobre as quais incidem as consequências do encarceramento de seus familiares.

Essas e outras ideias foram absorvidas pela dramaturgia e pela encenação. Os debates com convidados/as igualmente ocorreram de forma online, via Google Meet e abertos a interessadas/os em geral, novamente com curadoria e mediação minhas. Conversaram com o grupo a já mencionada Juliana Borges, autora também de *Prisões: Espelhos de nós* (2020); o compositor, educador e historiador Salloma Salomão; o pedagogo Roberto da Silva, docente da Faculdade de Educação da USP e ele próprio ex-detento e pesquisador das relações entre educação e sistema prisional;

³³⁰ “Exclusivo: 83% dos presos injustamente por reconhecimento fotográfico no Brasil são negros”, *Fantástico*, Rede Globo, 21/02/2021. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/9288342/>> (Acesso em 24/01/2022).

e a multiartista e ativista Preta Ferreira, do Movimento Sem Teto do Centro, autora de *Minha carne: diário de uma prisão* (Boitempo, 2020)³³¹. Durante a conversa com Silva, uma imagem trazida por ele se tornou marcante para o processo criativo: a dos presídios brasileiros como os navios negreiros da contemporaneidade.

As evocações da ancestralidade negra e as expressões performativas dos saberes afro-brasileiros ficaram ainda mais evidentes no processo de *Cárcere*, como o próprio subtítulo da montagem revela: “porque as mulheres viram búfalos” faz alusão à orixá Oyá-lansã, uma das esposas de Ogum, cujo disfarce era uma pele de búfalo. “lansã” quer dizer “mãe de nove”, e, segundo um *itan* (relato mítico iorubá), deixou seus chifres com seus filhos para que eles, ao usá-los, pudessem se defender³³². lansã tornou-se, depois, esposa de Xangô — e é a orixá dos ventos, das tempestades e dos espíritos dos mortos, a rainha que governa ao lado do rei. A opção por lansã, como eixo mítico e simbólico da peça, está em sintonia com a escolha da companhia em tratar a questão do encarceramento em massa pelo ponto de vista das mulheres.

O eixo de realidade da peça flagra um momento na vida das irmãs Maria Dos Prazeres e Maria Das Dores, cujas vidas têm sido marcadas pelo encarceramento dos homens da família: primeiro, o pai de ambas; depois, o companheiro de Dos Prazeres; agora o filho de Das Dores. Dentro do presídio, o jovem Gabriel — que sonha em ser desenhista — aprende as estratégias de sobrevivência para lidar com as disputas internas de poder e a falta de perspectivas inerente ao sistema carcerário. Ele foi acusado de assalto com base no “reconhecimento” da vítima, que disse haver sido atacada por um jovem negro, que surpreendentemente tinha um tênis igualzinho ao dele.

JÓ

O pior pra mim foi quando eu olhei pro pé do bandido e vi que ele tava usando um tênis igualzinho ao meu. O tênis que eu demorei pra comprar. E o dele era um modelo novo. Daí me deu um ódio. ³³³

No microcosmo dos sistema carcerário, a violência dita as regras e não poupa os considerados fracos ou rebeldes. Fora dali, em suas comunidades, as mulheres — mães, filhas, companheiras, afilhadas... — buscam alternativas para, ao menos, tentar

³³¹ As rodas de conversa aconteceram, respectivamente, em 05, 12, 19 e 23 de março de 2021, por meio da plataforma Google Meet, e tiveram duração de duas horas.

³³² Ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 297-299.

³³³ CARLOS, Dione. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos** (2022), dramaturgia inédita.

romper os ciclos de opressão que as aprisionam em existências sem futuro. Muitas lidam com as exigências do “poder paralelo”, as facções criminosas que atuam dentro e fora do cárcere³³⁴. E desafiam, do modo que podem, a inoperância da justiça brasileira em seus labirintos burocráticos, marcados também pelo patriarcalismo, pelo racismo e pelo elitismo classista.

Na evocação da ancestralidade, da filiação à Iansã e a Xangô, essas mulheres viram búfalos, configurando-se como a força que se contrapõe ao projeto de aniquilamento da população preta, pobre, periférica, encarcerada etc. pela negrogovernamentalidade brasileira — o próprio Fábio Luís Franco (2021, pp. 135-149), em seu *Post-Scriptum*, revela as nuances desse projeto na gestão da pandemia durante o governo Bolsonaro. O eixo mítico-simbólico da peça, da dramaturgia à encenação, perpassa o encadeamento mais “realista” e confere outra dimensão ao tema, aos corpos, ao coletivo e à cena. Evocada e encarnada no ali-e-agora do palco, a ancestralidade-no-corpo se instaura como território, atravessando o território-favela e o território-país de modo ainda mais contundente e evidente do que ocorreu em *[IN]JUSTIÇA*, criando um espaço ético-estético de múltiplas temporalidades.

São os corpos que, na dança comum, compõem um corpo coletivo. O corpo coletivo que simula navio negreiro, senzala, cárcere, mas também que se torna, graças à força da mãe e rainha Iansã-búfalo — personificada por Dalma Régia e pela atriz mirim Isabelle Rocha, filha de Régia, em determinados momentos da peça — potência de vida, de resistência. A resposta à negrogovernamentalidade parece ser, portanto, a seiva que brota teimosamente do território, em consonância ao que pesquisadores e pesquisadoras identificam nas últimas décadas na América Latina: movimentos autônomos e anticapitalistas territorializados emergem como contrapoderes, apoiados na coletividade, a exemplo dos zapatistas (cf. ZIBECHI, 2022)³³⁵.

Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos consolida como poética aquilo que Leda Maria Martins (2021) chama de “performances do tempo espiralar”: expressões artísticas e criativas que ativam/ atualizam/ rememoram/ sincronizam o conhecimento que atravessou o Atlântico nos corpos, nas vozes, nas crenças e nas práticas de

³³⁴ O referido parágrafo se inspira na sinopse escrita pela pesquisadora e autora da tese para o programa da peça, que foi impresso e distribuído ao público durante a primeira temporada da obra.

³³⁵ Ver também o capítulo 3 desta tese, **Pedagogias comunitárias: o devir “dos de baixo” [México]** e a parte III, **Fabulações críticas**.

mulheres e homens africanos escravizados — conhecimento tantas vezes ignorado ou subalternizado pelos círculos intelectuais brancos do Brasil, marcados pela apologia à produção eurocêntrica ou anglo-saxônica.

Martins (op. cit, p. 63) ressalta que, na cosmopercepção das diversas tradições africanas, a força vital impregna o tempo, que é habitado pelos antepassados, pois não há separação entre as dimensões física, material e espiritual; tudo é interdependente: seres vivos, mortos e os que vão nascer, divindades, natureza cósmica, fauna e flora, demais entes e elementos físicos. Assim, o acontecimento se manifesta no presente numa dinâmica de retrospectão/ reminiscência — o passado que se modifica — e de prospecção — o futuro que se torna possível (cf. Muniz Sodré, 2017 *apud* Martins, 2021, p. 53)³³⁶. As temporalidades são curvas, espiralares e não se limitam a uma direção única, como na concepção moderno-ocidental.

Retomemos o oriki de Exu, já mencionado no primeiro capítulo³³⁷ desta tese: “No tempo sem tempo que tempo tem/ Acerta a pedra que não lançou/ No pássaro que já voou”. O passado se recria e, por isso, renova os futuros: daí a potência de um trabalho cênico que faz da ancestralidade seu território e não opera no binarismo entre ética (o fazer social) e estética (o fazer criativo) — “isso é teatro?”, como perguntava um dos atuantes em *Sutil violento*. Novamente, emerge a *docufricção*: nas fissuras do discurso hegemônico, brotam novas realidades — reminiscências, saberes cinéticos, narrativas guardadas nos corpos, sementes de futuros. “A pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um *em ser* e um sistema no qual incide a ontologia ancestral”, diz Martins (2021, p. 63).

O elenco de *Cárcere* contou com a preparação corporal de Erika Moura e, sobretudo, com aulas e treinamento de dança afro com Janette Santiago, professora da Escola Livre de Dança de Santo André e especialista em danças de matriz negra; a gestualidade e os movimentos relacionados à *lansã* estão presentes na peça. Não se trata de reproduzir ou representar um ritual do candomblé nem de apresentar uma “estética negra” em contraposição à ideia de uma “estética” universal e implicitamente branca, mas sim de criar uma cena sustentada por um narrar-por-meio-do-corpo-com-

³³⁶ SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

³³⁷ Como dissemos no item 1.2 do primeiro capítulo, **Alma dividida, corpo-território: os saberes ch'ixi ou mestizos**, orikis são versos curtos que sintetizam e evocam as forças dos orixás. Este foi traduzido por Luiz Antônio Simas.

o-corpo a fim de expressar saberes corporificados e trabalhar com acervos cognitivos de uma coletividade irrepresentada/ irrepresentável: aqueles e aquelas que foram forçados à travessia do Atlântico e escravizados numa terra que não a deles.

(Entre 1525 e 1851, foram aproximadamente mais de cinco milhões de africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos, sem contar os vitimados pela caça escravista em solo africano, os mortos na travessia oceânica ou os alvos do tráfico quando este se tornou ilegal)³³⁸.

A peça *Cárcere* teve bom público, repercussão na crítica especializada³³⁹ e fez temporada não só na Casa Maria José de Carvalho, mas também no Sesc Belenzinho, localizado na capital paulista, ambas com êxito. Realizou apresentações em equipamentos públicos da cidade e esteve na edição 2022 do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, promovido pelo Sesc na cidade litorânea de Santos, São Paulo. Até o momento de finalização desta tese, a companhia já tinha apresentado a peça em outros dois festivais: o Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas e o Festival de Curitiba, em março e abril de 2023, respectivamente. Das três indicações ao Prêmio Shell de Teatro 2023 (direção, dramaturgia e música), a obra venceu em duas: com o texto de Dione Carlos e a música executada ao vivo por Alisson Amador, Amanda Abá, Denise Oliveira e Jennifer Cardoso. A dramaturgia de Carlos já havia vencido o Prêmio APCA de Teatro 2022.

Essas conquistas corroboram colheitas que vieram gradualmente, sobretudo com *[IN]JUSTIÇA*, que consolidou a presença da Companhia de Teatro Heliópolis no circuito teatral dos festivais nacionais, incluindo participação no 34º Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba (2019), na 12ª Mostra Cooperifa (2019), no 41º Festival Nacional de Teatro Pindamonhangaba (2019), no 14º Festival Nacional de Teatro de Piracicaba (2019) e nas edições online da Virada Cultural (2020), dos festivais Brasil Cena Aberta e CICLO – Circuito Artes e Conceitos de Londrina, ambos em 2020, e do Palco Virtual (2021), do Itaú Cultural, entre outros eventos.

³³⁸ Ver PRANDI, Reginaldo. “De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião”. In: **Revista USP**, São Paulo, n.46, junho/agosto 2000, p. 52-65.

³³⁹ Destacamos dois textos críticos sobre a peça **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos** que representam a repercussão da obra: AZEVEDO, Amilton de. Mulher, assentamento do vento. **Ruína Acesa**, 08/04/2022. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/carcere/>>. ANDRADE, Welington. Quando as mulheres-búfalos adentram a floresta dos símbolos. **Cult**, 24/11/2022. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/mulheres-bufalos-simbolos/>> (Acesso de ambos em 25/01/2023).

O contexto de crise sanitária, política e econômica do Brasil, especialmente entre 2020 e 2021, impôs um período de muitos desafios econômicos para um coletivo teatral cujo modo de produção depende quase que exclusivamente da aprovação em programas e editais públicos. O grupo não recebe financiamento privado, e Miguel Rocha e Dalma Régia não têm um segundo trabalho fixo que lhes forneça uma fonte de renda estável.

A pandemia também afetou o processo artístico, como vimos, levando parte do período criativo para o ambiente online. No entanto, a companhia seguiu investindo em iniciativas que garantissem a sustentabilidade da pesquisa e da produção artísticas — a exemplo do projeto *Companhia de Teatro Heliópolis 20(+1) anos de (re)existência*, contemplado na 34ª edição do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa (ProAC). O edital viabilizou a publicação de um livro comemorativo, organizado pelo pesquisador Alexandre Mate, e — em parceria com a MUK Produções — a realização da quarta edição da Mostra de Teatro Heliópolis de forma presencial, em 2022. A mostra, cujas edições anteriores ocorreram em 2015, 2016 e 2021 (online), teve curadoria de Mate a partir de inscrições feitas por coletivos periféricos que desenvolvem suas atividades em comunidades populares de São Paulo.

Uma importante manifestação de reconhecimento artístico da companhia veio com o convite para participar do espetáculo audiovisual *Liberdade Liberdade [revisitada]*, exibido no canal do Youtube do Centro Cultural São Paulo, como parte do Festival São Paulo Sem Censura, em junho de 2021. O espetáculo era uma interlocução criativa com a icônica peça *Liberdade Liberdade*, fruto da parceria dos grupos Opinião (RJ) e Arena (SP), dirigida por Flávio Rangel e estreada em 21 de abril de 1965, sob ditadura militar. Cinquenta e seis anos depois, cerca de trinta artistas (individualmente ou em coletivo) participaram da recriação, tendo como contexto o Brasil de tintas sombrias do governo Bolsonaro, sob direção de Luiz Fernando Marques e dramaturgia de Dione Carlos. No fragmento que coube à Companhia de Teatro Heliópolis, que teve autonomia criativa para a proposta, está lá a perspectiva ético-estética situada que assinalamos.

O cenário são os becos e vielas da favela quase vazia. Há um quê afrofuturista³⁴⁰ e distópico, mas se trata do ano 2021. A mulher negra traça caminhos em Heliópolis,

³⁴⁰ Sobre o afrofuturismo, ver verbete no site da Academia Brasileira de Letras: “Movimento cultural, estético e político que se manifesta no campo da literatura, do cinema, da fotografia, da moda, da

acompanhada por três indivíduos cobertos e paramentados de branco dos pés à cabeça, como sanitaristas da linha de frente. O que busca essa mulher? Diante da bandeira do Brasil ensanguentada, mas pendurada na fachada de uma casa, a mulher grita, agora presa atrás das grades do portão. Um grito dolorido e continuado; enquanto eu, espectadora, confinada em casa, constato: a atmosfera cheira a futuro do pretérito. Liberdade de quê, afinal? Liberdade para quem? A liberdade que me é outorgada é a mesma de que usufruem as e os habitantes de Heliópolis?

Do grito manifestado em *Liberdade Liberdade [revisitada]* ao silêncio ruidoso e desafiador que guia o experimento cênico *Quando o discurso autoriza a barbárie*, projeto artístico pensado para 2023³⁴¹, fica evidente a coerência ético-estética da companhia. O multiartista e intelectual Abdias do Nascimento (1980), fundador do Teatro Experimental do Negro, propôs o conceito de “quilombismo” para sintetizar uma práxis afro-brasileira que recoloca o protagonismo negro no processo histórico, revertendo o apagamento e a negação perpetrado pelas narrativas supremacistas e coloniais da branquitude, numa exercício de libertação. Podemos dizer que a Companhia de Teatro Heliópolis tem se guiado pelo quilombismo como reivindicação artística. E reiteramos: não se trata de “teatro negro” ou “teatro periférico” — adjetivos atribuídos em contraposição ao teatro “desadjetivado”, que supostamente seria o paradigmático, o legitimado. “O teatro que optamos por fazer está em sintonia com nossas vidas, em profunda conexão com elas”, costuma dizer Miguel Rocha, numa frase que registramos em programas de peça e no próprio site do coletivo³⁴².

Trata-se de uma poética consistente de construção de memória no hoje e no agora, sem perder os elos vitais com a ancestralidade (e saberes que remetem a tempos e continentes outros) ou o diálogo crítico com o presente imediato (daí a historicidade de seus processos e obras), desde uma perspectiva situada, das margens. Assim, a Companhia de Teatro Heliópolis tem desenvolvido uma linguagem muito própria, que ao mesmo tempo é singular e está em consonância com outras expressões “quilombistas” e quilombolas. De acordo com a historiadora Beatriz Nascimento (2018), o quilombo vai além de um reduto de negros fugidos,

arte, da música, a partir da perspectiva negra, e utiliza elementos da ficção científica e da fantasia para criar narrativas de protagonismo negro, por meio da celebração de sua identidade, ancestralidade e história [...]” Disponível em: <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/afrofuturismo>> (Acesso em 30/01/2023).

³⁴¹ Assistido sob a forma de ensaio aberto no início do processo, em 17 de dezembro de 2022.

³⁴² Ver programa da peça **Sutil violento** (2017), cuja redação final foi da pesquisadora e autora desta tese, e o site da companhia: <<https://ciadeteatroheliopolis.com/ogrupos/>> (Acesso em 27/01/2023).

como a historiografia oficial quis perpetuar; configura-se como uma forma de organização social comunitária, territorializada e apoiada na busca pela autonomia cultural e racial. Portanto, o quilombo não tem apenas conotação insurrecional, mas sobretudo uma compreensão de união e de comunidade.

Nesse espaço de tecer-com, estabelecido pela Companhia de Teatro Heliópolis ao longo dos vinte e dois anos de existência, cruzam-se a perspectiva de *formação continuada* – que, como vimos, tem pautado as práticas artísticas do coletivo –, e a tradição do chamado “*teatro de grupo*” – que corresponde, nas palavras de Alexandre Mate (2020, p. 21), “a formas de agrupamento associativas, cuja prática, de modos diferenciados, pressupõe um tipo de gestão mais coletivizado e permanente”.

Portanto, e ao tomar uma das sempre coerentes ponderações de Mariângela Alves de Lima³⁴³, a pesquisadora e crítica lembra que grupo de teatro sempre existiu, o que – em determinado momento histórico por meio de outra reorganização – ganhou novos contornos, como decorrência de processos de luta, foi a consciência política quanto ao lugar do teatro no mundo. (MATE, 2020, pp. 22-23).

Nessa perspectiva do teatro de grupo, na qual se inclui a Companhia de Teatro Heliópolis, o trabalho de provocação cênica implica, sim, tanto um engajamento nos processos criativos do coletivo quanto a compreensão de que não há uma “universalidade neutra e abstrata” e, por isso, as práticas artísticas não estão “apartadas das lutas coletivas de seu tempo” – emprestando as palavras de Mate (op. cit, p. 21) –, já que mobilizam um repertório ético-estético que permeia tanto a cena teatral quanto a pública. Assim, a pedagoga-artista também atua como artista-pedagoga, em “autometamorfose dialógica”, produzindo também ela uma presença política e politizada, que incide diretamente na elaboração de uma linguagem comum. Não há provocação sem um exercício contínuo de alteridade e escuta.

A provocação cênica afirma-se, então, como um trabalho artístico polifônico, ordenado segundo a mediação da provocadora, do provocador, mas tecido de modo compartilhado e fincado no território da experiência. Das vivências andinas, na condução da oficina de performance em Tacna, no Peru³⁴⁴, recuperamos o termo germinante *uyway* e sua dimensão de criação mútua: *yo te crío, tú me crias*. Retomamos também a ideia de política como redistribuição do sensível (Rancière,

³⁴³ LIMA, Mariângela Alves de. “A Crítica Teatral”, in: **Revista Camarim**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, ano VIII, n. 34, jan./fev./mar. 2005. (Nota consta da citação original)

³⁴⁴ Ver capítulo 4, **Criação mútua: uma aventura andina [Peru]**.

2012), mas uma política que não se limita à concepção antropocêntrica e sim contempla a diversidade de mundos e as articulações possíveis entre atores múltiplos, sejam eles humanos ou outros-que-humanos; uma *cosmopolítica*, portanto, como expressamos no glossário desta tese³⁴⁵, segundo Stengers (2019), Latour (2018) e Cadena (2019).

Deste modo, no âmbito teatral, a consciência de uma cosmopolítica pautada pelo *uyway* pode resultar no estabelecimento de um acontecimento cênico como espaço comum de fabulações, povoado por presenças — a exemplo do que *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* tem propiciado. E, diante da instauração de uma coletividade cada vez mais poética e esteticamente territorializada, podemos afirmar que a Companhia de Teatro Heliópolis tem emergido como um sujeito político relevante, contribuindo com uma perspectiva pertinente a partir das bordas da cidade de São Paulo e como referência para a expressão de novas formas políticas.

³⁴⁵ Ver entrada 4, “Um vocabulário expandido”, no prólogo **Em meio às ruínas**.

Desde que comecei a me aproximar das reflexões “finais” da tese — finais porque havia um prazo para terminar a escrita, já que as reflexões aparentemente não terminam nunca — comecei a me recordar com mais frequência de imagens esparsas do Movimento Diretas Já, iniciado em 1983 com manifestações públicas em favor da retomada das eleições diretas para presidente e o fim da ditadura civil-militar no Brasil. Eu era uma menina naqueles idos dos anos 1980, não entendia muito bem o que estava acontecendo, mas guardei, como memória afetiva, o encantamento que todo aquele burburinho me provocava, mesmo acompanhando-o pela televisão. Tenho inclusive uma lembrança distante, já bem puída e desgastada, de alguma manifestação no centro de São Paulo; meus pais trabalhavam nas proximidades do Largo São Francisco, como funcionários públicos de um órgão estadual, e vez ou outra eu os acompanhava. Não posso garantir, contudo, se misturo recordações minhas com registros de imagens de jornais ou da televisão, se são memórias meio inventadas, meio *abensonhadas* (como diria o escritor moçambicano Mia Couto). O fato é que a histórica manifestação no Vale do Anhangabaú, em 25 de janeiro de 1984, mesmo tendo sido vista pela TV, ficou fixada na memória, como algo que me pertencia e do qual eu também fazia parte.

De tempos em tempos, tento rastrear as origens de minhas paixões: o jornalismo, a política, o teatro, a “arena pública”. Essa indagação “autodetetivesca” inevitavelmente acaba me levando até as Diretas Já e àquela sensação marcante de alegria, quando imperava um desejo comum: a multidão formada por gente tão diferente enchia as ruas, as praças e os espaços públicos, entoava cantos, vibrava junto (hoje eu diria: a multidão transcendia a cacofonia). Representantes de diferentes partidos políticos e artistas de estilos diversos davam-se as mãos. Ainda que o movimento tenha sido iniciado por grupos políticos, em algum momento tornou-se de todas e todos. Parecia-me fascinante a possibilidade de segurar um microfone e falar às multidões. Em 1989, eu ainda não havia completado a idade mínima para votar para presidente, mas alimentava a fantasia: e se eu, quando adulta, me candidatasse à presidência? (Em 2018, criei uma palestra-performance chamada *Quero ser sua presidenta*, na qual conto essa história e comento os processos de produção de

cidadania do pós-ditadura no Brasil. Apresentei-a no Memorial da Resistência de São Paulo).

Talvez eu romantize ou sobrevalorize o impacto daquelas vivências nos afetos e em minha imaginação de menina, não sei. Contudo, é fato que a paixão pela política, pelas narrativas do tempo presente e pelas teatralidades e performatividades na arena pública me fascinam desde a infância, mesmo que naquela época eu não tivesse vocabulário para expressá-las nem maturidade para compreendê-las com criticidade, dando-lhes contexto. Não saberia dizer, por exemplo, se as Diretas Já possibilitaram que irrepresentadas/os e irrepresentáveis ocupassem a cena, ao menos de modo efêmero e disruptivo, naquele Brasil oitentista — dinâmica que hoje me parece basilar.

Confesso que sinto uma certa nostalgia por aquele momento de redemocratização do país. Isso provavelmente explica meu interesse genuíno na experiência estético-política de constituição de um sujeito coletivo, que só aprendi a verbalizar durante a escrita do doutorado. Durante anos persegui esse misto de curiosidade e desafio intelectual sem saber nominá-lo ou entendê-lo em profundidade, seguindo a pista de intuições e palpites. Quarenta anos depois das Diretas Já, a adulta de agora se emociona ao constatar que a produção de cidadania não se restringe a ambientes literalmente políticos e que as práticas cênicas, que tanto me apaixonam por sua ludicidade e pelo aspecto crítico que podem comportar, são também combustíveis e têm potencial de gerar faíscas importantes. Igualmente constato que a redemocratização (no sentido de restauração da democracia) é tanto uma luta quanto um exercício constantes e não pode se deixar cristalizar sob o risco de virar uma expressão vazia ou exclusiva/ excludente.

Há o que se aprende na escola ou na universidade; há o que se aprende estando nas ruas, participando das vivências dos “corpos encantados” (SIMAS, 2020a) das ruas. “A praça é do povo”, escreveu o poeta abolicionista Castro Alves em um poema que arrebatou a adolescente que fui, “como o céu é do condor.” Sinto-me povo/multidão quando estou na “praça” e assim descubro algo mais sobre quem sou.



TERCEIRA PARTE

Fabulações críticas

Improvisações sobre os vaga-lumes



7. Improvisações sobre os vaga-lumes

Uma provocação ético-estética sobre os possíveis

Comportamentos forjados no quadro da luta pela sobrevivência (frequentemente ligados à agressão e à predação) são desviados a serviço do jogo (perseguir, morder, gritar, fingir, submeter-se etc.). Esses comportamentos emprestam agora sua forma ao novo acontecimento constituído pela brincadeira – esses gestos se tornam formais, pura forma, adquirem um novo significado, um novo valor, da ordem do “como se”, da arte e da graça do “faz de conta”, pela pura graça do jogo. Estamos ainda no reino do artifício, mas onde o “faz de conta” prevalece sobre a “falsa aparência”. E o artifício aqui é total, afeta tanto aquele que o executa – cujo corpo adere completamente a esse tornar-se “outro” – quanto aquele a quem o artifício é dirigido, que vai fingir acreditar, e portanto, vai acreditar nessa metamorfose, entrando no jogo. O artifício é total, mas ninguém se engana. No jogo, tudo está a serviço da fabulação: o que era gesto de ameaça se torna convite; a perseguição, no modo do “faz de conta”, vira incitação; o grunhido, expressão de alegria, sem contar a inversão permanente das relações de força. Alegres subversões. Cada um desses jogos remete então a um ato de criação. (DESPRET, 2022, pp. 92-93).

Essa longa citação não vem do cânone da Pedagogia do Teatro nem de ensaios antropológicos, ainda que fosse possível. O trecho em destaque, na verdade, pertence ao texto introdutório da personagem ficcional Christina Ventin, pesquisadora da Associação de Therolinguística³⁴⁶, e trata da poética dos polvos e dos recursos criativos desses animais para narrar, de modo encarnado, suas histórias a seu modo. O texto constitui uma das partes do livro *Autobiografia de um polvo – e outras narrativas de antecipação* (Bazar do Tempo, 2022), no qual a filósofa da ciência e psicóloga belga Vinciane Despret se apropria da linguagem da ficção científica para tratar de temas caros à ciência, referindo-se a estudos reais, desde uma perspectiva fabular. Trata-se de um instigante exercício reflexivo e imaginativo, que encontra na forma textual e na estrutura narrativa escolhidas eficientes meios de deslocar pontos

³⁴⁶ “Therolinguística” é um termo que designaria o ramo da linguística voltado ao estudo e à tradução das produções escritas por animais e pelas plantas. Foi usado por primeira vez em um conto da escritora estadunidense Ursula K. Le Guin, “A autora das sementes de acácia e outras passagens da *Revista da Associação de Therolinguística*” (1974). Tradução de Gabriel Cevallo, com revisão de Fernando Silva e Silva, disponível em: <<https://kinobeat.com/wp-content/uploads/2021/09/Traducao-oficial-A-autora-das-sementes-de-acacia-.pdf>> (Acesso em 10/02/2023).

de vista já cristalizados e propiciar a emergência de outros. Isso nos faz recordar as operações criativas que ocorrem nos processos em Artes Cênicas.

Este capítulo se inspira, então, na original abordagem de Despret; constatamos que o potencial estético da linguagem, aliado ao conteúdo, contribui para arrematar nossas reflexões sobre as práticas pedagógicas relacionadas à cena. Assim, as opções narrativas são ficcionais, mas não as considerações e as citações teóricas. Ressaltamos, a título de “consideração final”, que continuamos a acreditar na imbricação entre os processos de criação artística e os de produção teórica, sobretudo no caso de uma tese acadêmica no campo das Artes Cênicas. Assim como os polvos, empreendemos alegres subversões.

* * *

O cenário é sempre o mesmo: a ampla sala de ensaios, na qual a quarta parede de concreto foi substituída há tempos por largas e movediças janelas de vidro, sempre atravessadas pela luz natural, e nas quais, à noite e desde dentro, são refletidas imagens fugidias de corpos em movimento como se fossem pinceladas efêmeras. O coletivo teatral está reunido em mais um longo processo criativo: uma investigação cênica sobre a experiência do comum. Os encontros dedicam-se a experimentar formulações teóricas conjugadas a improvisações e jogos teatrais a fim de levantar material cênico, identificar narrativas inesperadas e uma linguagem cênica dissidente, que não corrobore formas desgastadas e sim ative outras. Não se trata, portanto, de ensinar técnicas tradicionais de atuação, direção ou dramaturgia nem de repassar terminologias usuais no âmbito das artes cênicas. Cada artista do grupo traz seu aporte. Os eixos que guiam o trabalho, do qual participam atrizes, atores, o encenador, a dramaturga convidada e algumas/ns provocadoras/es, são o *uyway*, o princípio da criação mútua, palavra germinante emprestada do ideário andino quéchua, e a igualdade das inteligências, como postulava o educador francês Joseph Jacotot.

A atual investigação cênica expressa a vontade de criar algo em que se possa ocupar a cena artística reocupando, em concomitância, a cena política e assim propiciar a emergência de novas formas de ver, de fazer ver e tornar visível, de escutar e enunciar, e de estar presente(s) e fazer-se presente(s). Estabelece-se, desta maneira, um programa de ações no plano sensível coletivo que não negligencia a responsabilidade nem a participação política das e dos artistas como cidadãos e

cidadãos, independentemente das ocupações profissionais de cada um/a. O grupo não encara a arte como um escudo às exigências do mundo, pelo contrário; e sim, justamente, como um *criar-no-mundo*: um campo disruptivo de interpelação imaginativa, risco e desvelamento de potências. Esse *criar-no-mundo* engaja os corpos reais — os das/os artistas em cena e os das/os espectadoras/es — e convoca corpos outros (imaginários, fantasmiais), além de corpus diversos, então ocorre a primeira transformação: um *criar-no-mundo-com-o-mundo*.

Por corpus diversos, entendemos também as teias de interdependência contempladas na atual concepção de natureza, difundida por pensadoras e pensadores inquietos a exemplo de Vinciane Despret, Donna Haraway, Isabelle Stengers, Lynn Margulis e Bruno Latour, para citar alguns, uma natureza já não oposta à cultura nem feita objeto inanimado e insensível à mera disposição do humano, como postulava a modernidade. O modelo *cooperativo* (de simbioses, ou seja, existências compartilhadas entre organismos diferentes), adotado por tais cientistas, explicaria a evolução das espécies melhor que o modelo *competitivo* (a lei do mais forte, a seleção natural), estabelecido com base na teoria do britânico Charles Darwin. O próprio vírus causador da pandemia de covid-19 — aliás, um coronavírus — confirmou que nenhuma espécie atua sozinha. O coronavírus modifica sua conduta a depender da habilidade de resposta de seu hospedeiro, aumentando ou diminuindo sua virulência e sua transmissibilidade.

Mais que a mutação genética, então, o principal fator de evolução seria a associação física de longo prazo entre organismos (a simbiose), cuja assimilação mútua de genomas provoca inovação evolutiva: um novo organismo (a simbiogênese) (cf. MARGULIS et al., 2020). Cada ser, portanto, existe graças ao complexo orgânico que carrega *em si e/ou consigo*. Vivemos — e nos constituímos como seres — entre espécies companheiras: *as alteridades significativas* (HARAWAY, 2019). Geramos parentesco com os demais entes, e deveríamos estabelecer práticas de cuidado pois todas/os dependemos de todas/os. Daí o fazer-com, o devir-com, a *simpoiesis*. Talvez este seja o ponto de partida do *comum*.

Os processos cênicos realizados em grupo, seja numa sala de ensaios — como a deste texto —, seja numa sala de aulas, se sustentam em uma rede de relações contínuas de troca em que todos e todas criam enquanto se configuram como artistas nessa dinâmica (*uyway*). A rede criativa faz circular a matéria viva e cinética dos relatos biográficos, dos testemunhos, das memórias, das apropriações literárias ou

documentais entre todas e todos, reverberando em cada corpo e em cada imaginação de um modo singular mas igualmente interdependente. Produz-se, portanto, uma ficção *simbionte* (HARAWAY, 2019, mais uma vez), ou seja, *entrelaçada*.

Desde o início, a proposta do grupo teatral — deste, que ocupa a sala de ensaios com janelas amplas em vez da quarta parede —, foi reproduzir a ideia de compostagem, que aparece na ficção simbionte (e futurista) criada por Haraway como capítulo final de *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (2019): um espaço comunitário, que surge nas ruínas de um planeta destruído, em aprendizagem e colaboração constantes com as espécies companheiras. Em termos práticos, as e os artistas do coletivo tentam não se limitar a referências humanas ou antropomórficas e experimentam perspectivas outras, deixando-se “contaminar” pelas propostas cênicas das/os colegas, inclusive as “descartadas”. A busca é por um “corpo-tela”, mnemônico, que traga à tona saberes sensoriais. “Um método *palimpsestico*”, costuma dizer uma das provocadoras.

Tem sido fundamental nessa experiência de compostagem o recurso dos protocolos³⁴⁷ ou “registros de criação”, como o grupo os batizou, produções sobre as vivências de um processo criativo, por meio dos quais o artista da vez reflete sobre o encontro anterior sob a forma de uma experimentação discursiva, imagética ou cênica que dê conta não somente do teor da vivência, mas das linguagens exercitadas. Durante vários encontros, o texto-base foram trechos da tese de doutorado de Maria Fernanda Ceccon Vomero, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo em 2023. Vomero relata suas vivências em estado de “presença próxima” (DELIGNY, 2005) ao lado de três grupos teatrais da América Latina e menciona brevemente algumas iniciativas mexicanas, tomando como ponto de partida e da reflexão *situada* o caso zapatista. Em termos estéticos, o trabalho lembra um conjunto de microteses, em que cada uma delas mobiliza certa bibliografia e alcança algumas conclusões. No fundo, a pesquisadora propõe uma crítica epistêmica/epistemológica em Artes Cênicas e destaca o vínculo com o território e as questões urgentes da atualidade como bases fundamentais dos processos e criações artísticas de coletivos teatrais latino-americanos.

³⁴⁷ Voltamos a sugerir a leitura de: BOY, Tânia Cristina dos Santos. **Protocolo: um gênero discursivo na pedagogia de leitura e escrita do teatro**. 2013. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.27.2013.tde-23082013-104822. Acesso em 08/05/2022.

As e os artistas do grupo destacaram alguns temas da tese de Vomero para debate e improvisações cênicas. Para eles, emergem do texto as tais “presenças desobedientes” — tanto as que se colocam literalmente em cena quanto aquelas que são mobilizadas por essa cena instaurada, isto é, presenças outras (irrepresentadas, irrepresentáveis, ancestrais, fantasmáticas, outras-que-humanas), em desobediência às ficções de poder e às estruturas de subalternização e esgotamento impostas pelo capitalismo e pela colonialidade do poder e do saber.

Destacamos, então, alguns dos “registros de criação” que adubaram a compostagem do grupo nos últimos tempos e têm funcionado como fabulações críticas acerca das práticas cênicas.

7. 1 Registro de criação: a potência poética e política do território

Um longo cordão formado por garrafas pet vazias de Coca-Cola (1 litro) amarradas pelo bocal com um longo e grosso barbante se encontra disposto no chão de modo a sugerir um mapa estilizado da América Latina. Enquanto fala, o ator — com uma lanterna na mão — vai caminhando ao longo das “fronteiras”, contornando a porção continental uma, outra e mais outra vez.

Antes de novas itinerâncias, é preciso *re-emaranhar* algumas ideias. Experimentar novas linhas de errância. *Caminar perguntando*, como nos ensinam os zapatistas. *Caminar y preguntar* pelas múltiplas pedagogias, perguntar pelas possíveis desobediências. Afinal, a ordem instituída pelo capital, atualmente em sua versão mais voraz e feroz — o “realismo capitalista”, como propôs o britânico Mark Fisher ([2009] 2020) — induz à vigília permanente, à superexposição e à dinâmica de espetacularização e simulacro. Um mundo iluminado e sem sombras, em que o indivíduo deve estar disponível 24 horas por dia para consumir, trabalhar e produzir. O desempenho maquínico prevê o fim do sono. Sem sono, sem sonhos. Sem sonhos, como tornar a experiência representável?

Alô, alô, estamos no Antropoceno — conceito ainda recente no meio científico usado para assinalar a era geológica marcada pelo impacto, em escala global, das ações humanas no planeta, com transformações profundas no chamado sistema Terra. Por isso, *camina*mos *perguntando*, a fim de tatear possibilidades, aprender com aqueles e aquelas que têm outros modos de viver — os que se organizam sem Estado, os que escutam os Apus ou os rios, os que... Haverá o colapso da vida em alguns

milhares de anos? A extinção do humano é plausível? O que dizer sobre o fim do mundo, o fim do futuro? Existe apenas um único fim, o mesmo fim, ou um enfim? A quem pertenciam os futuros perdidos, os futuros roubados?

Preguntamos, porque desconfiamos das teorias e respostas universalizantes ou etnocêntricas, sempre supostamente neutras (naturalizadas, talvez). Se a era epistemológica dos binarismos e dualismos, tão característicos da modernidade, tivesse um nome, talvez se chamasse *Binarioceno*³⁴⁸ — e o *Binarioceno* estaria ruindo neste exato momento, desvelando dimensões não dicotômicas da existência: natureza<>cultura, corpo<>alma, carne<>signo, ética<>estética, poética<>política. *Caminamos*, e assim constatamos que sair do conforto ou do status epistêmico pode ser saudável para a saúde física, reflexiva, afetiva e política. *Caminamos y preguntamos*, e então percebemos como nosso corpo é político e nos configura politicamente. *Caminamos y preguntamos*, e constatamos como o território também nos configura politicamente.

O ator salta para “dentro” do continente conformado pelo cordão de garrafas. Aponta a lanterna para seus pés.

A respeito das lutas e das práticas coletivas, entre elas as artísticas, marcadas pela territorialidade — isto é, vinculadas à experiência ativa, material e simbólica, no território —, pensamos como o jornalista e pesquisador uruguaio Raúl Zibechi (2022): elas não surgem apenas como reação ou resposta a desafios colocados pelo poder e/ou pelo capitalismo, mas enredam dissensos e discursos que estão implicados nas muitas formas de existir *no* e *com* o mundo. Porque é disso que se trata o ato epistêmico de tomar como base o território habitado na criação artística: a celebração de outras formas de existir que não as hegemônicas ou as majoritárias tanto nos procedimentos quanto na própria *posta em cena*. Formas de existir que contemplam os vínculos entre humanos, as alianças multiespécies e as autonomias e propõem outras ficções e narrativas, a partir de outros pontos de vista.

Na América Latina, podemos observar que os movimentos antissistêmicos estão começando a transformar seus espaços em alternativas ao sistema dominante, por dois motivos: convertem-nos em espaços simultâneos de sobrevivência e de ação política e

³⁴⁸ Neologismo inventado pela autora da tese em conjunto com os artistas do coletivo ficcional.

constroem neles relações não capitalistas. [...] As mudanças são produzidas pelos movimentos antissistêmicos, não porque modifiquem somente a relação de forças na sociedade — e eles a modificam de fato —, mas porque neles nascem/crescem/germinam formas de laço social que são a argamassa do mundo novo. Não mais “o” mundo novo, mas embriões dele. (ZIBECHI, 2022, pp. 54-55).

O movimento zapatista é um exemplo longo de produção de embriões de novos mundos. Há anos suas práticas e seu ideário têm inspirado direta ou indiretamente outros coletivos, inclusive artísticos. De que modo manter (certa) autonomia diante da voracidade do sistema capitalista e suas exigências de alta produtividade, alta rentabilidade, competitividade e êxito, traduzido em hipervisibilidade, sem sucumbir à transformação em mercadoria, ao simulacro ou ao esgotamento? Esta é uma pergunta que nosso grupo se faz dia após dia.

O ator chama as e os demais companheiros, que se encontram sentados em roda, para que se unam a ele no interior do “continente”. Apaga a lanterna.

Retomemos uma ideia que aparece brevemente no prólogo da tese de Vomero (2023), quando ela comenta uma reflexão da jovem xará mexicana María Fernanda López Toledo, participante de uma oficina teatral: a menção ao conceito de “espaço de aparição”, da filósofa alemã Hannah Arendt (1987), entendido como um espaço de visibilidade e atuação conjunta, uma experiência de coletividade tecida com base em acordos e negociações. Na contemporaneidade, em especial na América Latina/Ladina/Abya Yala, situada epistemologicamente no chamado Sul global — a bússola geopolítica permanece ainda apontada exclusivamente para o Norte ocidental —, os territórios comunitários têm se tornado esses “espaços de aparição” na esfera pública.

E por quê? Justamente pela emergência de outras formas de existir que não aquelas propagadas pelo realismo capitalista, que estabelece um mundo sem alternativas para além da única viável: o próprio capitalismo. Formas de habitar o mundo que não se definem pelo consumo, pela reprodução quase infinita de visualidades³⁴⁹ ou por um individualismo atomizado. Quando María Fernanda López

³⁴⁹ Segundo MIRZOERFF (2016), “visualidade” é um termo que vem do século XIX e se refere à prática de visualização dos eventos e fatos históricos, por meio de imagens, dispositivos visuais e

fala em “magia do comum”, talvez se refira a esse “dar a ver-se” no coletivo (a ideia de “aparência” para Arendt, 1987) que também permite o *reconhecimento* do outro e de si mesmo. É a produção de uma subjetividade política, sustentada pela coletividade – e numa dinâmica sustentável de trocas, sem excedentes ou acumulações (cf. MIRZOEFF, 2016, p. 746).

Usamos a denominação “territórios comunitários” a fim de designar os espaços de vida e atuação “dos de baixo”, como se referem os zapatistas aos sujeitos coletivos que produzem comunidade, em ambientes naturais, rurais ou urbanos, e erguem sua sociabilidade baseada nos bens comuns. Tais territórios têm atraído a sanha neoextrativista neoliberal por grandes conglomerados ávidos por *commodities* ou, no caso das cidades, por terrenos propícios para a especulação e o investimento imobiliários, muitas vezes de luxo (resorts, condomínios, complexos empresariais etc.)³⁵⁰. As práticas de resistência desses povos, coletivos, associações ou comunidades, em especial nas áreas periféricas do capitalismo (a exemplo da América Latina) vêm adquirindo não só relevância política, mas também estética, na medida que produzem outras performatividades, outras “cenografias”³⁵¹ e um repertório de imagens dissidentes.

E é sobretudo neste ponto que acreditamos que o teatro se vincula ao território. Indagamos: a cena artística se assume produtora de imagens ou se mantém reprodutora de imagens (muitas delas, meras réplicas espetaculares do realismo capitalista)? Quais são os conflitos trabalhados: os já domesticados (dramas burgueses, apaziguamento de classes, subordinação colonial) ou aqueles em curso, que despontam com a comunidade que vem (AGAMBEN, 1993)?

O ator-guia e os demais abraçam-se dentro do “continente”.

7. 2 Registro de criação: a desobediência

No centro da sala, umas quantas cadeiras estão empilhadas umas sobre as outras como um totem. Em cima do assento da mais alta, uma pilha de volumes antigos de

ideias, de maneira imaginária e não perceptual, organizada sempre por uma autoridade. Ou seja, alguém determina o que e como a história é vista.

³⁵⁰ Ver tanto SVAMPA (2019) quanto ZIBECHY (2022) nas referências bibliográficas.

³⁵¹ Ver o “registro de criação” da colega de grupo sobre a radicalidade e o gesto vital (entrada 7.3 deste mesmo capítulo).

enciclopédias diversas. Uma atriz, vestida de túnica, permanece de joelhos de costas ao “totem”, na diagonal direita. Ela traz um cartaz pendurado no pescoço em que está escrito: “Antígona”.

O filósofo francês Étienne de La Boétie (1530-1563), mencionado por Frédéric Gros, outro filósofo francês, em *Desobedecer* (2018, pp. 48-63), lançava uma pergunta crucial já no século XVI: como uma nação inteira suporta um tirano? Uma citação da filósofa francesa Simone Weil, também trazida por Gros, poderia ser uma primeira resposta: “O povo não é submisso apesar de ser maioria, mas porque é maioria”³⁵². E o próprio Gros completa: “Se a maioria é silenciosa, é sobretudo porque para ela é difícil encontrar uma única voz; é silenciosa porque imediatamente cacofônica”.

A atriz liga, em seu celular, uma gravação na qual misturam-se áudios editados de manifestações no Chile em 2019, no Brasil em 2013, 2017 e 2021 e no Peru em 2022, capturados do Youtube. E murmura: “Quando é cacofonia, quando é polifonia? Quando o teatro é simplesmente cacofônico? Quando é, de fato, polifônico?”

Frédéric Gros busca expandir suas reflexões sobre a desobediência por meio das reflexões sobre as motivações e as modalidades da obediência: submissão, servidão e/ou subordinação voluntárias; isenção de responsabilidade; conformismo; consentimento; obrigação; excesso de disciplina; discurso interno que legitima por antecipação o poder; idolatria; alienação etc. No cerne da adesão ou da rebelião aos ditames vigentes, segundo ele, estaria a ética do ser político — na intimidade de um “si mesmo político” —: a faculdade de interrogar a ação pública e o curso do mundo e interrogar-se diante disso, desengajando-se da ideia de obedecer às ordens porque são ordens e permitindo-se “a recusa das evidências consensuais, dos conformismos sociais, das ideias pré-fabricadas” (GROS, 2018, p. 17).

Ainda no capítulo dedicado ao manifesto escrito por La Boétie, Gros promove uma interessante reflexão a respeito da ideia do “nós” que se derivou do discurso do “contrato social”, sustentado por vários pensadores (o inglês Thomas Hobbes, entre eles), segundo o qual o Estado teria surgido de um pacto sob leis comuns (instaurando

³⁵² Citação de: WEIL, Simone. “Méditation sur l’obéissance et la liberté” (1937). In: **Œuvres**, Paris: Gallimard, 1999.

uma espécie de relação imaginária com o poder, em que todos concordam em ser comandados pelo um). Surge, então, um todo (“o povo”) como reflexo daquele “um”. Ora, La Boétie opõe esse “todo um”, essa capciosa ideia de unidade — que pressupõe homogeneidade e, por consequência, apagamentos —, ao “todos uns”.

Por isso, preferimos imaginar, como propôs o filósofo italiano Giorgio Agamben (1993), em vez de um “povo” compacto ideologicamente, “a comunidade que vem”: singularidades quaisquer que compõem um coletivo em constante devir (sem um desenho definitivo). O etnólogo francês Pierre Clastres ([1974] 2020) já havia identificado que nas sociedades ameríndias estudadas por ele o sujeito político não se submete a um poder coercitivo e separado do corpo social. O chefe indígena detém a liderança, mas se encontra destituído do poder de coerção: o corpo social é o lugar de poder, e não a autoridade unitária. Nessas sociedades, “o político se determina como campo fora de toda coerção e de toda violência, fora de toda subordinação hierárquica, onde, em uma palavra, não se dá uma relação de comando-obediência” (CLASTRES, 2020, p. 27). Clastres propõe, então, um novo conceito de poder que, desvinculado das noções de hierarquia e submissão, não se confunde com dominação. Mandar obedecendo, já diziam os zapatistas.

A atriz se levanta e se posiciona diante do totem.

Quando o teatro alcança sua potência emancipatória? Será que é quando produz polifonias e não cacofonias, estabelecendo uma “experiência do comum”, um cenário liminar (DIÉGUEZ, 2016), de antiestrutura, em que as fronteiras são borradas, as hierarquizações suspensas e há uma recriação dos vínculos cosmopolíticos (e uma recriação também da percepção sobre esses vínculos), ou seja, “somos todos uns, nos-outros/as todas”?

Não temos respostas precisas, mas podemos sugerir algumas condições. E a primeira delas é o exercício da desobediência, como um questionamento constante a respeito dos limites entre o poder e o interesse da coletividade (que não é o mesmo que “maioria de poder”). Para exercer a desobediência, no entanto, é preciso constituir presença, reivindicar presença — e, para tanto, há que se enfrentar um grande desafio: desmontar as estruturas naturalizadas e normatizadas de subalternização, silenciamento e apagamento, que estão nos discursos legitimadores, nas exigências mercadológicas, na precariedade das condições de produção, nas posturas e nos

postulados racistas, nos cânones excludentes, nos feudos de saber, na assimetria de oportunidades, nos procedimentos extrativistas etc. Em suma, é preciso acabar com as ficções de poder, fincadas no binarismo subalternidade-dominância (MOMBAÇA, 2021). Aliás, também é preciso acabar com esse binarismo!

Os coletivos latino-americanos destacados por Vomero (2023), cada qual a sua maneira, têm conseguido constituir e reivindicar presença na cena contemporânea, em suas regiões e países, por meio do aprofundamento em uma linguagem dissidente, sem concessões nem apelações à consensualidade vigente, e em temáticas que desafiam o status quo discursivo, político e social de suas respectivas sociedades. Assim produzem fendas, ora microscópicas, ora mais evidentes, na ordem dominante, no ideário que a ela subjaz e nas relações que engendra.

Rondando o totem, a atriz murmura: “Quais são os monumentos que ainda fazem do teatro, da prática teatral, da Pedagogia do Teatro espaços de dominação?” Tira um volume qualquer da pilha; parte da “torre” desmorona. Ela sai.

7. 3 Registro de criação: a radicalidade e o gesto vital

Um ator vestido com camiseta vermelha e calça jeans, descalço, carrega consigo uma lousa branca, dessas infantis. Anda aparentemente a esmo, mas acaba por formar teias imaginárias com suas trilhas – sempre volta a determinados pontos do espaço antes de retomar a caminhada. A cada parágrafo dito, ele caminha pelo espaço como se traçasse uma linha invisível, sempre segurando a lousa branca vazia.

Retomar a radicalidade: deslocar e derrubar a consistência dessa ordem vigente, calcada numa espécie de *insônia permanente* diante das inovações fabricadas *ad nauseam* no interior do próprio sistema, consumindo tempo, desejo e imaginação, e na *retórica do terror*, que justifica a sobreposição da segurança (mantida por uma coreopólicia³⁵³ permanente) ao exercício da autonomia e da liberdade e assim mina as experiências de coletividade na cena pública. Retomar a radicalidade: reabrir a esfera pública à energia do desejo, descolonizando e “desneoliberalizando” esse desejo. Com a “beleza virulenta” e a “energia política” da radicalidade, como afirma a

³⁵³ Menção ao termo cunhado por André Lepecki (2011).

filósofa franco-argelina Marie-José Mondzain (2022), é possível agir diante da confiscação das palavras, das imagens e do tempo. Aliás, a própria associação do termo “radicalidade” a “extremismo” na atualidade já seria um indicativo das dinâmicas ideológicas confiscatórias.

Voltemos, então, às experiências do pedagogo, filósofo e escritor francês Fernand Deligny (que se definia como “poeta e etólogo”), criador de uma comunidade nas Cévennes, França, onde recebia crianças e jovens autistas, e mencionado no texto de apresentação da tese. Mondzain (2022) lhe dedica um longo trecho no capítulo em que trata das *zonas* e dos “*zonards*” (termo mantido em francês pelo tradutor a fim de garantir o sentido que lhe dá a autora no livro: “indivíduos que habitam a zona ou formas de habitá-la”, entendendo “zona” como um espaço baldio, clandestino, indetectável, de invenção e radicalidade, onde tudo é possível pois não há submissão ao “império da necessidade”)³⁵⁴. Segundo essas acepções, Deligny seria um *zonard* e a comunidade de Cévennes, uma *zona*³⁵⁵.

Para Deligny, o autismo era uma forma radical de ser humano. Um modo de existir independente da linguagem, mas que produzia gestos sensíveis e visibilidades³⁵⁶ próprias. Daí o registro das “linhas de errância” como uma *cenografia* íntima das trajetórias “aracnídeas” percorridas incessantemente pelas crianças e pelos jovens da comunidade — as trajetórias não se apresentavam como “coreografias”, roteiros de movimentos, mas sim como ações espaciais em interação com o ambiente; “cenografias”, portanto. As crianças e jovens autistas, por não estarem imersas na linguagem, não representavam o mundo por meio do ponto de vista de um *sujeito* (que seria um dos modos de ser humano, entre os vários possíveis), isto é, por meio de um *perorar* — uma espécie de oratória contínua sobre o real e o total da existência, fazendo uso (excessivo, em boa parte das vezes) de recursos simbólicos. Esse perorar resultaria numa domesticação simbólica da potência humana originária.

Em seus criativos exercícios reflexivos e linguísticos, Deligny chega, então, a um neologismo, um verbo no infinitivo, que aqui nos interessa destacar: “*descrear*”. No

³⁵⁴ Ver nota do tradutor Pedro Corgozinho na abertura do capítulo, em MONDZAIN, 2022, pp. 139-159.

³⁵⁵ Poderíamos aproximar a ideia de *zona*, proposta por Mondzain, à de território trabalhada ao longo da tese. O espaço de criação dos coletivos artísticos destacados nesta tese, por estarem vinculados a seus respectivos territórios e os incorporarem em seus processos, constituir-se-iam *zonas* em razão da agência mesma desses/as artistas.

³⁵⁶ De caráter perceptual, refere-se a expressões do visível.

francês, seria *mécréer*, uma combinação entre *créer* (criar) e *mécréant* (descrente, infiel, incrédulo); em português, tanto a tradutora de Deligny quanto o tradutor de Mondzain, que também usa a citação a seguir, explicam a opção por mesclar os verbos “criar” e “crer”, acrescidos do prefixo “des” – que remeteria ao francês *més-*, no sentido de adulteração – para alcançar a riqueza semântica do neologismo³⁵⁷. Voltemos, então, a Deligny (2015, p. 165): “[...] encontrei este infinitivo *descrear*, que pode tanto significar esquivar as crenças, sobretudo as mais difundidas, ou criar algo diferente daquilo que tem lugar”.

Em vez do “ponto de vista” do sujeito, o “ponto de ver” da criança autista. Deligny opõe, então, o “agir intransitivo” que caracterizaria a essência humana ao “fazer transitivo” do sujeito, o humano-da-linguagem. Para Mondzain, “[...] ‘*descrear*’ vem nomear o que poderia alimentar a resposta a qualquer doutrinação apenas pela força de uma energia criativa. Ao escutá-lo, compreende-se que todo criador de seu gesto é necessariamente um descrente” (op. cit, p. 154). Elucubramos um pouco mais sobre a ideia: na prática, *descrear* talvez signifique liberar a forma (o gesto vital) da fôrma (a doutrinação simbólica), usando os termos do pensador indígena Ailton Krenak em sua palestra de abertura do 10º SPA – Seminário de Pesquisas em Andamento, em setembro de 2021: “Se [a gente] entender a criação como uma implicação parabólica com a experiência da vida, como um gesto tão vital, não tem como educar alguém a um gesto vital. [...] Não quero botar fôrma em ninguém”³⁵⁸.

Assim, as presenças desobedientes na cena artística seriam aquelas que conseguiriam recuperar (ou reencontrar, ou liberar) a forma radical, a potência do gesto, para além da perora e do rebuscamento técnico excessivos. Aliás, a perora e o rebuscamento técnico talvez produzam o efeito oposto: o consentimento aos discursos e às visualidades dominantes, gerando apenas simulacros ou cenas resignadas. Mais adiante, Mondzain (op. cit, p. 173) vai afirmar: “Um gesto de arte corresponderia então a todo gesto que assume o risco de manifestar essa potência do disforme na própria forma”. E, ainda sobre Deligny e o verbo *descrear*, a filósofa

³⁵⁷ A autora da tese não interveio nesses jogos tradutórios. Apenas reproduz o que dizem Lara de Malimpensa, tradutora de Deligny, na nota 6 de DELIGNY, 2015, p. 165, e Pedro Corgozinho na nota 15 de MONDZAIN, 2022, p. 153.

³⁵⁸ Mencionada anteriormente (e referenciada adequadamente) na seção 1.1 do primeiro capítulo da tese, **Alma dividida, corpo-território: os saberes ch’ixi ou mestizos**. Justificamos, inclusive, a opção pelo acento diferencial.

franco-argelina conclui o capítulo de uma maneira tão pertinente, que acolhemos uma longa citação sua:

Construir a cena de uma partilha em que a vítima da crença possa alcançar a alegria do descrente, através apenas da força dos gestos que lhe permitiriam dar forma a seu desejo. Construir a cena em que tais gestos são possíveis é oferecer, em um espaço de fala, os meios de agir sobre as matérias e sobre as coisas. Criar é sair da impotência. Fazer sentir é produzir o comum. É por isso que, paradoxalmente, Deligny, no isolamento de sua casa de Cévennes, na companhia de crianças isoladas do mundo, podia reivindicar a natureza radicalmente política de sua ação. É exatamente por isso que eu lhe dei seu lugar nesta abordagem, a favor de uma radicalidade inventiva e política. (MONDZAIN, 2022, p. 158).

O ator deixa a lousa branca em branco em um canto. Pouco a pouco, no centro da sala de ensaios, experimenta gestos e, então, começa a propor uma dança guiado por movimentos imprevistos e imprecisos. Após uns minutos, detém-se.

Retomar uma radicalidade inventiva e política para manter a potência disforme, livre, vívida, na própria forma estética: experimentar a desobediência aos imperativos canônicos, encontrar a pedagogia dos gestos vitais e do agir intransitivo, deixar que os saberes inscritos nos corpos e nos espaços, nos sons e nas sensações fluam em diversas direções. Evitar o excesso de coreografias, explorar as cenografias: traçar tramas, tecer teias, cartografar memórias interditas, silenciadas, esquecidas ou inventadas. A propósito de aranhas e teias, Vinciane Despret já fabulava, baseando-se em estudos acadêmicos:

Não vamos aqui contabilizar todos os sucessos, dentro os quais o mais belo terá sido incontestavelmente reconhecer nas aranhas a real maternidade do método das ciências históricas por excelência, a invenção do arquivo; reparando assim uma injustiça antiga. [...] As aranhas foram as primeiras a desenvolver uma tecnologia de conservação dos acontecimentos, pois as teias, antes mesmo de serem armadilhas, questões de arquitetura ou de território, são a memória material e externalizada de comportamentos, de técnicas e de estilo — cartografias sedosas de memórias em permanente evolução. (DESPRET, 2022, p. 17).

Por um momento, deixemos de lado a *Poética*, de Aristóteles — e sobretudo as inúmeras leituras e interpretações posteriores, muitas delas dogmáticas —, acatando a proposta de Florence Dupont (2017), e pesquisemos as raízes do teatro nas

expressões e nos saberes ancestrais de nosso território. Será também preciso um bocado de fabulação, já que muitas manifestações foram perdidas ou coibidas ao longo dos séculos. Aquelas que não se perderam, onde e como teriam ficado registradas ou guardadas, em que corpos, rituais, performances, cantos, danças e grafias de vários tipos? Como alcançar tais inscrições palimpsésticas³⁵⁹, de que modo compreendê-las? E de que maneira, em seguida, reinseri-las nas dinâmicas cênicas, gerando práticas e pedagogias *ch'ixi*, *mestizas*, *champurrias*, que digam respeito a nossos corpos, às nossas histórias, aos nossos entornos e a nossos contextos?

7. 4. Registro de criação: imaginação e sonhos

Uma atriz coloca um púlpito de acrílico transparente no centro da roda. Está vestida com regata e calça legging pretas. Posiciona-se diante do púlpito e, de uma bolsa artesanal que carrega atravessada no corpo, tira uma caixinha de fósforos. Enquanto fala, vai riscando os fósforos e os mantém acesos até quando consegue. Os palitos usados se acumulam em um canto do suporte do púlpito.

Não foi Vinciane Despret quem trouxe os vaga-lumes para a teoria: a princípio, o cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini os mencionou — primeiro, em uma carta a um amigo, datada de fevereiro de 1941, comentando sobre a dança luminescente dos insetos em um bosque em Pieve dal Pino, Itália, onde jovens também se divertiam numa atmosfera erótica e alegre; depois, em um artigo publicado em fevereiro de 1974 no *Corriere della Sera*, associando o desaparecimento literal e metafórico dos vaga-lumes à situação política da Itália³⁶⁰. O excesso de luzes do poder, sustentado pela artificialidade dos holofotes, a excessiva vigilância e o consumo desenfreado, mesmo já quando o fascismo não estava mais oficialmente no governo, ofuscava ou até apagava os lampejos divergentes. Em seguida, o filósofo francês Georges Didi-Huberman recuperou os vaga-lumes, como imagem e recurso analítico, para refletir sobre a política de sobrevivências *apesar de tudo*.

³⁵⁹ Neologismo inventado pela autora da tese em conjunto com os artistas do coletivo ficcional. Já apareceu em outros trechos deste trabalho.

³⁶⁰ Artigo incluído em: PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020.

Os vaga-lumes (insetos) não desapareceram totalmente da Itália; o que Pasolini assinalou, escreve Didi-Huberman (2011), foi o desaparecimento de algo fundamental no *desejo de ver*, isto é, no campo da esperança política: as condições de resistir ao poder. Pasolini já não conseguia mais identificá-las. Segundo Didi-Huberman (op. cit, pp. 60-61, grifos do autor), “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”. Sem imaginação, agimos como vencidos: “é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço — seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável — das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (ibid., p. 42, grifo do autor).

A cena teatral é um lugar de produção de imagens no momento presente, imagens que podem guardar *sobrevivências* — a exemplo do “resíduo épico”, mencionado no capítulo sobre a Companhia de Teatro Heliópolis — quando fazem colidir, dialeticamente, o passado e o presente, o outrora e o agora, o arcaico e o contemporâneo, rompendo a teleologia da história. Considerando as obras criadas pelos coletivos acompanhados por Vomero, destaquemos o monólogo *Catalina Cuántica*, do Grupo Teatral Deciertopicante³⁶¹, que lida com as contradições surgidas do desdobramento entre a cacica andina Catalina e a atriz Andrea, em duas temporalidades distintas, ambas interpretadas pela mesma atriz, Doris Ramos, conduzindo assim o olhar do/a espectador/a para o lugar não subalternizado da mulher (entre outros temas).

Aliás, não basta o “desejo de ver” mencionado anteriormente, é preciso também reivindicar o “direito a olhar”, uma luta política permanente. “O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética”, afirma o teórico estadunidense Nicholas Mirzoeff (2016, p. 749). Ou seja: significa o questionamento ativo da visualidade autoritária por meio daquilo que falta ou não está, isto é, das invisibilidades e das irrepresentações.

Acreditamos que, no âmbito das práticas cênicas, esses vislumbres de resistências ou dissidências na ordem do político podem atravessar os processos criativos ou mesmo o acontecimento cênico, o encontro entre artistas e

³⁶¹ Ver entrada 4.7 no capítulo 4, **Criação mútua: uma aventura andina [Peru]**.

espectadores/as quando do ato de encenação. Reaprendemos a ver os vaga-lumes, constatamos que não foram aniquilados: são imagens fugazes, que fazem aparecer presenças e potências, como numa espécie de sonho ou transe ou alucinação experimentados em vigília (talvez em “realismo onírico”, como diz a escritora Carola Saavedra³⁶²). Há, então, um instante de experiência do comum: um “Nós” se forma e olha junto; as singularidades não veem a mesma coisa, mas o “Nós” alcança o invisível imanente ao visível (cf. MONDZAIN, 2022, p. 41). Uma experiência micropolítica de emancipação, portanto.

As fabulações tornam-se exercícios de criação e revitalização de mundos — ou seja, possibilidades de recuperarmos ou inventarmos outras maneiras de existir e de habitar a Terra para além da ordem hegemônica. Imaginar saídas para depois do “fim” ou dos “fins”, ao qual ou aos quais um certo tipo de mundo (o do realismo capitalista) parece em vias de sucumbir.

O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 27).

Para nós, as artes da cena não constituem um espaço de fruição estética separado da vida (e que, em razão disso, obliteraria a ética), pelo contrário; acreditamos numa “prática fruitiva ético-estética”, se assim podemos chamá-la, de alta voltagem pedagógica — o processo criativo e mesmo as temporadas de apresentação, quando as obras encontram suas e seus espectadores, seriam atravessados por aquilo que ousamos batizar de “pedagogias da compostagem”: exercícios espontâneos e/ou críticos de “tradução” em ideias, imagens, discursos, proposições etc. daquilo que é visto, sentido e experimentado na cena, cujos rastros e restos alimentam o imaginário e o pensamento de artistas e espectadoras/es, seja no singular, seja no coletivo. Essa “prática fruitiva ético-estética” seria vivenciada, ainda que de modos distintos ou peculiares, tanto por quem está em sala de ensaios ou inserido na cena artística quanto por quem está na plateia.

³⁶² Ver menção na entrada 5.4 do capítulo 5, **Teatro-território: ruka (casa), pewma (sonho) e newen (força) [Chile]**.

Por isso e por exemplo, intriga-nos a proposta mais recente do grupo mapuche-chileno Kimvn Teatro em criar uma obra que instaure uma espécie de estado de *pewma* (sonho)³⁶³. Psicanalistas e neurologistas concordam a vida cotidiana é a matéria-prima dos sonhos. “Eles são como uma obra de arte, uma ‘artesanía’ que o sonhante cria com sua memória, imaginação e desejo”, escreve o psicanalista brasileiro Cristian Dunker (2022, p. 8). Dunker usa uma metáfora bastante interessante para explicar o trabalho onírico:

Ele é como uma espécie de ponte construída, simultaneamente, a partir dos dois lados de um mesmo rio. Em uma margem partimos do sonho procurando encontrar seus correlatos na vida de vigília, são os restos diurnos. Na outra margem pensamos a partir da linha biográfica contínua da memória histórica, entre passado e presente, para nela localizar o sonho como hiato e parêntese. Os dois lados da ponte nunca se juntam perfeitamente, criando um jogo entre sentido e contrassentido que projeta diante de nós uma parte da história ainda não construída, ou seja, o desejo futuro como já realizado. É para lá que o rio corre.

Mas além de ser uma ponte que parte do presente, vai ao passado e se apresenta como realizado no futuro. Neste trajeto há uma transformação na matéria da qual se compõem os sonhos. (DUNKER, op. cit, pp. 9-10).

Nas tradições ameríndias, a exemplo do que vimos no capítulo sobre o Kimvn Teatro, os sonhos não são considerados um saber subalterno ao exercício racional ou teórico. Para os yanomami, por exemplo, as experiências vivenciadas nos sonhos e aquelas da vigília são formas complementares de estar no mundo e de se relacionar com ele. Enquanto o corpo (*pei siki*) repousa, a imagem vital (*pei utupê*) se desprende dele e pode viajar por locais percorridos ou por outros, desconhecidos e distantes (LIMULJA, 2022, p. 60). “Os Yanomami não apenas pensam sobre seus sonhos, eles sonham aquilo que pensam. E é por isso que se pode dizer que os sonhos yanomami são parte de sua concepção de mundo”, afirma a antropóloga brasileira Hanna Limulja (op. cit, p. 174). Ela recorre à imagem da fita de Moebius para nos ajudar a compreender essa dinâmica entre vigília e sonho:

Assim, é como se um lado da fita correspondesse às experiências diurnas, do corpo, da matéria; e, o outro, às experiências oníricas, da imagem, do imaterial. Aquilo que acontece de um lado passa para o outro, revelando-se um único lado, no sentido de que ambas as experiências afetam a pessoa, cada uma a seu modo. Entretanto, tais

³⁶³ Idem.

experiências se desenrolam como se corpo e imagem estivessem um de costas para o outro; para que os eventos de um lado aconteçam, é preciso que o outro esteja “adormecido”. À noite o corpo repousa; de dia a imagem dentro do corpo permanece em estado latente. (LIMULJA, op. cit, p. 174).

O que é mais instigante na concepção yanomami é a crença de que os sonhos resultam dos desejos e intenções de um outro, dos outros (aqueles que aparecem neles), deixando a imagem vital, *pei utupë*, do/a sonhador/a/sonhante suscetível à vontade alheia.

Ao contrário do que supõe a psicanálise freudiana, para a qual o sonho seria o resultado de um desejo inconsciente de quem sonha, no caso dos Yanomami o sonho se constitui antes como o desejo manifesto de um outro, seja esse outro um morto, um espírito ou um animal. Mas são os vivos que decidem o que fazer de tais investidas. (LIMULJA, op. cit, p. 115).

Se deslocarmos nossa perspectiva sobre teatro a fim de colocá-la em sintonia com o “ponto de ver” yanomami, podemos fabular que a cena artística seria o espaço do sonhado: narrativas tecidas por imagens, corporificadas nos atores e atrizes, que revelariam/encarnariam/refletiriam/expressariam os desejos dos outros, ou seja, daquelas e daqueles que assistem: as/os espectadoras/es. Ao mesmo tempo, lhes devolveria, às/aos espectadoras/es, o direito de olhar. Isso reforçaria ainda mais a ideia de um “acontecimento coletivo” no qual se instauraria, ainda que de modo fugidio, a “magia do comum”.

Mas podemos ir além em nossa fabulação: mesmo que o realismo capitalista estabeleça uma sucessão de estereótipos (as imagens fixadas) e, por isso, em nome de uma produção rentável e exitosa seja fácil “devolver” à plateia um mero simulacro cênico, a desobediência das e dos artistas também está em *transformar* não só a “narrativa” esperada (recuperando, assim, a ética), mas principalmente a *relação* com essa “narrativa” (a linguagem estética), permitindo que os “desejos dos outros” sejam visibilizados em suas implicações na história coletiva como vaga-lumes resistentes.

Talvez possamos falar numa prática artística vaga-lume, com seu caráter pedagógico permanente, mas sobretudo político. Afinal, é preciso que saibamos sonhar com um “depois” — o retorno à esfera pública e à vivência individual — que possa ser continuamente experimentado por todas e todos como “comum”, tecido em emaranhados e linhas de errância.

É nesse “ponto de ver” que me encontro aqui e agora: em um ato de mútua criação.

A atriz segura o fósforo aceso até quase seu fim. Deixa o montículo de palitos usados no suporte do púlpito. E sai.

Instaurar perguntas

Fabular otros mundos posibles

8. Instaurar perguntas, permitir novos modos de existência

A modo de epílogo: novos emaranhados sobre as práticas cênicas

“La *wenufoye*, o canelo del cielo, flameó en las manos de miles de manifestantes. Fuimos testigos de cómo la historia emergía desde las entrañas de la tierra. Las estatuas cayeron, el fuego se encendió en cada calle, y juntas buscamos ser sujetos de derechos”.

Paula González,

*IXOFIJ MONGEN – Todas las vidas sin excepción*³⁶⁴

O longo percurso do doutorado, que atravessou um presente em crise e erupção, traçando rotas cênico-políticas e afetivas em territórios impactados por transformações, “espiralou-se” e levou-me novamente ao México — tanto o país quanto o espaço teórico conformado pelas “experiências mexicanas”. Em uma experiência de encruzilhada, fui lançada a percorrer trechos conhecidos combinados a caminhos novos e inesperados; ou seja, tive a oportunidade de voltar às questões cruciais trabalhadas nas errâncias desta tese, porém de modo partilhado, prático e em movimento. Como uma obra por completar, inacabada e ainda modelável, no sentido proposto pelo filósofo francês Etienne Souriau em sua conferência “Du mode d'existence de l'œuvre à faire” (1956) — e retomado por Isabelle Stengers e Bruno Latour ([2009] 2017) e por David Lapoujade (2017)³⁶⁵ —, a tese assenta ideias e considerações, mas se deixa interpelar por mim, agora como provocadora cênica e artista-pedagoga. Nesse gesto, a pesquisadora que sou reposiciona-se desde outro “ponto de ver” e alimenta a artista-pedagoga-provocadora; completa-se um ciclo.

Fui convidada, em meados de 2022, pela artista mexicana Carmen Ramos a participar como provocadora cênica do 7º Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, uma iniciativa idealizada e conduzida por ela, com parceria da também artista Lydia Margules Rodríguez, atual diretora da Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT). O ciclo foi criado em 2016 a partir de uma provocação de Margules a Ramos, quando a primeira assumiu a direção de um dos

³⁶⁴ Fala de uma das atrizes na dramaturgia de **IXOFIJ MONGEN – Todas las vidas sin excepción** (não publicada), cedida pela encenadora Paula González, do Kimvn Teatro, à pesquisadora com exclusividade. A *Wenufoye* (canelo del cielo) é a bandeira do povo mapuche.

³⁶⁵ LAPOUJADE, Davi. **As Existências Mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017 (obra usada nesta tese apenas como consulta). Sobre STENGERS e LATOUR (2017), ver referências bibliográficas.

espaços teatrais da Cidade do México: por que não organizar um ciclo de leituras dramáticas de textos escritos por mulheres a fim de visibilizar a produção feminina? O projeto foi se aprimorando ao longo dos anos e experimentando dinâmicas distintas a cada edição: leituras de textos já prontos, leituras de textos criados exclusivamente para o ciclo, parcerias entre diretoras e dramaturgas convidadas, acompanhamento de uma dramaturgista etc. A iniciativa é realizada com o apoio econômico do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por meio da Coordinación Nacional de Teatro.

Para o 7º Ciclo, a proposta curatorial de Carmen Ramos incluiu a presença de uma provocadora cênica, “apresentando” esta função à cena mexicana, já que não se trata de algo tão usual por lá, por isso o convite feito a mim — por eu me encontrar no trânsito de fronteiras entre a pesquisa acadêmica, a atividade pedagógica ligada a processos artísticos e as vivências cênicas. A ideia era trabalhar com a interação entre prática e pensamento, criação e teoria, em uma experiência tanto de autonomia quanto de coletividade. Quatro criadoras mexicanas — Andrea Soler, Diana Sedano, Itandehui Méndez e Toztli Abril de Dios — foram convidadas a desenvolver, ao longo de cinco meses, uma proposta artística que resultasse em um experimento cênico apresentado ao público. Seus processos criativos, desde a concepção, foram acompanhados por mim e pela iluminadora Natalia Sedano, convidada a transitar pelas quatro criações. A ênfase do ciclo não é o resultado, mas sim a cartografia criativa que se instala no coletivo efêmero constituído por *nosotras todas*, cartografia esta constituída por rotas individuais que se cruzam a todo momento.

Além de acompanhar o percurso criativo das cinco mexicanas, a princípio por meio de encontros via plataforma digital³⁶⁶ e depois presencialmente, também me foi proposto conduzir uma oficina e apresentar uma conferência performática — justamente para ampliar e consolidar esse espaço de interação e intersecção entre saberes teóricos e práticos nas Artes Cênicas. Tive liberdade em propor os títulos-enunciados tanto para o ciclo quanto para as demais atividades; como comentei com Carmen Ramos, na ocasião de nossa conversa a respeito do convite e de sua

³⁶⁶ O primeiro encontro coletivo foi realizado em 29 de maio de 2022, por meio da plataforma Google Meet. Carmen Ramos, Natalia Sedano e três das criadoras cênicas vivem na Cidade do México; Itandehui Méndez vive em Oaxaca. Neste encontro e nos dois seguintes (11 de junho e 20 de julho), apresentei conceitos teóricos e partilhei exemplos práticos para estimular a imaginação e a fabulação. Realizamos também duas *jam sessions*, ou seja, encontros de abertura de processo, nos quais as criadoras apresentaram seus avanços (em 17 e 30 de agosto).

pertinência em minha trajetória de vida, meu desejo era partilhar e pôr em marcha questões que atravessavam a investigação de doutorado.

Retomar a experiência de mundo e o convívio em 2022, já sem a intensidade dos riscos ocasionados pela pandemia nos anos anteriores, intensificou (e ramificou) em mim certos questionamentos sobre o teatro, práticas pedagógicas e o campo da Pedagogia das Artes Cênicas, o comum e a coletividade, as convergências e divergências entre cena artística, cena política e cena pública, entre outros. Os temas que ganharam espaço e significação em minha escrita respeitaram esse novo prisma. Por isso, pareceu-me não só importante como essencial que eu os partilhasse nessa oportunidade que o Ciclo me ofereceu. Afinal, que pesquisadora ou pesquisador não sente a angústia de investir tanta energia afetiva e intelectual, além de uma dedicação quase que integral, a um trabalho cuja repercussão pode ser mínima e estar limitada ao interesse de alguns e algumas colegas de academia? Sem contar o aprendizado advindo da convivência com as artistas mexicanas, na experiência de provocação cênica e, sobretudo, na oficina; uma confluência, como bem nos ensina o mestre quilombola Nego Bispo (2015).

Neste capítulo, e a modo de um epílogo, descrevo de maneira muito breve minhas atividades em provocação cênica e na oficina, cujo formato e progressão não só me ensinaram muito como confirmaram a intuição sobre quão emancipadores podem ser esses espaços conjugados de reflexão, prática e fabulação para artistas. O relato sobre essas ações entrelaça o esboço de minhas primeiras considerações empíricas sobre o percurso dessa investigação de doutorado e algumas descobertas advindas de um *pensamento posto em prática* em conjunto. E, sobretudo, esse relato-epílogo aponta trilhas concretas possíveis para o futuro, na cena da vida.

8.1 Imaginários divergentes: uma tentativa

O título-enunciado para a 7ª edição do ciclo, ou seja, o ponto de partida para nossas reflexões e para a criação cênica das cinco artistas (considerando a iluminadora) foi *Imaginarios divergentes, ficciones desobedientes – fabulaciones para un mundo diverso*. Em nossos encontros teóricos, apresentei-lhes algumas perspectivas sobre as ideias de desobediência, território e um pensamento *ch'ixi*-situado; falamos também sobre colonialidade e anticolonialismo; realismo capitalista, modos de existir e existências outras; coletividade e dissenso. Sugeri leituras de Jota

Mombaça, Donna Haraway, Isabelle Stengers, Silvia Rivera Cusicanqui, Rabih Mroué, Mark Fisher e Jacques Rancière — todas e todos presentes na bibliografia desta tese. Também lhes propus que nossos encontros coletivos fossem um espaço de “compostagem”: uma escuta acolhedora da Outra a fim de gerar um ambiente imaginativo fértil e telúrico.

Posteriormente, também tive encontros virtuais individuais com três das artistas (Itandehui Méndez preferiu não contar com a provocação cênica, mas sim convidar artistas locais para que colaborassem com sua criação). Nessas reuniões, partilhava indicações literárias, cinematográficas ou teóricas segundo os interesses específicos e as inquietações de cada artista. Nem sempre pudemos ter a presença da iluminadora conosco, que se contaminou com covid-19 durante o período. Quando cheguei na Cidade do México³⁶⁷, estive à disposição das artistas para acompanhamento presencial, mas fui solicitada de modo distinto por cada uma delas. Enquanto Toztli Abril de Dios e Andrea Soler continuavam trabalhando sozinhas, com eventuais contribuições (a mãe da primeira faria uma breve aparição ao final do experimento; a segunda convidou uma atriz amiga para que a ajudasse com a produção), Diana Sedano chamou três de seus colaboradores habituais para o próprio processo criativo: uma jovem atriz, também sua aluna, com a qual pretendia contracenar; o codiretor de seu último trabalho solo e uma assistente de direção e produção. Com Sedano e equipe, tive apenas um encontro e trocas de mensagem em áudio quando ela desejava partilhar alguma decisão. Reuni-me algumas vezes com as demais nos locais de ensaio.

No fim de setembro de 2022, acompanhei as apresentações do 7º Ciclo realizadas no Teatro El Granero, Centro Cultural El Bosque, na Cidade do México: *Actos de mirada*, de Toztli Abril de Dios; *El peso de ser grande*, de Andrea Soler; *Actrices*, de Diana Sedano, e *Work in Progress*, de Itandehui Méndez e colaboradoras³⁶⁸. Depois das três primeiras apresentações, participei de conversas com o público nas quais também estavam Carmen Ramos, as artistas (e o artista convidado por Sedano), momentos em que comentamos os processos criativos.

³⁶⁷ De 06 a 28 de setembro de 2022.

³⁶⁸ Os experimentos cênicos foram apresentados respectivamente em 22, 23, 24 e 25 de setembro de 2022. Outras informações sobre a 7ª edição do Ciclo e as edições anteriores podem ser encontradas no site <<https://www.creadorasescenicas.com/>>.

A experiência trouxe aprendizados importantes. Embora tenhamos realizado um encontro de avaliação³⁶⁹ com Ramos e três das criadoras (Méndez já havia retornado a Oaxaca; a iluminadora Natalia Sedano estava com covid-19 novamente e Lydia Margules não tinha disponibilidade na data), as considerações que registro aqui têm caráter informal e subjetivo e apoiam-se em minhas anotações a respeito.

Em nossa reunião final, as três artistas comentaram sobre quão inusitada lhes pareceu a proposta de “provocação cênica”, com a qual não estavam acostumadas; a princípio, não entendiam exatamente de que modo se daria minha participação no processo criativo, já que eu não atuaria como assistente, diretora ou dramaturga e isso lhes produzia certa ansiedade. Em certos momentos, havia a expectativa de que eu lhes dissesse o que ou como fazer em vez de apenas comentar as ideias e cenas ou trazer referências e possíveis soluções cênicas. As três também mencionaram a dificuldade em criar propostas com base no enunciado do 7º Ciclo, *Imaginarios divergentes, ficciones desobedientes – fabulaciones para un mundo diverso*. Apenas Toztli de Dios realizou um projeto pensado exclusivamente a partir do enunciado, em termos de tema e linguagem; as demais tentaram trabalhar com ideias que já vinham elaborando anteriormente à luz das leituras e dos debates em nossos encontros teóricos. Aliás, os conceitos de “dissidência”³⁷⁰ e “desobediência” foram bastante incômodos e desafiadores para algumas delas; argumentaram que a cultura mexicana no geral e a própria cultura teatral da Cidade do México apoiavam-se em um certo sentido de obediência (a princípios, valores, convenções e cânones) que lhes custava transgredir.

As cinco criadoras cênicas tinham formações artísticas e trajetórias diversas, com mais ou menos projeção no meio teatral mexicano. Em diversos momentos, senti que partíamos de concepções distintas sobre a cena teatral – sobretudo, devido à minha experiência com o chamado “teatro de grupo” em São Paulo e com processos criativos de médio ou longo prazo viabilizados por meio de editais de financiamento, vivências que aquelas criadoras cênicas não tinham. Também havia certo receio das artistas quanto à legitimação do trabalho diante do público: se houvesse muita ousadia cênica, era provável que não agradasse às espectadoras ou aos espectadores. De

³⁶⁹ Em 26 de setembro de 2022.

³⁷⁰ Começamos com “divergente”, termo bastante usado por Jota Mombaça (2021), mas logo aderimos a “dissidente”, palavra presente no vocabulário emergente dos movimentos sociais no México.

fato, durante as conversas com a plateia após as apresentações, Carmen Ramos e eu notamos que o público valorizava justamente o que nós duas havíamos criticado durante o processo: o facilmente reconhecível e o didatismo.

Não se trata de um fato surpreendente; como já refletimos em algum momento da tese, as audiências “criam”, de certo modo, as/os artistas; e as/os artistas “criam”, a sua maneira, as audiências. Há uma expectativa preliminar pelo senso comum nos temas e nas formas, isto é, por aquilo que já está codificado e se apresenta como acessível: um enredo propriamente dito, uma narrativa linear, uma estética afim com as visualidades vigentes. Isso talvez aconteça pela busca por pontos de correspondência com a experiência vivida, ativando um mecanismo, arriscamos dizer (pois é um palpite ainda incipiente), similar ao da difusão de fake news: a adesão sensível quando são confirmadas crenças e impressões individuais. Somem-se a isso certos mecanismos disciplinares operantes na própria sociedade que condicionam culturalmente o “gosto”. Durante a provocação cênica e a oficina-incubadora, incentivei que refletíssemos sobre quando estimulávamos a emancipação do/a espectador/a e quando acabávamos por reprimi-la, “impondo” percepções. A abertura ao “espectador emancipado”, expressão emprestada de Rancière (2012), tornou-se então uma espécie de lema entre nós.

Em meu relatório de qualificação (2020), escrito na etapa final de minha estada no México durante o período sanduíche do doutorado, comentei minhas impressões sobre a cena teatral da Cidade do México:

[...] reconheço também a rotunda decepção com a produção teatral mexicana de modo geral, ainda muito textocêntrica e hierarquizada. “México chega tarde ao banquete do cânone teatral do Ocidente e muito mais tarde a sua visão moderna, ao teatro entendido como encenação e não como ilustração de uma obra dramática”, escreveu o diretor e dramaturgo David Olguín³⁷¹. Vários fatores contribuem para perpetuar tal contexto, entre os quais destacam-se os meios de produção (no caso das obras subsidiadas, é importante entender o sistema de funcionamento de concessões de ajudas do Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – FONCA, que privilegia um grupo reduzido de artistas, em especial diretores e dramaturgos), o modo de ensino ainda muito tradicional nas escolas de Artes Cênicas (a Universidade Nacional Autônoma do México, por exemplo, mantém duas das consideradas principais escolas do país, o Centro Universitário de Teatro, que forma atores e diretores, e o Colégio de Literatura Dramática e Teatro, voltado a dramaturgos e pesquisadores), e a própria história da política de fomento às artes do

³⁷¹ In: OLGUÍN, David (coord.) **Un siglo de teatro en México**. México: FCE, 2011, p. 13.

país, vinculada de modo estreito à visão política do grupo de poder dominante, em especial, do conservador e neoliberal Partido Revolucionário Institucional (PRI), que governou o país entre 1929 e 2000, e retornou em 2012 com Enrique Peña Nieto, até 2018. O "teatro de grupo", como chamamos no Brasil, e os processos colaborativos de médio e longo prazo não são comuns no México, provavelmente pela dificuldade de manutenção econômica de um grupo fora da subvenção estatal. (VOMERO, 2020, pp. 23-24).³⁷²

Devo ressaltar que meu conhecimento da cena teatral da Cidade do México era — e permanece sendo — limitado e superficial; afinal, minha experiência como espectadora e pesquisadora se restringiu aos meses do período sanduíche entre 2019 e 2020 e, depois, ao mês de trabalho em 2022 (embora tenha estado no país outras vezes, pouco vi de teatro nas ocasiões anteriores). No entanto, no trabalho direto com as artistas, quando comentavam sobre seus percursos, esbarrei com questões parecidas àquelas que já havia notado antes. Além disso, era consenso entre todas as participantes do Ciclo que o teatro mexicano ainda é bastante patriarcal e com oportunidades assimétricas em relação a gênero (e à raça). A formação e a iniciação teatral das criadoras sempre esteve conduzida majoritariamente por homens; boa parte da subjetividade feminina trabalhada em cena era resultado da criação masculina e a presença de mulheres nas diversas instâncias da cena artística é relativamente recente³⁷³.

Por isso, a iniciativa do Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres revela-se disruptiva; a atividade tem se tornado um espaço afirmativo para a produção cênica de mulheres na capital mexicana. No entanto, Ramos também desejava ampliar os horizontes de reflexão sobre a cena e arejar as práticas com base em novas epistemologias. Surgiu, nessa perspectiva, a proposta inovadora da qual fiz parte: a inclusão de uma ação pedagógica vinculada ao Ciclo, a fim de oferecer às participantes outras possibilidades poéticas e estéticas.

³⁷² VOMERO, Maria Fernanda C. **Relatório de qualificação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo**, 2020 (não publicado).

³⁷³ Ver alguns artigos acadêmicos a respeito: GALINDO, Maria Fernanda; BRENSCHEIDT, Diana. Mujeres, lo femenino y el teatro. Apuntes para un acercamiento desde la perspectiva de género. In: **Arte, entre paréntesis**, n.º 6, 2018, pp. 31-39. AZOR, Ileana. La mujer como sujeto corporal y reflexivo en el teatro mexicano actual. Dos experiencias, dos miradas, un nuevo síntoma. In: **Latin American Theatre Review**, v.36, n.º 2, 2003, pp. 63-71.

8.2 Ficções dissidentes: uma conquista

Intitulei a oficina *Fabular otros mundos posibles* — que, desde o início, tanto para mim quanto para Carmen Ramos, ganhou o epíteto de “incubadora” dado o caráter de “laboratório de ideias e formas teatrais” que lhe conferimos. E assim desenvolvi a sinopse³⁷⁴:

Partiendo de preguntas y reflexiones estético-políticas sobre la escena artística como espacio posible para la creación de ficciones desobedientes que indaguen la realidad y promuevan fisuras y desplazamientos en una cierta consensualidad existente, el taller se propone a ser una incubadora de ideas, propuestas escénicas y formas teatrales no compiladas o saturadas. ¿Cómo descolonizar nuestro estar-en-escena y permitir que una voz propia se establezca? ¿Cuáles son los temas y las estéticas urgentes en el territorio dónde habitamos?

As dezesseis participantes foram convidadas por Carmen Ramos e Lydia Margules, que optaram por combinar artistas experientes e outras mais jovens, inclusive três atrizes e uma iluminadora recém-formadas na ENAT, com o objetivo de ampliar a rede de futuras integrantes do Ciclo. Havia atrizes, diretoras, dramaturgas, artistas da dança e da performance, uma iluminadora e uma cineasta. Muitas delas transitavam em várias funções. Das mais experientes, uma delas era uma tarimbada atriz de teatro e televisão, muito querida pelas demais. Outra havia sido docente no Centro Universitário de Teatro da UNAM e, nesse período, professora de uma das jovens participantes.

Tive total liberdade em montar o programa de trabalho e conduzi-lo. Solicitamos às participantes, por e-mail e com antecedência, uma carta de motivação e o currículo. Passei-lhes a mesma bibliografia comentada com a qual trabalhei com as criadoras cênicas do Ciclo, a fim de que elas soubessem por qual teoria e quais pensadoras/es eu transitava (aliás, acho prudente apresentar minha “filiação” epistemológica antes de conduzir um curso ou uma atividade teórica). Além disso, expliquei-lhes o caráter de incubadora que estávamos imprimindo à oficina; então, pedi que preparassem algo que fosse partilhado cenicamente comigo e com as companheiras: poderia ser tanto a semente de um projeto quanto uma espécie de síntese de inquietações artísticas.

³⁷⁴ Texto de divulgação.

Partiríamos desse material para que cada uma delas pudesse sair de lá com algum material que lhes permitisse criar um projeto, avançar em alguma proposta etc.³⁷⁵

Os encontros foram realizados de 12 a 16 de setembro de 2022, das 10h às 14h30, numa sala do Centro Cultural del Bosque e, no último dia, em um espaço cedido pela ENAT. Nos três primeiros dias, a parte inicial do encontro foi dedicada ao debate teórico, em que lhes propus reflexões sobre pensamento e estética situados; realismo capitalismo; colonialismo e anticolonialismo; dissenso e ficções dissidentes. Conte brevemente sobre minha experiência com os grupos teatrais acompanhados ao longo do doutorado e mencionei o *uyway* como um exercício pedagógico de investigação e criação estética. Muitas das ideias apresentadas na oficina percorrem esta tese e encontram sua síntese no capítulo 7, *Improvisações sobre os vaga-lumes*.

Os debates teóricos foram acompanhados com interesse e muitas questões. As participantes comentavam que boa parte dos conceitos e textos que eu lhes apresentava não costumavam circular nos ambientes das Artes Cênicas a que tinham acesso, que privilegiavam uma bibliografia específica e canônica. Temas como feminismo e identidade — “hablar desde la herida”, era uma expressão recorrente — volta e meia sustentavam as discussões. Propus que nos inspirássemos em Mombaça (2021): *no apenas hablar desde la herida, sino politizar esa misma herida escénicamente*. Ou seja, buscar nossa própria agência na tradução ética, poética e estética dessa “ferida”, dialogando com o contexto e a coletividade.

Nuanças interseccionais (cf. COLLINS; BILGE, 2021) emergiram nas conversas, uma vez que várias participantes se identificavam com as reivindicações do movimento Poder Prieto³⁷⁶, atuante contra as práticas e representações racistas em relação a indígenas e afrodescendentes nos diversos ambientes artísticos mexicanos, a exemplo do teatro e da indústria audiovisual. Temas de classe também vieram à tona — como o pertencimento a certos setores da sociedade implicavam em maior facilidade na obtenção de trabalho ou no reconhecimento artístico — e puxaram o debate sobre supostos vícios na distribuição ou repartição dos editais de fomento às

³⁷⁵ Sabemos que existem iniciativas semelhantes promovidas em outros lugares da América Latina, no Brasil inclusive. No entanto, toda a concepção da oficina-incubadora **Fabular otros mundos posibles** foi minha, isto é, não busquei inspiração em atividade existente alguma. Na verdade, embora oferecesse uma base bibliográfica inicial e tivesse pensado em certas propostas a partir da experiência com provocação cênica, as etapas diárias foram sendo definidas conforme a percepção da resposta do próprio grupo.

³⁷⁶ Já mencionado em nota no capítulo 5 a modo de exemplo. Para mais informações: <<https://www.poderprieto.mx/>> (Acesso em 20/02/2023).

artes cênicas no país. Uma das atrizes mais experientes trouxe também os tópicos da maternidade e do etarismo como fatores de exclusão usados pelo sistema teatral contra as mulheres artistas.

A segunda parte da oficina nos três primeiros dias foi dedicada à apresentação comentada das cenas trazidas pelas participantes. Atuei como provocadora cênica, explicando-lhes meu método de lidar com a cena, fazer indagações, propor outros caminhos e trazer referências. Na hora final do terceiro encontro, findas as apresentações, abri uma roda para que todas pudessem partilhar impressões e ideias sobre os trabalhos da demais, sem minha condução, apostando na ideia de compostagem e, sobretudo, incentivando a aproximação crítica para a qual ofereci alguns instrumentos teóricos — inclusive, havia proposto à Carmen Ramos que considerasse convidar algumas das participantes, na próxima edição do Ciclo, a escrever resenhas. Busquei estimular o ponto de vista crítico das artistas.

O quarto dia foi dedicado a improvisações conjuntas com base em jogos teatrais propostos por mim que tiveram como eixo o incentivo à fabulação e à produção de uma “experiência do comum” — *un mundo donde quepan muchos mundos*, citando os zapatistas. Também selecionei seis artistas para que voltassem a se apresentar no último dia, seja aprimorando a cena já apresentada, seja propondo a semente de um outro projeto. Incentivei as demais para que aproveitassem a oportunidade para exercer a “prática da crítica”³⁷⁷. Não houve desistências ao longo do caminho: todas as artistas estiveram presentes até o fim da oficina.

Devo dizer — e certamente trata-se de uma mirada bastante subjetiva e pessoal — que as apresentações, tanto na primeira leva quanto na segunda, foram um manancial rico e revelador sobre a produção artística feita por um grupo de mulheres. Rico em intuições ou mesmo apostas estéticas ousadas, e revelador em relação ao “invisível imanente” naquele microcosmo feminino da sociedade mexicana. Havia um desejo evidente impulsionando aquelas mulheres para a cena — e uso aqui o termo “desejo” nos sentidos propostos por Suely Rolnik (2018) e Marie-José Mondzain (2022), já mencionadas anteriormente. Identifiquei também uma abertura à radicalidade e um exercício de ruptura com formas impostas ou desgastadas. Algumas admitiam ainda não ter encontrado a linguagem adequada para suas propostas; nesses casos, eu lhes sugeria algo para que provassem naquele momento.

³⁷⁷ A inspiração do termo veio de uma atividade ligada ao eixo Olhares Críticos, da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Obviamente a maturidade das propostas divergia; mas o que nos importava era o exercício de uma “agência criadora”: ocupar a cena, assumir esse gesto e bancar a própria “ficção” (no sentido ampliado do termo).

Durante a avaliação coletiva, no encerramento do processo, foi comentado que espaços de “fabulação e compostagem” (minha denominação) como aquele faziam falta às artistas. Tanto Carmen Ramos quanto eu sentimos que a oficina-incubadora propiciou movimentos e partilhas muito mais efetivos que o acompanhamento das criadoras cênicas do 7º Ciclo. Em nossa opinião, a falta de exigência de uma apresentação pública dos experimentos cênicos trouxe mais liberdade de criação, atuação e interação às participantes. Além disso, em uma *mea culpa* retrospectiva, hoje penso que a orientação teórica oferecida àquelas primeiras artistas, de forma virtual e sem exercícios de improvisação conjugados, tenha parecido menos estimulante ou artisticamente aproveitável. Aliás, não houve encontros ou trocas presenciais entre elas, antes ou depois que eu estivesse na Cidade do México, nem partilhas de processos, por mais que Ramos e eu as estimulássemos (a “compostagem” e a parceria não se concretizaram).

A mim, ambas experiências propiciaram um amadurecimento importante e a confirmação de quão rica pode ser a transdisciplinaridade na elaboração de um pensamento situado e anticolonial sobre a cena no processo de criação dessa mesma cena. E como um espaço compartilhado de criação, a exemplo daquele instaurado pela oficina-incubadora, propicia práticas pedagógicas emancipadoras — aqui, a experiência se assemelha às dinâmicas que caracterizam os processos criativos dos grupos teatrais descritas nesta tese. Volto a repetir: o princípio da criação mútua, o *uyway*, aprendido com as cosmopercepções andinas (há ecos em outras tradições ameríndias), embasa o eixo fundamental de minha própria concepção artística e pedagógica. *Tú me crías, yo te crío. Nosotras, nosotros nos creamos en mutualidad.*

8. 3 Presenças desobedientes: premências e desafios

Ao longo do percurso carne-e-signo (HARAWAY, 2021) desenvolvido nesta tese, dedicamo-nos a compor, propor e colocar em marcha uma linguagem e uma práxis possíveis e passíveis de acolher palavras-mundo germinantes, “pontos de ver” polifônicos e polissêmicos, fabulações e ficções dissidentes, cenografias e cartografias confluentes e, sobretudo, práticas simpoiéticas afinadas à multiplicidade

de cosmopercepções existentes na América Latina/América Ladina/Abya Yala a fim de elaborar uma crítica epistêmica/epistemológica no campo da Pedagogia em Artes Cênicas. Nossa intenção foi indicar possibilidades de aproximação e análise baseadas em um pensamento anticolonial — por conseguinte, também anticapitalista —, ou seja, em termos nossos, um *pensamento palimpséstico*, que contemple as encruzilhadas de histórias, memórias e presenças (inclusive ancestrais e outras-que-humanas), e não se sinta devedor à matriz euro/anglo/centrada. Aliás, um pensamento cujo centro seja aquele *onde* se experimenta e se concretiza a experiência: *situado*, portanto.

Uma questão fundamental despontou enquanto circulávamos pelas paragens do sudoeste e sul do México e foi se consolidando durante as errâncias: no atual contexto de emergência de sujeitos políticos insurgentes na América Latina — coletividades e comunidades em vínculo estreito com seus territórios —, identificado por pensadores como a argentina Maristella Svampa (2019) e o uruguaio Raúl Zibechi (2022), certos coletivos teatrais poderiam ser incluídos entre os movimentos sociais contemporâneos que exercem resistência ao sistema hegemônico (a Hidra capitalista, no vocabulário zapatista) e reivindicam autonomia? E uma pergunta complementar: em caso afirmativo, existiriam algumas condições e características elementares para que isso acontecesse?

Tomando como ponto de partida os três grupos teatrais latino-americanos cujos processos, criações e trajetórias foram acompanhados com atenção e comprometimento ao longo de anos (2018 a 2023, pelo menos) e constam desta tese, grupos estes que guardam entre si diferenças e semelhanças mas têm em comum o vínculo com seus territórios, talvez possamos afirmar que sim. E que existe uma combinação não fortuita — ou seja, deliberada — de escolhas, dinâmicas, circunstâncias e vinculações que acabam por diferenciar os coletivos teatrais que se assumem sujeitos políticos e emergem como tal na cena pública em relação àquelas companhias ou agrupações cuja atuação se restringe à artística, salvaguardada pelo circuito teatral local, mesmo quando/se adequam sua produção aos temas e às visualidades “exigidas” pelo momento.

Como anunciamos desde o início deste trabalho, não faremos comparações entre os grupos estudados; cada um deles foi examinado minuciosamente segundo uma perspectiva palimpséstica e autoetnográfica, e as principais conclusões que foram alcançadas constam de seus respectivos capítulos. O que nos interessa aqui, a modo de epílogo, é fabular criticamente a respeito das repercussões micropolíticas

propiciadas pelos processos criativos de coletivos teatrais, entre elas a emancipação subjetiva e imaginativa, que relacionamos à condição anterior de esses coletivos teatrais se assumirem como sujeitos políticos. Ou seja: quando o próprio grupo teatral já vem se configurando como uma coletividade insurgente — e isso não tem nada a ver com proselitismo ideológico, partidarismo ou adesismo institucional ou estatal —, seus integrantes e contribuintes passam a compartilhar do processo.

Podemos até imaginar que iniciativas afirmativas³⁷⁸ e continuadas, a exemplo do Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, carregariam a disruptiva semente de se constituírem sujeitos políticos nesses moldes ladinos-contemporâneos caso fizessem tal escolha, mas esse seria tema de outra pesquisa. Aliás, aqui se comprova um possível fracasso deste trabalho, conforme anunciado no prólogo³⁷⁹: alcançamos apenas as constatações iniciais na investigação daquela hipótese. E não por incompetência da pesquisadora, queremos acreditar; mas, principalmente, em razão da complexidade e profundidade do tema, que exige mais errâncias pela América Latina (e os países não estudados?) e perspectiva temporal mais longa. Desejamos manter a fenda aberta para que mais pesquisadoras e pesquisadores possam explorá-la.

Seguindo as considerações de Svampa e Zibechi — que identificam “novas formas de mobilização e participação cidadã, centradas na defesa do âmbito comunitário, da biodiversidade e do meio ambiente” (SVAMPA, 2019, p. 38) e “um substrato de tradições rebeldes, múltiplas e não unificadas, praticadas e não teorizadas, que alimentam os modos e as formas dos insubordinados de hoje em dia” (ZIBECCHI, 2022, p. 53) —, concluímos que coletivos teatrais podem, sim, configurar-se como núcleos de resistência aos meandros exploratórios e expropriatórios³⁸⁰ do capital na América Latina ao produzir novas formas estéticas [formas desobedientes, frisamos] e “narrativas de contra-História” (HARTMAN, 2020); também ao instaurar modelos conviviais baseados no comum e não na mercantilização das próprias criações ou na hierarquização de seus/suas integrantes. E, sobretudo, ao rearranjar a

³⁷⁸ Ações afirmativas são políticas sociais de combate a discriminações étnicas, raciais, religiosas, de gênero ou de casta, a fim de incluir as ditas minorias no processo político. Consideramos o Ciclo como uma ação afirmativa no sentido em que a atividade é conduzida e feita por mulheres com a finalidade de visibilizar e valorizar a produção artística também conduzida e feita por mulheres.

³⁷⁹ Ver **Em meio às ruínas [prólogo]**.

³⁸⁰ Em consonância com a noção de “neoextrativismo”, categoria analítica nascida na América Latina e que possui uma grande potência descritiva e explicativa, assim como um caráter denunciativo e um amplo poder mobilizador (SVAMPA, 2019, p. 19).

participação política na arena pública na medida em que tornam presentes aquelas e aqueles que geralmente *são deixadas e deixados fora de cena*.

Aprendemos com os zapatistas que a construção da autonomia é processual e gradativa, envolve invenção, tentativas e correções. Assim também têm ocorrido com os grupos estudados, cada qual com suas singularidades. A autonomia, em sua acepção mais ampla, passa pela lida com o desafio da sustentabilidade econômica. É preciso ressaltar o papel dos subsídios públicos para a realização artística, por meio de editais ou quaisquer programas de fomento às Artes Cênicas em âmbito local ou nacional, nos países pelos quais esta tese transita (e provavelmente nos demais vizinhos da América Latina).

A disponibilidade de recursos acaba por determinar os limites e as liberdades com os quais as/os artistas podem trabalhar, permitindo a continuidade ou não de uma pesquisa artística ou mesmo de um coletivo teatral. Impacta a circulação de obras, a extensão da temporada, a busca de formação continuada, a oferta de atividades pedagógicas etc. A dependência de recursos do Estado para o financiamento de montagens cênicas e a manutenção de processos artísticos parece fazer parte de um delicado equilíbrio, que inclui a garantia de independência nas decisões criativas de um projeto; afinal, o investimento privado, com poucas exceções, geralmente associa-se a produções de curto prazo que visam ao entretenimento como resultado, sem oferecer tempo ou condições para investigações de linguagem ou contrapartidas de impacto social.

Sabemos que Cidade do México, Santiago, São Paulo e Tacna — cidades-sede das experiências descritas nesta tese —, entre outras tantas na América Latina, caracterizam-se, cada qual a seu modo e segundo a particularidade do país onde se situam, pela iniquidade social (uma das heranças coloniais mais graves) e, conseqüentemente, pela desigualdade no acesso aos bens culturais e na distribuição socioterritorial deles. Não tínhamos a intenção de estudar de maneira aprofundada a questão dos modos de produção teatral, mas este foi um tema incontornável, pois as bilheterias não garantem nem têm garantido a sustentabilidade dos coletivos teatrais. Acompanhamos grupos prestes a completar quinze, vinte e três e vinte e cinco anos de existência — Kimvn Teatro, Companhia de Teatro Heliópolis e Grupo Teatral Deciertopicante, respectivamente. No caso do Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, já se foram sete edições. E todas e todos os artistas responsáveis por tais coletivos ou iniciativas se mantêm no

labor de, finalizada a prestação de contas de um projeto, já estarem elaborando e redigindo a proposta do seguinte. O estabelecimento de parcerias com instituições culturais e acadêmicas — em alguns casos provisórias, em outros mais duradoras — têm sido uma solução viável a médio prazo, assim como a busca por editais fora do escopo estatal, como as convocatórias do Iberescena.

Os grupos teatrais acompanhados têm operado segundo uma lógica interna comunitária, fazendo de seus locais de atuação tanto “espaços de aparição” (ARENDR, 1987), isto é, espaços de visibilidade política e atuação conjunta, quanto microcomunidades artísticas em constante devir — como as “comunidades que vêm” de Agamben (1993) —, um devir-com, que não se cristaliza sob a forma de um grupo fechado, mas gera “alianças e parentescos” com instituições parceiras e com outras coletividades (grupos artísticos, acadêmicos ou educativos; movimentos sociais; espectadoras e espectadores etc.). Assim, gradativamente, os coletivos reforçam um dos eixos essenciais assinalados ao longo desta tese: o vínculo com o território e a produção de territorialidade, uma expressão ético-estética de um ponto de ver situado, como elementos simbólicos e concretos de autodefesa e preservação. “De modo geral, tanto nos movimentos urbanos como nos rurais, o território aparece como um espaço de resistência e, cada vez mais, como um lugar de ressignificação e criação de relações sociais”, afirma Svampa (2019, p. 46).

Eis um tópico nevrálgico para a elaboração dessa reflexão acerca dos coletivos teatrais como sujeitos políticos emergentes na América Latina: a consciência de um pertencimento territorial, que vai além da geografia ou de fronteiras estatais ao incorporar uma consciência ecoambiental, interrelacional e *simpoiética* e, por conta disso, não antropocêntrica e *transepistêmica*³⁸¹ (e isso vale tanto para os povos da natureza quanto para as comunidades urbanas). Os três grupos acompanhados fizeram de suas sedes microterritórios inseridos em territórios mais amplos (a cidade, o país), ao produzirem territorialidade, isto é, ao constituir sentido às relações entre as pessoas e o entorno e às vivências compartilhadas naqueles espaços e serem constituídos por elas. Esses microterritórios foram se tornando espaços conviviais autônomos, que dão forma e sentido político às ações e atuações dos respectivos coletivos. *Yo te crío, tú me crías*: o princípio da mútua criação aparece aqui também; comunidade e território em dinâmica de contínua simbiose.

³⁸¹ Já mencionamos esse neologismo no capítulo 4, **Criação mútua: uma aventura andina [Peru]**.

Retomemos a experiência dos povos oaxaqueños, descrita brevemente no terceiro capítulo, sintetizada na palavra germinante *comunalidad*, sustentada em quatro eixos unidos e integrados: a terra em que se habita, a comunidade que habita essa terra, o trabalho que essa comunidade realiza naquela terra e o espaço de celebração daquilo que a comunidade obtém do trabalho (cf. MARTÍNEZ LUNA, 2015). Talvez a prática da *comunalidad*, segundo esses parâmetros mas conforme as singularidades de cada coletividade, seja também uma característica primordial a se considerar.

8.4 Outros mundos possíveis: o depois

Por fim, e não menos importante, há um elemento que sustenta politicamente os três grupos teatrais estudados e, em nossa opinião, revela-se um dos fatores essenciais nos processos concomitantes de constituição como sujeito político coletivo e de construção de autonomia: a insistência na produção de presenças, tanto na cena artística quanto *na cena pública*. Mencionamos, no prólogo desta tese³⁸², o “vazio representacional” resultante da produção histórica, epistemológica e bastante concreta de irrepresentadas/os e irrepresentáveis (cf. GRÜNER, 2003; 2005; DIÉGUEZ, 2014). Também comentamos o artifício ideológico de “impressão de realidade”, advindo do critério representacional que passou a imperar com a modernidade e a expansão colonial europeia: a representação passa a usurpar o lugar do/a representado/a, assumindo um caráter de realidade e presença em substituição daquele/daquela/daquilo que deveria representar (GRÜNER, 2003).

Uns têm direito à ficção; outros, apenas ao documentário — inspiro-me numa passagem do longa-metragem *Nossa Música* (2004), do cineasta francês Jean-Luc Godard, que foi fundamental para minhas reflexões no mestrado e se revela pertinente para nossas argumentações aqui:

O cineasta francês Jean-Luc Godard interpreta a si mesmo como convidado da conferência Encontros Literários Europeus, em Sarajevo, Bósnia, na segunda parte de seu longa-metragem *Nossa Música* (2004), intitulada *Purgatório*. Num determinado momento do filme, Godard conduz um seminário sobre “Texto e Imagem”, a fim de discutir a relação dialética entre os conceitos. Contrapõe fotos *still* de um homem e uma mulher, tiradas de planos de um filme de Howard

³⁸² Na seção 2. **Presenças e ausências incômodas.**

Hawks, para introduzir a noção de campo/contracampo, recurso cinematográfico que faz uso da “montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados”³⁸³. Prossegue, desta vez com fotografias históricas. “Vemos, então, que a verdade tem duas faces”, diz Godard aos estudantes. “Em 1948, os judeus se lançaram às águas em direção à Terra Prometida. Os palestinos se lançaram às águas para morrer afogados. Campo [foto colorida de judeus numa embarcação chegando à praia] e contracampo [foto em preto e branco dos *fellahin*³⁸⁴ carregando seus pertences dentro do mar]. Campo e contracampo. Os povos judeus ficam com a ficção. Os palestinos, com o documentário.” (VOMERO, 2017, pp. 141-142).

Combinando os raciocínios de Grüner e Godard aos nossos, concluímos que a emergência e insurgência de sujeitos coletivos dissidentes na América Latina, sejam eles movimentos sociais, comunidades ou coletivos teatrais, está intrinsecamente relacionada a devolver presença e representação àquelas e àqueles que foram e têm sido subalternizados, oprimidos, silenciados, obliterados da vida pública, da própria narrativa histórica oficial (que é a hegemônica) e da cena artística — porque há outras e outros que os personificam e falam em seu lugar, porque os conflitos trabalhados em cena são aqueles já domesticados³⁸⁵, porque se insiste no simulacro e se confunde representação com representatividade. Essa ideia foi comentada a partir de diferentes perspectivas nos capítulos dedicados aos grupos, especialmente no capítulo sobre a companhia mapuche-chilena Kimvn Teatro³⁸⁶.

Como afirma a artista brasileira Jota Mombaça (2021), urge não só distinguir as “ficções de poder” do poder das ficções, como também liberar o potencial criativo e disruptivo destas últimas:

Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação de mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber existências e linhas de fuga que sigam deformando os modos do poder através do tempo. (MOMBAÇA, 2021, pp. 67-68).

³⁸³ ALMEIDA, Paulo Ricardo. Campo/Contracampo. Em: **Contracampo – Revista de Cinema**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>> (Acesso em 07/03/2023).

³⁸⁴ Camponeses árabes.

³⁸⁵ Ver item 3.2 no capítulo **Pedagogias comunitárias e o devir “dos de baixo” [México]**.

³⁸⁶ Ver item **5. 1 O corpo presente: raízes e memórias subterrâneas**.

Por isso, insistimos no caráter desobediente das fabulações e na abordagem da cena teatral e performática como espaço propício para a criação de novas realidades, subtraindo os elementos de poder, devolvendo presença a quem esteve ausente, tornando visível aquilo que já não é mais visto, aquilo que ainda não é visto, aquilo que não se quer — como sociedade — ver. O sujeito coletivo fabula: imagina outro mundo possível que não aquele imposto pelo sistema vigente, pelo realismo capitalista, e esta é uma de suas maiores insurgências, pois cimenta, por meio da elaboração poética, novos modos de estar e existir, de conceber as existências e as relações, de relacionar-se com os demais humanos e humanas e com outros-que-humanos, ancestres, entes invisíveis. Imaginar outro mundo possível é o primeiro passo para concretizá-lo.

Acreditamos, então, que os coletivos teatrais emergem na cena pública como sujeitos políticos no exercício contínuo do princípio da “relacionalidade”, eixo das cosmopercepções andinas expresso pelo termo germinante aimara *uywaña*: o ciclo de relações entre criadores e criaturas/ criações e, em especial, de relações entre as próprias relações, cobrindo diversos planos da existência que se cruzam ou se justapõem em dimensões variadas (não apenas as materiais, as “humanas”, as “teoricamente palpáveis”)³⁸⁷. Só assim é possível afetar e ser afetado/a (FAVRETT-SAADA, 2005), permitindo a emergência de formas não codificadas ou não exaustivamente repertoriadas — na cena teatral, na arena política.

8. 5 A experiência do comum: uma fabulação

Antes de encerrar este trabalho, aproveitando que os fios voltam a se emaranhar novamente em outras combinações, recordamos uma experiência cujo registro nos parece fundamental incluir. A provável pertinência das Artes Cênicas como espaço propício à emergência de sujeitos políticos coletivos na atualidade já me intrigava há algum tempo, antes mesmo das formulações elaboradas a partir das errâncias no México entre 2019 e 2020, conforme descrito no terceiro capítulo. Entre as atividades propostas para o eixo Ações Pedagógicas, do qual eu era então curadora, na 6ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), realizada em março de 2019 (meses antes, portanto, do início do período sanduíche), estava a atividade

³⁸⁷ Ver o quarto capítulo, **Criação mútua: uma aventura andina [Peru]**. Entendemos o princípio conforme Haber (2007).

chamada *Coletividades em cena – encontros de resistência*. Dizia a sinopse da atividade, elaborada por mim naquele momento:

Existe a performance cidadã? Como ações performativas promovidas por movimentos sociais tensionam as fronteiras entre política e arte? Por que vamos para as ruas? E por que, quando vamos às ruas, carregamos um lenço verde³⁸⁸, um cartaz com a foto de uma filha ou filho desaparecido, empilhamos cadeiras escolares na avenida ou realizamos uma dança ancestral, por exemplo? O que queremos visibilizar? Qual a razão de expormos nossos corpos e levantamos nossas vozes, fazendo-nos conhecidos publicamente? O que o lenço verde, a foto da jovem desaparecida, a cadeira escolar ou a terra usada na performance representam?

Durante cinco dias, ativistas, performers e representantes de movimentos sociais da América Latina – todos eles com histórico de participação em atos públicos – experimentam uma proposta de convívio a fim de compreender e partilhar as causas que os movem. O desafio, proposto ao grupo, é o da criação de uma intervenção coletiva, em qualquer formato (manifesto, ato público, marcha, ação artística etc.) e usando materiais trazidos de seus contextos, que dê conta dos desejos e lutas de todos e na qual todos se sintam contemplados. Estarão presentes integrantes de Ni Una Menos, Argentina; H.I.J.O.S (Hijas e hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio), Colômbia; Grupo VIDA e Movimiento Madres y Padres de Ayotzinapa, México; Marcha das Margaridas, Mães de Maio e Equipe de Base Warmis, Brasil; além de duas artistas, uma mapuche e outra venezuelana. Os encontros estarão abertos a participantes brasileiros, mediante inscrição.³⁸⁹

Naquela atividade, partíamos dos ativismos e das performances artísticas em espaço público (práticas comuns às artistas convidadas) com o objetivo de criar algo na cena artística e assim visibilizar o sujeito coletivo que emergiria dali – movimento complementar, embora oposto, ao investigado nesta tese. Nossa inspiração havia sido o surgimento da coletivA ocupação, grupo artístico criado por “estudantes, performers e artistas que se conheceram durante o movimento secundarista e as ocupações de escolas públicas em São Paulo, entre 2015 e 2016”³⁹⁰. Na 4ª edição da MITsp, em 2017, havíamos convidado o grupo, que ainda estava se constituindo como tal, para apresentar sua performance *Só me convidem para uma revolução onde eu possa*

³⁸⁸ Emblema do movimento Ni Una Menos, iniciado na Argentina e com repercussões em outros países do continente, contra a violência de gênero.

³⁸⁹ Mais informações: <<https://mitsp.org/2019/coletividades-em-cena-encontros-de-resistencia/>> (Acesso em 10/03/2023).

³⁹⁰ Mais informações no site do grupo: <<https://www.coletivaocupacao.com/>>. (Acesso em 10/03/2023).

dançar, coordenada pela artista Martha Kiss, sob a forma de intervenções pós-espetáculo, irrompendo literalmente na cena, na sequência das peças do festival.

Como comentamos em determinado trecho do primeiro capítulo, parte do pensamento crítico que foi sendo elaborado ao longo dos anos na pós-graduação em Artes Cênicas (considerando também o mestrado) transformou-se em propostas de ações pedagógicas para a MITsp, todas colocadas em prática. O exercício da curadoria — realizado durante as seis edições da MITsp na qual atuei (de 2015 a 2020) — também foi uma forma de fabular, absorver saberes, aprender e tecer diálogos. Isso apenas confirma a multiplicidade de maneiras de produzir conhecimento e a amplitude das possibilidades pedagógicas nas Artes Cênicas fora do âmbito escolar ou acadêmico. A exemplo da “pedrinha não lançada” por Exu, mencionada em passagens anteriores da tese, que acerta “no pássaro que já voou”, o conhecimento se constitui em temporalidades não lineares, no entrelaçamento constante e cumulativo entre teoria e prática, experimento e experiência, comunidade e multidão.

O eixo curatorial das Ações Pedagógicas daquele ano guiava-se pelo enunciado “Performatividades políticas – mobilizando corpos, poéticas e práticas”, a fim de exercer “uma reflexão sobre poéticas e práticas decoloniais numa cena ampliada, que borra as fronteiras artísticas e políticas, e abre espaço para a indagação: que lugar ocupo com meu corpo no hoje e no agora?”³⁹¹. Se na presente tese nos apoiamos no acompanhamento de três coletivos teatrais a fim de compreendê-los como sujeitos coletivos emergentes na arena pública, na MITsp 2019 refletíamos empiricamente sobre coletividades efêmeras que surgiam da confluência entre cena política e cena artística, tomando como partida o espaço e o convívio instaurados por uma prática pedagógica: uma espécie de oficina-incubadora ou de pré-“laboratório de experimentação”³⁹² — como vim a propor no ano seguinte, na 7ª edição da MITsp.

Durante os cinco dias, ativistas e artistas partilhavam suas reflexões e vivências e apresentavam materiais diversos que posteriormente eram trabalhados em discussões em grupo e exercícios cênicos conduzidos pela performer venezuelana Deborah Castillo e pela artista mapuche Lorenza Aillapán. Ocupávamos um salão

³⁹¹ Mais informações tanto no texto curatorial do catálogo daquela edição quanto no site: <<https://mitsp.org/2019/acoes-pedagogicas/>> (Acesso em 10/03/2023). Ver: VOMERO, Maria Fernanda. A potência do devir. In: **Cartografias.mitsp**, n. 6, 2019, pp. 20-21. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/revista-cartografias/>>. (Acesso em 10/03/2023).

³⁹² Comentamos a respeito no início do capítulo sobre o Kimvn Teatro. Afinal, convidamos a artista Paula González a conduzir um dos laboratórios de experimentação em 2020.

cedido pelo centro cultural Casa do Povo³⁹³, espaço bastante emblemático do bairro do Bom Retiro, região central de São Paulo, e inaugurado em 1953, resultante da atuação de uma comunidade de imigrantes judeus progressistas vindos da Europa oriental. No encerramento da atividade, ou seja, no fim do quinto dia, realizamos uma caminhada performática, guiada por Aillapán, até o Memorial da Resistência de São Paulo,³⁹⁴ museu estadual que preserva “a memória da resistência e da repressão no Brasil republicano”, localizado em Santa Ifigênia, bairro vizinho ao Bom Retiro. Parte do trajeto foi feito em caminhada de costas, indicando o retrocesso político que muitos países da América Latina enfrentavam naquele momento. No saguão do museu, foi realizada uma intervenção também pública sobre memória coletiva, com a criação de um memorial improvisado com bandeiras e objetos carregados pelas/os participantes.

A análise retrospectiva da atividade *Coletividades em cena – encontros de resistência* funciona como um fecho para o presente trabalho porque confirma o potencial emancipatório de um trabalho de fronteira – como dizia Gloria Anzaldúa, *nuevo-mestizo, ch’ixi, champurria*, transdisciplinar –, que não opera na homogeneidade nem na desigualdade, mas sim nas diferenças e na diversidade. Um trabalho *palimpséstico* e *permaperformático*, para reiterar dois neologismos cunhados na escrita desta tese, de evidente expressão pedagógica, que fomenta novas formas estéticas, produz presenças, traz à tona memórias subterrâneas e visibiliza ausências. O fato de que a formação daquela “microcomunidade artística” específica não tenha sido espontânea revela que é possível estimular o surgimento de espaços (efêmeros) assim, por meio de ações pedagógicas e processos criativos disruptivos e sintonizados com novas epistemes e com o espírito de seu tempo – como têm feito os coletivos estudados nesta pesquisa.

Pois assim concluímos: a pedagogia cênica como compostagem, ancorada em acontecimentos conviviais, práticas *simpoiéticas* e no princípio de mútua criação, propicia o surgimento de novos modos de existir e habitar o mundo. Afinal, ocupar a cena – expressão de um gesto vital – é parte de um exercício sempre inacabado e ainda modelável, a exemplo do que propunha Etienne Souriau. Precisamos manter abertas as fendas, fomentar as faíscas.

*

³⁹³ Informações sobre a Casa do Povo: <<https://casadopovo.org.br/sobre/>> (Acesso em 10/03/2023).

³⁹⁴ Sobre o museu, ver <<http://memorialdarestenciasp.org.br/>> (Acesso em 10/03/2023).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVARADO LINCOPI, Claudio Andrés. **Mapurbekistán: de índios a mapurbes en la capital del reino**. Racismo, segregación urbana y agencias mapuche en Santiago de Chile. 2016. Tesis (Magíster en Historia y Memoria) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2016. Disponível em <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1358/te.1358.pdf>>.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- _____. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- ARENDETT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- BASCHET, Jérôme. **A experiência zapatista**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador [1936]. In: **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 197-221.
- BISIAUX, Lílã. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre: UFRGS, v. 8, n. 4, out./dez. 2018, pp. 644-664.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, Bianca Maria Santana de. **A escrita de si de mulheres negras: memória e resistência ao racismo**. 2020. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BUNTINX, Gustavo. Entre la tierra y el mundo (Las cantutas de Ricardo Wiesse). In: BOTEY, Mariana; MEDINA, Cauhtémoc (org.). **Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría**. México: Siglo XXI, 2014, pp. 176-202.
- CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. In: SINISCALCHI, Bruno; BORBA, Maria (org.). **Atos de tradução** [livro eletrônico]. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, 2022, pp. 50-65.

- CARNEIRO, Aparecida Sueli. Do epistemicídio (capítulo 3). **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARVALHAL, Júlia Alves Rodrigues. **Provocador cênico: implicações de uma outra função em processos colaborativos e pedagógicos**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CHIHUAILAF, Elicura. **Recado confidencial a los chilenos** [1999]. Santiago: LOM ediciones, 2015.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo: FFLCH/ USP, n. 13, 2005, pp. 163-176.
- DE LA CADENA, Marisol. Cosmopolítica Indígena nos Andes: reflexões conceituais para além da "política". In: **Maloca**. Revista de Estudos Indígenas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 2, 2019, pp. 01-37.
- DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. In: **Sobre o teatro: Um manifesto de menos/ O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010, pp. 25-60.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Organização por Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DESPRET, Vinciane. **Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones, 2013.
- _____. **Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas**. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.
- _____. Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. In: **NÓMADAS 50**, Colombia, Universidad Central, abril de 2019, pp. 111-121.

- DORNELES, Dandara R. Palavras germinantes – entrevista com Nego Bispo. In: **Identidade**. São Leopoldo: Faculdades EST, v. 26, n. 1-2, jan./dez. 2021, pp. 14-26.
- DUNKER, Cristian. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo (apresentação). In: BERADT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental** [2007]. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- _____. **Aura latente. Estética / Ética/ Política/ Técnica**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- ESQUIVEL, Laura. **Malinche**. New York: Atria Books, 2008.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora (v. 5)**. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005 [impresso]/ 2020 [formato eletrônico], pp. 218-229. Disponível em: <<https://www.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/mulheres-no-mundo-etnia-marginalidade-e-diaspora-2a-edicao/vol-05-mulheres-no-mundo-final.pdf>>
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. In: **ILINX – Revista do LUME**. Campinas: Lume Teatro/ Universidade Estadual de Campinas, n. 4, dez. 2013, pp. 01-11.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado [1990]. In: **Cadernos de campo**, São Paulo: FFLCH/ USP, n. 13, 2005, pp. 155-161.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FONTANA FLORES, Mauro. **Wariatun, especialidades mapuche en la metrópoli neoliberal**. Caso: desplazamiento mapuche al Área Metropolitana de Santiago 1975-2016. 2019. Tesis (Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos) – Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/23041>>
- FRANCO, Fábio Luís. **Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido** [1972]. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- FREUD, Sigmund. **O infamiliar / Das Unheimliche**, seguido de O Homem da Areia. [1919/ 1817]. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GAULÊS, Murilo Moraes. **O queijo, a ratoeira e a fome: contratreinamentos criativos de desobediência ou zapatismo hackeado**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GONZÁLEZ, Evelyn. Biografía KIMVN Teatro. In: GONZÁLEZ, Paula (comp.). **Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv**. Santiago de Chile: Pehuén Editores/ CIIR Centro de Estudios Interculturales Indígenas, 2018, pp. 17-23.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização: Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ, Paula. Teatro documental, memoria y vida. In: _____ (comp.). **Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv**. Santiago de Chile: Pehuén Editores/ CIIR Centro de Estudios Interculturales Indígenas, 2018, pp. 25-37.
- GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 80, 2008, pp. 115-147.
- GROSS, Frédéric. **Desobedecer**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GRÜNER, Eduardo. Del experimento al laboratorio, y regreso. Argentina o el conflicto de las representaciones. In: **Sociedad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales/ UBA, n. 20/21, 2003, pp. 27-54.
- _____. Estamos todos malucos... O sujeito moderno e a falha geológica. In: **Cadernos Espinosanos**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 17, 2007, pp. 43-56.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados. A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **Cadernos Pagu**, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, n. 5, 1995, pp. 07-41.
- _____. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. In: **ClimaCom – Vulnerabilidade**, Campinas: Labjor/ Universidade Estadual de Campinas, ano 3, n. 5, 2016, pp. 139-146.

- _____. **Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.** Bilbao: Edición Consonni, 2019.
- _____. **O manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [2003] 2021.
- HABER, Alejandro Fabio. Arqueología de uywaña: un ensayo rizomático. In: NIELSEN, Axel *et al.* (ed.). **Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino.** Córdoba: Editorial Brujas, 2007, pp. 13-34.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, [2008] 2020, pp. 12-33. <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>>
- HAESBAERT, Rogerio. (2020a). Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. In: **GEOgraphia**, Niterói: Universidade Federal Fluminense, v. 22, n. 48, 2020, pp. 75-90.
- _____. (2020b). Território(s) numa perspectiva latino-americana. In: **JOURNAL OF LATIN AMERICAN GEOGRAPHY**, Austin: University of Texas, vol. 19, n. 1, 2020, pp. 258–268.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizonte antropológico**, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, v. 18, n. 37, junho 2012, pp. 25-44.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LATOURET, Bruno. Qual cosmos, quais cosmopolíticas? Comentário sobre as propostas de paz de Ulrich Beck. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB/USP, n. 68, abril 2018, pp. 428-441.
- LEMA, Verónica. Crianza mutua: una gramática de la sociabilidad andina. In: **Actas de la X Reunión de Antropología del Mercosur.** Situar, actuar y imaginar antropologías desde el Cono Sur. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2013. Disponível em: <[https://www.academia.edu/5552668/Crianza mutua una gram%C3%A1tica de la a sociabilidad andina](https://www.academia.edu/5552668/Crianza_mutua_una_gram%C3%A1tica_de_la_sociabilidad_andina)>
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: **ILHA: Revista de Antropologia**, Florianópolis: PPGAS/UFSC, v. 13, n. 1, (2011) 2012, pp. 41-60.

- LIMA, Júnia Marúsia Trigueiro de. **Profetas, peregrinos e sobreviventes: discursos de três movimentos indígenas em Chiapas, México**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande [1984]. In: **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, pp. 135-140.
- LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. In: **La manzana de la discordia**, julio–diciembre, vol. 6, n. 2, 2011, pp. 105-119.
- MARIMÁN, Pablo; CANIUQUEO, Sergio; LEVIL, Rodrigo; MILLALÉN, José. **¡¡Escucha, winka!!** Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINEZ LUNA, Jaime. Conocimiento y comunalidad. **Bajo el Volcán**, México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, v. 15, n. 23, 2015, pp. 99-112.
- MATE, Alexandre. [À guisa de] Apresentação: alguns coros teatrais inseridos nas práxis do [sujeito histórico] teatro de grupo. A explosão de uma estética poético-militante a (en)cantar a história, as cidades e suas gentes. In: AQUILES, Marcio; MATE, Alexandre et al (orgs.). **Teatro de Grupo na cidade de São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e de travessias**. São Paulo: Lucias, 2020, pp. 20-24.
- MEDIZÁBAL, Pedro Roel; CHÁVEZ, Paola Borja. **Anaco de Camilaca, uso contemporâneo de un traje prehispánico**. Lima: Ministério de Cultura, 2010.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Barcelona: Melusina, 2011.
- MILLALÉN, Jose. La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria. In: MARIMÁN, Pablo; CANIUQUEO, Sergio; LEVIL, Rodrigo; MILLALÉN, José. **¡¡Escucha, winka!!** Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **ETD - Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, 2016, pp. 745-768.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

- MOREL, Ana Paula. Caminhar Perguntando: a Educação Autônoma Zapatista. In: **RevistTAleph**, v. 31, pp. 487-508, 2018.
- MROUE, Rabih. Estoy aquí pero no puedes verme. In: **Re-visiones**, nº 2, 2012, pp. 01-05.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento — quilombola e intelectual: possibilidades nos dias de destruição** (organizado pela UCPA). São Paulo: União dos Coletivos Panafricanistas, 2018.
- NAVA MORALES, Elena. Ecos de la Comunalidad en Oaxaca a inicios del siglo XXI. In: **IdeAs. Idées d'Amériques [em línea]**, v. 16, 2020, pp. 01-18.
- OYARZIN, Pablo. Identidad, diferencia, mezcla: pensar Latinoamérica. In: **Suplemento Temas del diario La Epoca**, Santiago, 16/01/94.
- PALZA, Roberto (org.). **Tierra Afro: Memorias del proceso**. Tacna: Ediciones DCP, 2021.
- PAIRICAN PADILLA, Fernando. **Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013**. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2014.
- PELBART, Peter Pal. Por uma arte de instaurar modos de existência que não existem. In: **Catálogo da 31ª Bienal – Como pensar sobre coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014, pp. 250-265.
- PÉREZ ROYO, Victoria. Estéticas de la apropiación y la traducción. Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción. In: **Efímera Revista**, v. 4 (5), dez. 2013, pp. 06-11.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 03-15.
- _____. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5. n. 10, 1992, pp. 200-212.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. In: **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, 1992, pp. 11-20.
- _____. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Lander, Edgardo (org.). **Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales**, Buenos Aires: Clacso_Unesco, 2000, pp. 201-246.
- _____. ¡Qué tal raza! In: SEPTIEN, Rosa Campoalegre et al. **Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2017. Libro digital.

- RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual.** [1987] Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **O espectador emancipado.** [2008]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **Ódio à democracia** [2005]. São Paulo: Boitempo, 2014.
- RICHARD, Nelly. Intersectando Latinoamerica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teorica y critica cultural. In: **Revista Iberoamericana**, vol. LXIII, n. 180, julio-septiembre 1997, pp. 345-361.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- RODRIGUES, Inês Nascimento. Descolonizar a fantasmagoria. Uma reflexão a partir do Massacre de 1953 em São Tomé e Príncipe. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online], n. 115, maio 2018, pp. 29-40
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição.** São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSA, João Guimarães. **Tutameia: Terceiras estórias.** 9ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, [1967] 2009.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças** – uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- SÁNCHEZ, Jose Antonio. Dramaturgia en el campo expandido (2011a). In: Vários autores. **Repensar la dramaturgia.** Errancia y transformación. CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, pp. 19-56.
- _____. ¿Quién tiene miedo a la representación? [Apuntes para una intervención en el seminario internacional Memorias y re-presentaciones organizado por Yuyachkani y CIELA] (2011b). In: **Parataxis 2.0** [blog], 22/07/2011. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2011/07/22/quien-tiene-miedo-de-la-representacion/>>
- SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência da agonia. 2016. Disponível em: <<https://www.laymert.com.br/experiencia-da-agonia/>>. Publicado originalmente em **Tempo de Ensaio.** São Paulo: Companhia da Letras, 1989, pp. 13-34.
- SEGATO, Rita. Las virtudes de la desobediencia. In: **Revista Anfibia** [online], San Martin: Lectura Mundi/ UNSAM, 25/04/2019.
- SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas.** 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020a.

- _____. A ararinha e o encantado do Arari. In: RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças** – uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b, pp. 30-33.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1994.
- _____. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online], 78, 2007, pp. 03-46. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/753>>.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017. (Caderno de Leituras n. 62). Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>>.
- _____; LATOUR, Bruno. La esfinge de la obra (prefacio). In: SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existencia**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Catus, 2017.
- SVAMPA, Maristella. **As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências**. São Paulo: Elefante, 2019.
- TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- TAYLOR, Diana. Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani. In: **El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en la Américas**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, pp. 273-302.
- TOLENTINO, Jia. “O eu na internet”. In: **Falso Espelho**. São Paulo: Todavia, 2020, pp.13-49.
- TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, [1969] 1974.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In: **Mana**, Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, v. 8, n. 1, 2002, pp. 113-148.
- VOMERO, Maria Fernanda. Rotas interligadas: cartografias de uma artista inquieta. In: **Revista Aspas**, v.7, n. 2, 2018, pp. 40-52.
- _____. A potência do devir. In: **Cartografias_mitsp – Revista de Artes Cênicas**. São Paulo: CAC/ECA/USP, 2019a, pp. 20-21.

- _____. Para que os Afetos Circulem e Criem Outras Formas de Vida. In: **Cartografias_mitsp – Revista de Artes Cênicas**. São Paulo: CAC/ECA/USP, 2019b, pp. 256-259.
- _____. Nas entranhas da América periférica: reflexões sobre a busca de um pensar mais próprio. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 35, 2019c, pp. 388-403.
- _____. The power of subtle learning: Directions and achievements of the Heliópolis Theatre Company (Chapter 8). In: BREED, Ananda; PRENTKI, Tim (org). **Routledge Companion to Applied Performance**. Routledge: Abingdon, 2020, pp. 66-72.
- _____. As faíscas heréticas e eróticas da performer Lia Garcia. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, 2021, pp. 11-18.
- ZIBECHI, Raúl. **Territórios em rebeldia** (organização dos artigos por Alana Moraes, Lucas Keese, Marcelo Hotimsky). São Paulo: Elefante, 2022.

Anexo 1 – Lista de entrevistadas e entrevistados

A lista de nomes está por ordem de aparecimento na tese. Todas as entrevistas usadas na tese foram registradas: em áudio, nos formatos *wav, *mp3 ou *m4a, e aquelas realizadas em vídeo (Google Meet), por meio do aplicativo *Apowersoft Online Screen Recorder*. No caso de uso de citações obtidas em conversas informais ou durante algum processo criativo, a indicação foi dada no próprio texto.

México

LÓPEZ CRISTO, Renata – entrevista concedida à pesquisadora em 11/12/2019, na cidade de Oaxaca, México.

MARTÍNEZ, Lucía – entrevista concedida à pesquisadora em 10/12/2019, na cidade de Oaxaca, México.

RAMÍREZ VÁSQUEZ, Abraham – entrevista concedida à pesquisadora em 19/01/2020, na Finca Alemania, região de Santa María Huatulco, México.

Peru

PALZA, Roberto – entrevistas concedidas à pesquisadora em três momentos: virtualmente, via Google Meet, em 01/07/2021 e 15/07/2021; presencialmente, na cidade de Tacna, Peru, em 04/07/2022.

MORENO, Rocío – entrevistas concedidas à pesquisadora em dois momentos, virtualmente, via Google Meet, em 01/07/2021 e 15/07/2021.

RAMOS, Doris – entrevista concedida à pesquisadora em 30/06/2022 na cidade de Tacna, Peru.

CALDERÓN, Ernesto Alonso – entrevista concedida à pesquisadora em 05/07/2022 na cidade de Tacna, Peru.

Chile

QUINCHALEO, Elsa – entrevista concedida à pesquisadora em 04/12/2018, em Santiago, Chile.

GONZÁLEZ, Paula — entrevistas concedidas à pesquisadora em três momentos: presencialmente, em Santiago, em 11/12/2018 e 26/06/2022; virtualmente, via Google Meet (mas apenas o áudio gravado), em 08/03/2023.

HUECHE SAAVEDRA, Constanza — entrevista concedida à pesquisadora em 26/06/2022.

HUECHE NAHUEL, Norma — entrevista concedida à pesquisadora em 26/06/2022.

Brasil

No caso de Miguel Rocha e Dalma Régia, realizamos muitas entrevistas, gravadas em áudio ou Google Meet (estas durante o período de confinamento), nem todas usadas como citação nesta tese (apenas a primeira de todas, presencialmente em 21/12/2014, na cidade de São Paulo). Além disso, a parceria de tantos anos, que incluiu inúmeras conversas informais ou diálogos sobre os processos, rendeu muitos subsídios teóricos e afetivos para esta tese.

Anexo 2 – Créditos das imagens usadas

I) Capa: postal *Bem-vinda à América Latina!*, de Maria Fernanda Ceccon Vomero (2023). Foto-montagem com as seguintes imagens: passeio em Camilaca, Peru, de Roberto Palza; divulgação da obra *Catalina Cuántica* (Grupo Teatral DCP), de Mery Ramos Choque; divulgação de *Trewa – Estado-nación o el espectro de la traición*, (Kimvn Teatro), de Danilo Espinoza Guerra; registro do documentário *Ñi Pu Tremén, mis antepasados* (Kimvn Teatro), de Pablo Wilson; registro de cena de *Sutil violento* (Companhia de Teatro Heliópolis), de Bob Souza; registro de cena de *[IN]JUSTIÇA* (Companhia de Teatro Heliópolis), de Rick Barneschi; cartaz zapatista *Otro mundo es posible*, da artista Beatriz Aurora; reprodução de *América Invertida* (1943), desenho do artista hispano-uruguaio Joaquín Torres García; reprodução de tela da peça audiovisual *Tentativas de Ignição*, de Bruna Lessa/ Bruta Flores Filmes; reprodução de uma das obras da instalação *Kanau'kyba*, de Gustavo Caboco, exibida na 34ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo e disponível em: <<http://34.bienal.org.br/artistas/7863>>.

II) Mapa estilizado das rotas da tese: desenho e arte de Maria Fernanda Ceccon Vomero.

III) Capítulo 1: fragmento da reprodução da obra *Losangos (Rhombus)* (1997), série *Línguas e cortes*, da artista brasileira Adriana Varejão. Acervo Museo Reina Sofia, Espanha. Imagem disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/lozenge>>

IV) Capítulo 2: imagem da palestra-performance *Eres polvo y en polvo te convertirás – reflexiones sobre derechos humanos en las Américas*, criada pela pesquisadora e apresentada em Santiago, Chile, na *ruka* itinerante do Kimvn Teatro, em 27 de novembro de 2018. Foto de Cristian Ochoa.

V) Capítulo 3: mulher zapatista e mural. Foto de Hazel Zamora Mendieta/ Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC), México.

VI) Capítulo 4: imagem de divulgação da obra *Catalina Cuántica*, do Grupo Teatral Deciertopicante, com atuação de Doris Ramos Choque e direção e dramaturgia de Roberto Palza. Foto de Mery Ramos Choque.

VII) Capítulo 5: imagem da obra *IXOFIJ MONGEN*, do Kimvn Teatro, com concepção e direção musical de Evelyn González e dramaturgia e encenação de Paula González, em apresentação durante a estreia no Festival a Mil, em janeiro de 2023, no Parque O'Higgins, Santiago. Foto da produção do Festival a Mil.

VIII) Capítulo 6: imagem da obra *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, da Companhia de Teatro Heliópolis, com encenação de Miguel Rocha e dramaturgia de Dione Carlos. Foto de TIGGAZ.

IX) Capítulo 7: imagem do experimento cênico *Actos de Mirada*, de Toztli Abril de Deus, durante apresentação no 7º Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, na Cidade do México. Foto de Andrea Guerrero.

X) Capítulo 8: imagem da apresentação da artista Marianela Ponce durante a oficina-incubadora *Fabular otros mundos posibles*, conduzida pela pesquisadora como atividade pedagógica do 7º Ciclo de Dramaturgia y Creación Escénica Contemporánea Escrita y Dirigida por Mujeres, na Cidade do México. Foto de Andrea Guerrero.

“nesta garganta cabem
todas as vozes
que por aqui já passaram antes
as formas circulares
de dor, criança ou fogo
aqui não importa mais
quem executa o movimento
tanto faz quem virá amanhã
as cartas entregador ou fumaça
as forças alternam receptáculos
desde que ocupem espaço
com seu corpo e dentes”

ESTAREGUI, Ana. **Dança para cavalos.**
São Paulo: Círculo de Poemas, 2022